

EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI DOKTORI ISKOLA

Tatai Erzsébet

NEOKONCEPTUÁLIS MŰVÉSZET MAGYARORSZÁGON A KILENCVENES
ÉVEKBEN

Doktori (PhD) disszertáció tézisei

Témavezető: Dr. Pataki Gábor

Budapest, 2006

Előszó 7

Köszönetnyilvánítás 8

Bevezetés 9

Parttalan konceptualizmus? 11

A konceptuális művészet fogalma 12

Elnevezések és korszakolás 13

Protokonceptuális művészet 13

„Klasszikus” konceptuális művészet 13

Concept art / koncept art 14

Posztkonceptuális művészet 14

Neokonceptuális művészet 17

Konceptualizmus 19

A konceptuális művészet sajátosságai 21

A mű elanyagtalanodása — Dematerializáció 23

A konceptuális művészet megjelenési formái 29

Szöveg 29

Ready-made 31

Dokumentáció 32

Intervenció 35

Gyűjtemény 37

Kiállítás 37

Projekt 39

Virtuális munkák 39

A művészi tevékenység megváltozása 40

Az elanyagtalanodás korlátai 41

A gondolat testet ölt — Rematerializáció 44

A kilencvenes évek neokonceptuális művészete Magyarországon 49

A nemzetközi neokonceptuális művészetről 53

A magyarországi neokonceptuális művészet forrásai 59

A magyarországi klasszikus konceptuális művészet hatása 60

Duchamp hatása a kilencvenes évek konceptuális művészetére 71

Az intézményi környezet alakulása a nyolcvanas és kilencvenes években 76

A magyarországi neokonceptuális művészet témái és problémakörei 80

Társadalmi tér és politizáló művészet 81

Történelem—politika 83

Háború 84

Szegénység 88

Intézménykritika 90

Drog 94

Kultúrakritika 96

Emberi kapcsolatok 101

Életmódkritika 103

Testpolitika 105

Identitás 108

Személyes-művészi identitás 109

Társadalmi nemi-művészi identitás 116

Etnikai-politikai identitás 124

A művészet helyzetének vizsgálata 127

A művészet definíciója 127

Befogadás 132

Eredetiség, reflexió a művészettörténetre 134

Hommage 137

Művészet és gazdaság kapcsolata 142

A művész mint szolgáltató 146

Filozófia és Filozófia 154

Megismerés 155

Percepció 155

Gondolkodás 160

Emlékezet 167

Idő 170

Metafizika 177

Jegyzetek 182

Irodalomjegyzék 215

Képjegyzék

ELŐSZÓ

A konceptuális művészet, mely az 1960-as évek közepétől a hetvenes évek közepéig eleven áramlat volt, a nyolcvanas években már a művészettörténet egy elmúlt szakaszába tartozó, letűnt irányzatnak látszott. 1989-től azonban ismét az érdeklődés középpontjába került: számos konceptuális művészeti kiállítást rendeztek (és rendeznek még ma is), többségüket elméleti tanulmányokkal ellátott katalógusok kísérik. A visszatekintő, történeti kiállításokkal párhuzamosan a kilencvenes években újból megjelent — bár másféle formában — a konceptuális művészet. A folytonos újraértékelés eredményeként a hatvanas és hetvenes évek konceptuális művészetének újabb oldalai tárulnak fel; nem tekintik letűntnek a konceptuális művészetet (vélik azt akár folytonosnak, akár újból felbukkanó jelenségnek). A konceptuális művészet „hatókörét” nemcsak időben, hanem földrajzilag is kiterjesztik (már nem „nyugati”, hanem globális jelenségnek tartják); új definíciók és új nézőpontú feldolgozások születnek.

A konceptuális művészet jelentősége abban áll, hogy hozzájárult a modern művészeti paradigma lebontásához. A modernizmus egyik beteljesítőjeként jelent meg, ám intézmény-kritikájával és politikai tartalmánál fogva a kortárs művészet felé mutatott. Ezt azért fontos hangsúlyozni, mert az, ami ma már evidenciának tűnik, a hatvanas évek végén, hetvenes évek kezdetén nem volt látható; az tudniillik, hogy a formalizmussal szembe forduló, a tartalmi kérdéseknek utat nyitó konceptuális művészet is a posztmodern kezdetét jelenti. Ugyanazzal az explicit intellektualizmussal látszik beteljesíteni a modern művészetet (akár a dematerializációra, akár az introverzióra gondolunk), mint amivel a kritikai hangot előhívta. Nemcsak egyszerűen arról van szó, hogy a kortárs művészet sokat köszönhet a konceptuális művészetnek, hanem arról is, hogy annak újabb változata napjainkban is kortárs, élő jelenség.

A konceptuális művészet iránti újbóli érdeklődés kezdete egybeesett a magyarországi rendszerváltozással. A nyugati művészet közvetlen és látványos hatása ez esetben is csak nehezen mutatható ki, mindazonáltal a konceptuális művészet megjelenése Magyarországon a kilencvenes években összefüggésben áll a gazdasági-politikai változások mellett a nemzetközi művészeti mozgásokkal is.

Dolgozatomban a rendszerváltás utáni Magyarország konceptuális művészetét kívánom bemutatni. Ennek elengedhetetlen feltétele a konceptuális művészet rövid áttekintése és történetének felvázolása. A 90-es években megjelenő konceptuális művészet lényeges hasonlóságai mellett sok fontos vonásban eltér 60-as, 70-es évekbeli elődjétől. Azonosságai és különbségei ismertetése mellett úgy gondolom, célszerű terminológiai megkülönböztetésük is, ezért használom az új konceptuális művészet megnevezésére a neokonceptuális kifejezést.

Személyes érintettségem a téma iránt ugyancsak a kilencvenes évek elején kezdődött. 1993 és 1999 között a Bartók 32 Galéria vezetőjeként szabadságomban

állt olyan kiállításokat rendezni, amelyek — nézetem szerint — korszerűen foglalkoztak az aktuális kérdésekkel. A kiállításokról évente dokumentálás céljából katalógusokat készítettem, majd ezeket mintegy visszatekintés gyanánt egy-egy mappában adtam közre. A kiállítások során végigtekintve egyre világosabbá vált számomra a művek jelentős részének konceptuális jellege.

Ekkor kezdtem tudatosabban is foglalkozni a neokonceptuális művészettel, mivel meg-győződésem szerint ez tudott a kilencvenes években fontosat mondani. Az akkori viszonyok között releváns kérdéseket vetett fel a társadalomról, az identitásról, a meg-ismerésről, a művészetről, annak szerepéről és működési módjáról.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönet illeti témavezetőmet, Pataki Gábort és első olvasóimat, András Editet, Bodóczy Istvánt és Hornyik Sándort értékes észrevételeikért. Köszönettel tartozom Passuth Krisztinának, aki e témával való foglalkozásra ösztönzött, valamint Beke Lászlónak, hogy segítséget nyújtott kutatásaimhoz.

Dolgozatom több éves munka eredménye, melynek során e témához kapcsolódó esszéket, tanulmányokat már publikáltam, értelemszerűen azok könyvembe beépültek. Felkérésükért köszönettel tartozom többek között Wessely Annának, hogy a *BUKSZ* számára (2003. Tél) elkészíthettem bírálatomat a *Gyönyörű ez a mai nap* című kötetről, mely a

80-as 90-es évek magyar művészetéről közölt írásokat, Markója Csillának, hogy az *Enig-ma* Duchamp-számában (39. sz., 2004) a 90-es évek magyarországi Duchamp-recep-ciójáról szóló tanulmányomat közölhettem, Báthori Zsoltnak, Horányi Attilának és Zwickl Andrásnak, hogy a *Magyar Iparművészeti Egyetem Művészettörténet az új művészettörténet után* című 2004-ben rendezett konferenciáján megtarthattam *Konceptuális művészet és új művészettörténet* című előadásomat. Végül sokat köszönhetek Jana Geržovának, akivel 2001 és 2002 során együtt dolgoztunk a *Konceptuális művészet az ezredfordulón* című szimpózium lebonyolításán és a tanulmánykötet kiadásán. Itt publikáltam először a hazai neokonceptuális művészetről szóló összefoglalásomat.

Bevezetés

PARTTALAN KONCEPTUALIZMUS?

Amikor Sol LeWitt 1967-ben közzétette a *Paragrafusok a konceptuális művészetről*¹ című írását, a konceptuális művészet már nem volt teljesen új, ettől kezdve azonban a hetvenes évek közepéig aranykorát élte. A konceptuális művészet — mely fogalmi művészetet jelent, az angol „concept”, azaz fogalom és „conceptual”, azaz fogalmi szóból származik — igen erőteljesen megosztja a művészeti szakma szereplőit a tekintetben, hogy mit tekintenek konceptuális művészetnek, mikor és hol alakult ki, meddig tartott, ha egyáltalán vége van, s kiket tartanak művelőinek. Széles körű konszenzus jött létre azonban a konceptuális művészet jelentőségét tekintve — attól függetlenül, hogy valaki szigorú meghatározások alapján szűkre szabja a konceptuális művészek körét, működésük időszakát és területét, vagy más értelmezés szerint, épp ellenkezőleg, kiterjeszti terrénumát.² A szélső felfogások egyike inkább csak *hatásról* beszél, a másik — a hatást is beleértve — a konceptuális művészetet *mindmáig elevennek* tartja. A sokféle felfogásban közös, hogy a *gondolatot*, a fogalmiságot, az ideát vagy az ötletet a mű elsődleges, lényeges elemének te-kinti, a formát, a kivitelezést pedig másodlagosnak. A műtárgynak és szerepének megítélése az eltelt évtizedekben jelentősen megváltozott: a forma és tárgyiség tagadását felváltotta a megvalósulás fontosságának elismerése. Olyan munkák kezdtek megjelenni, amelyekben a tökéletes kivitelezés is a „tartalom kifejezését” szolgálja. Vagyis a konceptuális művészet nem minden esetben tagadja a formát, csak a modern művészet történetében kidolgozott „formatartalmat” ellenzi. Fölvetődhet a kérdés, ha mindaz konceptuális művészet, amiben a gondolat, a tartalom az elsődleges, hol húzódnak a határai, nem konceptuális-e minden művészet. Az effajta jogos kérdések megválaszolásához szükséges hangsúlyozni, hogy a művészet története során az elnevezések általában megegyezés során jönnek létre, és nem formális logika határozza meg őket. Gondoljunk csak az „absztrakt” művészet elnevezésre, amely ugyancsak problematikus, mégis meglehetősen pontosan körülírható az „absztrakt művészet” fogalmának tartalma, és azt értelemszerűen használjuk.

Egy másik nézőpontból pedig úgy látszik, mintha minden művészet gondolatiként (konceptuális-ként) értékelődne, mert csak azt tartják művészetnek, amelyben a gondolat az elsődleges. Hangsúlyozni kell azt is, hogy bizonyos művészeti jelenségeket nem lehet egy-egy definícióval megragadni, megismerésük csak alaposabb körbejárásukkal, történetiségükbe való bepillantással lehetséges. A konceptuális művészet esetében is erről van szó; még akkor is, ha a konceptuális művészetnek számos meghatározása született. Mielőtt a konceptuális művészet ismertetésébe fognék, fontos leszögezni, hogy azon művek közé, amelyekben elsődleges szerepe van a „gondolatnak”, illetve a „fogalomnak” csak azok tartoznak,

amelyek reflektálnak önmaguk művészet-voltára, vagy saját tartalmukra, vagy helyzetükre; hogy a konceptuális művészet, mint irányzat kialakulása és létezése egy többé-kevésbé pontosan meghatározható történelmi periódushoz köthető; és — explicit vagy implicit módon — a modernizmus, a társadalmi diktatúrák, illetve a későkapitalizmus kritikáját tartalmazza. Ezek jelölik ki a „partokat” a parttalannak látszó konceptuális művészet számára.

A KONCEPTUÁLIS MŰVÉSZET FOGALMA

A konceptuális művészet a neodada, a fluxus és a minimal art némely törekvését folytató, 1968 és 1972 között domináns képzőművészeti irányzat. Központi ideája, „hogy a fogalom, az eszme, a gondolat a mű lényegi eleme; a »végterméket«, ha egyáltalán létezik — elsősorban a dokumentáció egy formájának tartják, mintsem műtárgynak,” állítja Ian Chilvers³.

„A conceptual art (konceptuális művészet, vagyis fogalmi, gondolati művészet) a 60-as évek közepe táján kialakuló nemzetközi tendencia, mely szakít a művészi kommunikáció hagyományos tárgyias formáival, és a gondolati tényezőt helyezi előtérbe” — foglalja össze Sebők Zoltán.⁴ Henry Flynt szerint a concept art (konceptművészet) „mindenekelőtt olyan művészet, melynek anyagát fogalmak képezik, mint például a zenéét a hangok”.⁵ „Joseph Kosuth a művészet fogalmával (fogalmilag) foglalkozik... A szűkebb, kosuthi értelemben vett conceptual art tisztán formalista, analitikus vallomás a művészetről (az alapul vett analitikus filozófia mintájára vezette be Terry Atkinson 1970-ben az analytical art, vagyis az analitikus művészet elnevezést). Azok az alkotók, akik ebbe az irányzatba tartoznak, tagadnak minden referenciális kapcsolatot a látható, tapintható »valósággal«, ... tevékenységüket a művészeti nyelv, a művészetfogalom és különféle kontextuális kérdések vizsgálatára szűkítik. Renato Barilli olasz művészettörténész ezt nevezi tautologikus konceptualizmusnak, megkülönböztetve a tágabb értelemben vett, úgynevezett »misztikus konceptualizmustól« ... szinonimái közül a következőket érdemes kiemelni: idea art, illetve német nyelvterületen az Ideenkunst (mindkettő idea-, eszme- vagy ötletművészetet jelent) és project art (tervművészet) — abban az értelemben, hogy elég, ha a művész munkájának csak a tervét, ötletének vázlatát nyújtja.”⁶

A konceptuális művészet nem stílus, nem műfaj, „nem formákról és anyagokról szól, hanem gondolatokról és jelentésekről. Nem határozható meg stílussal és médiummal (...) kikezdi a gyűjthető vagy eladható egyedi unikális műtárgy hagyományos státuszát. Mivel nem ölt hagyományos formát, a konceptuális mű több aktivitást vár el a nézőtől” — érthetünk egyet Tony Godfrey-vel.⁷

Az is kérdés lehet, hogy a szeriális, land art, arte povera-munkákat konceptuális munkák-nak tartjuk-e. Egyszerű válasz az — bár korántsem megnyugtató, még ha igaz is —, hogy műve válogatja. Éles határ e kategóriák között nem vonható, hiszen

a szerialitás is egy „koncepció” (ha könnyen dekorációvá válhat is), a másik kettő pedig eredetileg anyag-használatra utal — igaz, elméletíróik és alkotóik „konceptuális” megfontolásból fordultak hozzájuk —, irányzatnak őket legfeljebb markáns megjelenési formájuk miatt lehetett tekinteni. Így tehát valójában nincs ellentmondás, lehet valami egyszerre land art munka és konceptuális alkotás.

ELNEVEZÉSEK ÉS KORSZAKOLÁS

A konceptuális művészet története során a változások megragadása céljából többféle kifejezést hoztak létre (pl. klasszikus, poszt- és neokonceptuális). Egyik vagy másik időszak „speciális” konceptuális művészetéről szólva a megkülönböztető elnevezéseket célszerű alkalmazni, ám az általános „konceptuális” terminus egyaránt használatos mind jelzőként, mind a konceptuális művészet egészére vonatkoztatva.

Protokonceptuális művészet

Azokat a műveket, amelyek a xx. században a konceptuális művészet időszaka előtt keletkeztek, de tartalmi vagy funkcionális szempontból hasonlóak a konceptuális művekhez, illetve előfutár szerepet töltek be, protokonceptuálisnak tekintjük. Elszigetelve lévén, ezek nem tartoznak a konceptuális művészethez mint tendenciához. Kétségtelenül ilyen Marcel Duchamp számos műve. Vitára adhat okot, vajon Robert Morris, Bruce Nauman, Ed Ruscha vagy Ed Kienholz néhány műve a „közvetlen előzmény”, a „korai konceptuális” a „protokonceptuális”, vagy az „első konceptuális” címkét kapja-e meg.

„Klasszikus” konceptuális művészet

Az új avantgárd irányzatként jelentkező, már kezdetben sem egységes⁸ konceptuális művészet létrejöttének pontos tér-idő koordinátáit lehetetlen meghatározni. Kezdetét szokták Joseph Kosuth: *Egy és három szék* című 1965-ös művéhez kötni (ugyanabban az évben készítette Szentjóbó Tamás: *Hűlő víz* című művét), mások szerint a konceptuális művészet Sol LeWitt 1967-ben megjelent cikkével kezdődött, a mozgalom részletes kronológiáját 1973-ban közreadó Lucy R. Lippard pedig 1966-tal indítja történetét.⁹ Reflektáltan, a legkidolgozottabb formában és markáns módon először az Amerikai Egyesült Államokban és Nyugat-Európában jött létre a konceptuális művészet, és tudott, mint tendencia is létezni. Ezekkel párhuzamosan azonban a világ több pontján is (például Kelet-Európában, Dél-Amerikában, Japánban) mutatkoztak hasonló jelenségek, és a konceptuális művészet hamarosan csaknem mindenütt elterjedt. A hatvanas és hetvenes években kialakult konceptuális művészetet — a maga jellemzőivel együtt — „klasszikus” konceptuális művészetnek nevezük, utalva arra a klasszicizálódási folyamatra, amelynek során a konceptuális művészet kanonizálódott. Pontosabban, az 1970 előtt domináns „nyelvi alapú” konceptualizmus kanonizálódott, amit másképp „hard core”¹⁰ konceptuális művészetnek nevezünk. Az első szakasz a hetvenes évek közepe felé ért véget.

Azok szerint, akik ragaszkodnak a konceptuális művészet legszűkebb értelmezéséhez, az egész konceptuális művészetnek is vége lett. Igaz, mint avantgárd irányzat elvesztette erejét, de a konceptuális művészetnek csak az első szakasza zárult le, a kezdetben kialakult „formák” vesztek el. Több művészettörténész szerint a nyugati világban 1972-re elvesztette lendületét a konceptuális művészet, ugyanúgy rutinná vált, mint bármelyik korábbi irányzat, ezt mutatta volna az 5. kasseli Documenta 1972-ben, és ennek adott hangot Lucy R. Lippard is *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...* (A műtárgy elanyagtalánodása 1966-tól 1972-ig...) című könyvének utószavában.

Concept art / Koncept art

Magyarországon a Henry Flynt-féle „koncept art” elnevezés terjedt el inkább (Beke László, Hajdu István, Peternák Miklós, de 1993-ban Körner Éva, és 1999-ben András Edit is ezt preferálta). Ez azért meglepő, mert — András kivételével — a „conceptual” jelzőt alkalmazó Kosuth-féle művészetet tekintették mérvadónak (Sebők Zoltán Kosuthot a mozgalom vezéregyéniségének tekinti). Mivel tartalmi szempontból semmi nem indokolja, hogy a „concept art” szóhasználattal éljek, pusztán nyelvi szempontból előnyben részesítem a „konceptuális művészet” kifejezést, ez egyébként is könnyebben illeszthető magyar mondatokba. Választásomat az is indokolja, hogy nem található szoros összefüggés a Flynt-féle „concept” art és a 60-as évek második felében kibontakozó konceptuális művészet között.¹¹ Harmadsorban pedig, akik mindkét kifejezést használják (legfeljebb egyiket sűrűbben, mint a másikat), szinonimaként kezelik őket.

Posztkonceptuális művészet

Posztkonceptuális művészetnek a konceptuális művészet „klasszikus” szakaszát követő, körülbelül a hetvenes évek közepétől a nyolcvanas évek végéig tartó periódusát nevezem. A klasszikus konceptuális művészet sok formai vonása nem bizonyult tartósnak, hiszen a műalkotások csupán „gondolati” létezése a hétköznapi gyakorlatban korlátokba ütközik, az elanyagtalánítás konzekvens végigvitele valóban a műtárgy felszámolását eredményezi.¹² Bizonyos jelenségeket sokan a konceptuális művészet végeként értékelték. Valóban, az addigi konceptuális művészetben meghonosodott eljárások, bizonyos gondolati patentok ismétlődni kezdtek; az egy srófra járó gondolatok érvényüket veszítették. Néhány művész folytatta ugyan — immár érdektelenné vált — régi gyakorlatát, a többség azonban új módon kezdett dolgozni, és megjelent egy újabb generáció is, amelynek tagjai kitágítván a konceptuális művészet fogalmát, kibővített eszköz-tárat használtak.

A konceptuális művészet végét látszott igazolni, hogy a közönség és sok művész is mint-ha megcsömörlött volna az intellektualizmustól, az avantgárd tettvágytól és a minimálisra redukált tárgyiságtól. Erre mintegy reakcióként a nyolcvanas évek

második feléig, egy erőteljes, színes új festészet¹³ virágzott fel — mind a nyugati világban, mind Magyarországon —, amely a műkereskedelem felfutásával karöltve úgyszólván „eltakarta” az ily módon háttérbe szorult konceptuális művészet második periódusának alkotásait.

A konceptuális művészet azonban visszafordíthatatlan, mélyreható változásokat hozott a művészetben. Legelőször is azt, hogy a gondolatiság, a tartalmi kérdések ismét szóhoz jutottak. A konceptuális művészet első szakaszának elmúltával azonban a megformálás és a kivitelezés ismét szerepet kapott, de sosem kizárólagos érvénnyel, és mindig csak a „gondolat” érdekében. Akik a klasszikus konceptuális művészet megjelenési formáinak elmúlását siratják, azok voltaképp éppúgy formalista módon, a formában akarják megragadni azt, mint azok, akiknek véleménye ellen annak idején a konceptuális művészek felléptek.

A posztkonceptuális terminus használata éppolyan diffúz, mint a konceptuális művészeté. Van, aki bizonyos alkotási módok jelzőjeként, van, aki egy nagyobb periódust átfogó művészi gyakorlat megnevezésére alkalmazza, megint más a konceptuális művészettel kezdődő, kortárs művészet egészének szellemiségét jellemzi vele, mintegy korszellemeként alkalmazza. Mások pedig a nyolcvanas évek konceptuális művészetét a neo előtaggal különböztetik meg elődjétől.¹⁴

A poszt előtag a posztstrukturalizmus vagy a posztmodern mintájára egyszerre tartalmazza az elődjével való szakítást, elhatárolódást és a folytonosságot. Ugyanakkor éppen e korszakban kibontakozó posztmodern kultúra indokolja a posztkonceptuális jelző alkalmazását (ez a konceptuális művészet posztmodern változatának allúziója egyben). Ezt a magyarországi recepció története is alátámasztja: Beke László 1981-ben, amikor egy magyar konceptuális művészetet bemutató kiállítást szervezett a hetvenes évek tendenciáit bemutató sorozat záró darabjaként, a megváltozott szituációra való reflektálásként kiállításának a *Posztkonceptuális tendenciák*¹⁵ címet adta. A magyarországi posztkonceptuális művészetet Andrási Gábor írta le „érzéki konceptualitás”¹⁶ címmel.

Andrasi Gábor tanulmányában a 80-as évek magyarországi, a klasszikus konceptuális művészet utáni helyzetet írja le. A „szenzuális konceptualizmus” kialakulásához vezető motívumok elemzéséhez és a „klasszikus” konceptuális művészettel való összefüggésének kimutatásához épp a magyar avantgárd két nagymesterét idézi: mottóul Hajas Tibort: „Egy kép komplexebb információt ad, mint egy mondat”¹⁷ az avantgárd „levitézléséhez”, az érzékiség visszatéréséhez pedig Erdély Miklóst: „A művészet ismét a vizuális hatásokat keresi.” Andrasi egyformán távolságot tart mind a „tisztá, anyagtalan” gondolati művészettől, mind a csupán érzéki festészettől — jóllehet ezt explicite nem említi, de a festészet dicséretével telített 80-as évek kontextusában nemigen lehet másra gondolni, minthogy *ezzel szemben* maradt meg, a „szűken vett koncept art aranykorát ... követően is ... az elméleti kérdések iránti fogékonyság.”¹⁸

Andrási számára legalább ennyire fontos a szenzuális és „klasszikus” konceptuális művészet megkülönböztetése: „...e konceptuális töltésű vagy indíttatású műtípus — »megjelenését« tekintve — immár ismét »igazi« képzőművészet.”¹⁹ Ennek jellemzéséhez Andrási reflektáltan alkalmazza a malevicsi terminust: „mindig más alakot öltő fogalmiság lett e műtípus »lappangó elem«-évé”²⁰ E műtípusba tartozó munkákat „nem formáik, hanem (...) formafelfogásuk köti össze” — írja.²¹

Andrási „prototípusa” Roman Opalka festett konceptuális művészete (1965-ben elkezdett sorozata, vagy még inkább élet-és művészetprogramja) és Esterházy Péter 1982-es műve, ami nem más, mint Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényének lemásolása egyetlen papírlapra — amelyen az újból és újból (szó szerint) felülírt szöveg végül olvashatatlaná vált. Mind példáival,²² mind elméleti megközelítésével (melyet nagy-mértékben Henri Focillon művészet-elképzelésére alapozott) Andrási plasztikusan kirajzolja a 80-as évek magyar „érzéki konceptualizmusáról” (vagy posztkonceptuális művészetéről) alkotott felfogását, és egyúttal — így utólag szemlélve — megmutatkoznak az „érzéki” és a neokonceptuális művészet különbségei is. (Ez utóbbi taglalására később kerül sor.) Az egyezések csupán valamiféle általánosságban, mindkettőnek a „klasszikus”, vagy ahogy Andrási nevezi: „ortodox” konceptuális művészettől való távolságában ragadhatók meg.

Részben a vizualitás, a megformálás újbóli előtérbe kerülésének hatására a konceptuális művészetben is megfigyelhető volt a materializált műtárgyhoz való visszatérés, amelynek sokféle arca volt, de a legritkább esetben jelentette a táblakép, vagy az absztrakt szobor mint olyan megújítását. A fotók és szövegek megmaradtak a konceptuális művészet korábbi médiumai közül, a kép-szöveg és a projektek pedig egyre el-terjedtebbek lettek.

Az elméleti megalapozottság, a teoretikus jelleg az, ami mindegyik konceptuális művészetre jellemző, ám az elmélet, ami a munkák háttérét vagy tartalmát képezte, természetesen átalakult. A korábban domináló nyelvészet és analitikus filozófia helyett az antropológia, a szociológia és a feminista kritika vált aktuálissá. A tartalom és stratégia is módosult: a közvetlen intézménykritika helyére egy szofisztikáltabb, kidolgozottabb reflexió lépett. A művészet „belügyeiről” a tágabb szociális kérdések felé fordulás 1970 körül következett be, csakhogy akkor, a „hard core” konceptualizmus kanonizálásának közepette ez csaknem észrevétlen maradt. A konceptuális művészek által kezdeményezett kérdéseket a posztkonceptuális művészek egy része (természetesen új kontextusban) folytatta, vagy a csírájukban létezőket bontotta ki; továbbvitte a reprezentáció, a fotografikus képalkotás, a művészeti intézmények (akadémiák, múzeumok) problematikáját, a szerzőség kérdését. A kisajátítás kifejezetten a posztkonceptuális művészi stratégiák közé tartozik (legfontosabb alkotói Sherrie Levin és Richard Prince), a nyolcvanas években virágzó új geometria, a dekoratív ornamentikájú neogeo egy teoretikusan erős háttér előtt bontakozott ki.

Ha az egyes művészek karrierjének néhány állomására tekintünk, felfedezhetők a változásokra reagáló különböző „folytatási” stratégiák.

A „klasszikusok” közül Joseph Kosuth konzekvensen folytatja klasszikus nyelvi— filozófiai konceptuális művészetét, „csak” szövegeinek tartalma változott meg, analitikus kijelentések helyett többféle filozófiai szöveget választ felirataihoz, amelyek pedig a kezdeti xerox-lapok helyett drága, esetleg tartós anyagokban — gránitba, márványba vésve — nagyvonalú, elegáns formában jelennek meg. Míg Sol Lewitt és Mel Bochner művészete teljes mértékben dekoratívvá vált, addig Ian Burn (1939-1993) következetesen víve tovább programját, a szociális gondolkodás és tevékenység olyan útjait dolgozta ki a művészetben, amelyek élete végéig időszerűek voltak.

Mary Kelly, Martha Rosler, Hans Haacke és Victor Burgin a konceptuális művészetet kezdettől fogva „alkotói módszerként” használták politikai művészetükhöz, így a „klasszikus korszakban” — bár jelen voltak — nem lettek „hangadók.” Kelly és Rosler ráadásul a többiekhez képest keveset szerepelt kortárs publikációkban, csak később kezdték értékelni tevékenységüket. Mary Kelly posztkonceptuális művészete a feminista művészet második hullámának mintájává vált a nyolcvanas években.

A konceptuális művészet „látencszakaszában” jelent meg Jenny Holzer utcai neonfelirataival, feliratos ruháival és levelezőlapjaival; Barbara Kruger provokatív művészetével (szitázott fekete-fehér fotóin Marlboro vörös feliratokkal) rámutatva a nők alárendelt helyzetére. A Guerilla Girls nevű csoport pedig 1984 óta harcol szöveges képes plakátjaival (és akcióival) a nők egyenlő megítéléséért és jelenlétéért a művészetben. Mike Kelley a nyolcvanas évek színes vizuális világába, környezetébe robbant be játékvilágnak látszó, elméleti művészetével, amelyet akkor neokonceptuálisnak neveztek, és tevékenysége azóta is része a neokonceptuális művészetnek.

Neokonceptuális művészet

A neokonceptuális művészet a kilencvenes évek művészetében újra dominánssá váló konceptuális művészet,²³ mely akkor a kortárs művészet legelevenebb irányzatává vált. Bár ez az elnevezés ritkábban használt, mint a posztkonceptuális, ugyanakkor igen nehéz kibogozni, mi szerint alkalmazzák egyiket vagy másikat — egy egyértelműbb használat kedvéért fontosnak tűnik alkalmazása. A megkülönböztetés szükségességét emellett a magyarországi művészet felőli vizsgálódás hívta életre, ugyanis — mégha Nyugaton folytonosság áll is fenn a 80-as és a 90-es évek konceptuális művészete között — Magyarországon éles a cezúra. Éppen a politikai, társadalmi változások tették lehetővé, hogy olyan új konceptuális művészet jöjjön létre, amely expliciten reflektál aktuális (legyen az művészeti vagy társadalmi) kérdésekre, amelyek korábban, a 80-as években el voltak fojtva.

Azonban nem minden kilencvenes évekbeli konceptuális művészt szükségszerűen neokonceptuális. Azok, amelyek a klasszikus konceptuális művészet régi

paradigmájában születnek, akár a legmodernebb technikával és korszerű látványelemekkel is legyenek beoltva, nem neokonceptuálisak. A neokonceptuális művek kritikai hangjukkal az aktuális, kortárs diskurzusba kapcsolódnak. A 90-es évek neokonceptuális művészetének és a látenciaszakaszban levő posztkonceptuális művészetnek legfontosabb közös tulajdonsága, hogy mindkettő a posztmodern paradigmába ágyazódik, annak megfelelően alakulnak preferenciáik, probléma-érzékenységük; közös jellemzőjük — klasszikus elődjükkel szemben —, hogy az idea, a gondolat, a tartalom „testet ölt”, akár látványos képben, akár pontosan kidolgozott, meg-valósított projektben.

Mindazonáltal néhány kisebb-nagyobb differencia kitapintható. Az egyik lényeges különbség helyzetükben rejlik: míg a 70-es évek második felétől 1989/90-ig a konceptuális művészet mint olyan reflektálatlanul a háttérbe szorult, látens szakaszában élt, a 90-es években reflektorfénybe került, ekképp nagyobb tere nyílt a kibontakozásra is. Ezzel szorosan összefügg, hogy a neokonceptuális művészet reflektáltabban viszonyul a konceptualizmus kérdéséhez. Jóllehet kapcsolatban áll a posztkonceptuális művészetrel, úgy bukkant fel, mint egy új jelenség, ezért viselheti a neo előtagot. Nem folytatása a klasszikus konceptuális művészetnek, világosan érzékelhető distanciájuk.

Ezzel részben összefügg a művészet globalizálódása, és hogy egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a konceptuális művészet a 70-es évektől kezdődően a világ egyre több pontján megjelent, s hogy — bár néhányan vitatják — az évezred végére globálissá vált. Kisebb, de korántsem elhanyagolható különbség, hogy a konceptuális művészet a posztkonceptuális szakasz után még inkább kiterjeszti érdeklődését: a feminista kritika után megjelenik a gender- és a queer studies,²⁴ valamint a posztkolonialista elmélet hatása is a művészetben. Megkockáztatható, hogy a posztkonceptuális inkább implicate, a neokonceptuális pedig explicite konceptuális (épp különböző státuszukból következően).

Azzal kapcsolatban, hogy a neokonceptuális műveket alkotók hogyan viszonyulnak a konceptuális művészethez, hogyan látják saját neokonceptuális művészetüket — akár a klasszikus konceptuális művészet viszonyában —, a reflektáltság sokfélesége tapasztalható. Mike Kelley (1954): *Shall we kill Daddy? (Megöljük aput?)*²⁵ provokatív című, Douglas Houbler (1924) 1997-es kiállítási katalógusához írott előszavában 1969-et a konceptualizmus gyerekkorának tekinti. A Houbler-tanítvány leszámol (a maga részéről) a művészet Ödipusz-komplexusával.²⁶ Kijelenti, hogy nincs többé generációs szakadék. „Függetlenek vagyunk a csupán a kronológiára alapozott megkülönböztetésektől.” A kilencvenes évekbeli konceptuális művészet-felfogás kapcsán (az alkotók és a kontextus ismertetése nélkül csak) két végletes megnyilvánulást idézek, amelyek a vélemények „szórását” érzékeltetik: Szabó Ágnes arra a kérdésre, miért nem készít több konceptuális munkát, azt válaszolta, hogy azért, mert nem kap felkérést. Szerinte ilyen „csak felkérésre készít az ember. Nem?”

Veszely Beáta pedig úgy vélte, abszurd dolog a konceptuális művészetről írni, mivel „minden művészet konceptuális.”

Konzeptualizmus

Sok szerző a szóisméltés elkerülése végett használja a konceptualizmus kifejezést, amely a 90-es években azzal együtt vált közkeletűvé, hogy maga a konceptuális művészet is egyre inkább elterjedt, és egy mind általánosabb szemlélet-, gondolkodás- és alkotásmódra utal. Így az időben visszafelé történő használata ahistorikus mellézköngét kaphat. Ezenkívül óvatosságra intenek pejoratív konnotációi.²⁷ Mindazonáltal az 1999-ben rendezett *Global Conceptualism*²⁸ kiállítás katalógusának előszavában a szerkesztők kitartanak a konceptualizmus mellett azzal érvelve, hogy az egy sor olyan művészi gyakorlatot fog át, mely visszavezette a művészetet ahhoz a társadalmi, politikai és gazdasági valósághoz, amelyben létrejött.

A konceptuális művészet sajátosságai

„A

művészetben nincsenek morfológiai korlátozások”

(Joseph Kosuth)

A MŰ ELANYAGTALANODÁSA — DEMATERIALIZÁCIÓ

A konceptuális művészetnek nincsenek par excellence formaproblémái, hiszen a kezdet kezdetén, mint explicit forma- és esztétikumellenes irányzat a későmodernizmus eszményét támadta. „A konceptuális művészetben az ötlet [idea] vagy a koncepció a munka legfontosabb aspektusa. ...a kivitelezés pedig közömbös ügy. ...Nem túlságosan fontos, hogyan néz ki a műalkotás (...) A forma lényegtelen”²⁹ — írta említett paragrafusai közt Sol LeWitt. „[A] művészet lényege morfológiai kérdésből funkcionális kérdéssé lett. Ez a változás — a »megjelenési forma« helyett a koncepció — volt a »modern« művészet kezdete, és a »konceptuális« művészet kezdete. Minden művészet (Duchamp után) konceptuális (természetű), mert a művészet csak konceptuálisan (fogalmilag) létezik”³⁰ — állította 1969-ben Joseph Kosuth, a konceptuális művészet egyik „alapító atyja”, aki ugyanebben az írásában az esztétika és művészet elkülönítésére is törekedett: „az esztétikai szempontok mindig külsődlegesek (...) A formalista művészet funkcionális szempontból nézve már nem is művészet, hanem pusztán esztétikai gyakorlat.”³¹

A konceptuális művészet antiformalizmusából és antiesztétizmusából mindazonáltal csupán az következik, hogy a művészek nem foglalkoztak ízléssel és formakérdésekkel; tagadták, hogy a forma maga lenne a tartalom. Szándékaik ellenére azonban a konceptuális művészetnek vannak olyan formai vonásai, amelyek jellemzőek a konceptuális művészek munkáira. A művészek munkái és kijelentései szándékolatlanul is magukon hordják egyes esetekben a minimalizmus és bizonyos fokig a — támadásik céltáblájaként szolgáló — későmodernizmus örökségét, másoknál pedig (elvi elhatárolódásaik el-lenére) az arte poverához hasonló tulajdonságokat.³²

A koncepció elsődlegességének hangsúlyozása, a forma, az esztétikum és a kivitelezés (amelybe az anyaghasználat is értendő) leértékelése legáltalában a „dematerializációban” nyert kifejezést. Az elanyagtalánodást Lucy R. Lippard és John Chandler: *The Dematerialization of Art* című, 1968 februári cikke vezette be a diskurzusba,³³ mely épp-annyira volt beszámoló a művészet aktuális helyzetéről, mint manifesztum és jóslat.³⁴

Lippardék egyféle szó szerinti elanyagtalánodásra tett utalással zárják esszéjükét („Még nem tudjuk, mennyivel lesz kevesebb az a »semmi«, ami még elegendő lehet. Aligha érkeztünk el a végső zéró ponthoz a fekete festményekkel, fehér festményekkel, fénycsövekkel, átlátszó filmekkel, néma koncertekkel, láthatatlan szobrokkal vagy bármelyik más említett projekttel”³⁵), de mégsem ezt állítják középpontba. Az általuk akkor ultra-konceptuálisnak nevezett művészet legfőbb tulajdonságának — mely a művészet elanyagtalánodását idézi elő — azt tartották, hogy az szinte kizárólag a gondolkodási folyamatra helyezi a hangsúlyt. A műtermekben egyre inkább csak tervezik a műveket, s csupán harmadsorban említik a szegényes vizuális megjelenést.³⁶ Ez viszont — állítják — nagyobb részvételt igényel a nézőtől, mert több idő kell a részletek nélküli művek befogadásához, és az eltöltött idő is hosszabbnak tűnik. Ezenkívül hangsúlyozzák az anyagtalán művészet kritikai szerepét is. Redukcionista alapállásuk tagadhatatlan („»Később, azt hiszem [a művészet] be fogja érni kevesebbel, de többet fog elérni«” idézik Ortegát az 1930-as évekből, de az elanyagtalánodás lényegén mégsem a mű eltűnését értik. (A tárgy mint olyan elavulása csak mintegy velejárója a fogalmivá válás folyamatának.) „A nagyon fogalmi műalkotás mint vizuális művészet még mindig azon áll vagy bukik, hogy hogyan néz ki ... Arra készíti a nézőt és kritikust, hogy inkább gondolkozzon el azon, amit lát, mintsem hogy egyszerűen méricskélje a formai vagy érzelmi hatást. Akkor olvadhat össze az intellektuális és esztétikai öröm, amikor a mű egyaránt erős vizuálisan és komplex teoretikusan.”³⁷ Az elanyagtalánítást szorgalmazza Sol LeWitt alábbi megjegyzése is, mely nemcsak az anyag másodrendűségét húzza alá, hanem elválasztja a LeWitt-féle konceptuális művészetet a többi kortárs, experimentális művészettől: „Az új anyag a kortárs művészet egyik nagy fájdalma. Néhány művész összetéveszti az új anyagot az új ötletekkel.”³⁸

A fentiekből a dematerializáció kétféle implikációja bontakozik ki: az egyik a tárgy szó szerinti anyagosságával/láthatóságával, illetve érzékelhetőségével hozható összefüggésbe, a másik ontológiájával. Egyik esetben a tárgy dematerializációja neoavantgárd tendenciaként regisztrálható. A tárgyak érzékelhetőségének a megfoghatatlanságig, illetve láthatatlanságig történő minimalizálása ugyan a későmodernista redukció folytatásaként mutatkozik („Ezt a fajta művészetet tehát az eszközökkel való lehetséges legnagyobb takarékossgal kell megformálni” — hangzik Sol LeWitt „ökonómikus” imperatívusza³⁹), de annak szélsőségességig fokozása — ironikus módon — inkább tekinthető egy újító, lázadó, avantgárd törekvésnek, mintsem a modernista redukció beteljesítésének.

A dematerializáció a mű létmódjára is rákérdez, nevezetesen arra, hogy hol születik meg, egzisztál a mű. Eszerint a mű lényege nem tárgyiségében, hanem gondolatiságában rejlik, az a művész és a néző fejében létezik, — ez utóbbi

kijelentés jelzi a fordulópontot a művészeti diskurzusban. A mű tehát nem pusztán a „redukció folytán” és érdekében anyagtalanodik el, hanem azért, mert tárgyiságára nincs szükség. A mű a gondolat maga, a materiális tárgyak, mint vázlatrajzok, írások, számítások, csak a gondolat (a mű) dokumentációi. A dematerializáció szokásos cáfolatai, miszerint minden anyag (még a levegő is), nem veszik figyelembe ezt a második értelmet, csupán a mű tárgyiságára koncentrálnak.

A szó szerinti elanyagtalanítás — mely tökéletes sose lehet — legjobb megközelítését példázzák Robert Barry *January Show*⁴⁰ című kiállítására készített munkái, melyek, másokkal együtt rendre túlteljesítik LeWitt imperatívuszát. A kurátor, Seth Siegelaub koncepciója szerint „A kiállítás (a közvetített eszmék) a katalógusból áll; a munkák fizikai jelenléte csak a katalógus kiegészítője.”⁴¹ Ennek megfelelően a művészek egy-egy statementtel,⁴² 8-8 művel és 2-2 fotóval szerepeltek a katalógusban. Köztük volt Barry *Szabadtéri nejlonszál installáció* (fák között kifeszítve damil) című munkája (fénykép), amin — mivel a nejlonszálak láthatatlanok — más nem látszik, mint egy külvárosi ház, kerttel. Másik munkája azt dokumentálta, hogy Barry a Central Parkban elásott fél mikrocurie bárium 133-at (mely egyébként teljesen ártalmatlan, nemcsak mennyisége miatt, hanem azért is, mert ennek a radioaktív anyagnak rövid a felezési ideje). A galériában csak hanginstallációját állította ki, amely olyan rádióhullámokból állt, amelyek a nem hallható tartományba estek, a készülék pedig el volt takarva, így csak a feliratok voltak láthatók a falakon.⁴³

Ugyanazon év áprilisában készítette el Barry *Nemes-gáz-sorozatát*, melyben Los Angeles közelében különböző helyszíneken a levegőbe engedett különböző nemesgázokat.⁴⁴ (2. kép) A művész így kommentálja munkái „láthatatlanná” válását: „Elkezdtem átlátszó vékony nejlonszálakat használni. Végül a szál olyan vékony lett, hogy valójában már nem is volt látható. Ez vezetett láthatatlan vagy legalábbis hagyományos módon nem érzékelhető anyagok használatához... Ettől kezdve elvettem azt a gondolatot, hogy a művészet szükségszerűen olyan dolog, amit nézni kell.”⁴⁵ Az elanyagtalanítás további fokozhatatlanságára cáfolt rá Lawrence Weiner az említett *January Show*-n, ahol a Galéria falburkolatának egy darabját, 92 x 92 cm-es négyzeten eltávolította. A mű, bár igen jól látható volt: a burkolóanyag negatívja élesen kirajzolta a négyzetet, a művész azzal, hogy művének címében az *eltávolítást*,⁴⁶ magát a folyamatot nevezte meg és hangsúlyozta, további lépést tett az elanyagtalanodás felé, és műveletének eredménye épp a hiány lett.

Ezek, a percepció határán létező művek tulajdonképpen csak dokumentációikban, vagy a rájuk való utalásaik által léteznek. A tárgyi bizonyítékok azonban egyenesen paródiái a dokumentációnak. Önmaguk hiányosságát és a dokumentáció korlátait csakúgy demonstrálják, mint ahogy utalnak a műre. (Például senki nem gondolhatja

komolyan, hogy egy fotó, mely egy sivatagban elhelyezett gázpalackot örökít meg, megfelelően dokumentálja egy nemesgáz levegőbe engedését).

A műtárgy elanyagtalánodásában a következő lépést magának a kiállításnak az eliminálása képviselte: 1968 októberében készítette Daniel Buren azt a fehér és zöld csíkokból álló munkáját (Milánó, Gal. Appollinaire), amely a galéria bejárati ajtaját fedi be azért, hogy teljesen bezárja a galériát a kiállítás időtartamára, egy hónapra.⁴⁷ De kiállítás gyanánt nem csak Buren, hanem Robert Barry is bezárta 1969. december 17. és 31. között a galériát, az ajtóra függesztett felirattal: „A kiállítás ideje alatt a Galéria zárva.”⁴⁸ Hogy a kiállítás elanyagtalánítása egyfajta Duchamp-recepció, mely szembeállítja a látást és gondolkodást,⁴⁹ a hazai viszonylatban explicitté Július Gyula jóval későbbi művében lett. Július ugyanis Duchamp nevében záratott be egy napra egy sor budapesti kiállítási intézményt.⁵⁰

Az elanyagtalánodás másik aspektusa, hogy a mű valójában a gondolkodásban létezik, a gondolkodás által születik meg, kifejezésre jut a korai konceptuális művészeknél is. Munkáik először is utalnak arra, hogy az érzékelésnél fontosabb az, ami utána (vagy inkább helyette), a gondolkodásban történik (ezért nem kell érzékileg, vizuálisan hatásosnak lennie a tárgynak). „A mű maga olyan dolgokkal foglalkozik, amelyek kapcsolatai a közvetlen érzéki tapasztalatokon túl vannak” — állította Douglas Huebler a *January Show* katalógusában.⁵¹

Másodszor arra vonatkoznak, hogy ha a mű valójában a művész fejében létezik, felesleges a kivitelezés, anyagi formában való megjelenítés. Harmadszor pedig arra, hogy a mű a néző fejében születik meg. (Ezekhez természetesen kell valamiféle közvetítő eszköz; a művész fejében létrejött ötlet, eszme dokumentációja — leírása, rajzos felvázolása.)

Amikor Lawrence Weiner a *January Show* katalógusában közzétett statement-jében azt állítja, hogy: „1. A művész megkonstruálhatja a művet. 2. A mű legyártható. 3. A művet nem szükséges elkészíteni. Ezek mindegyike azonos értékű, megfelel a művész szándékának, annak eldöntése pedig, hogy melyik valósul meg, a befogadón múlik”⁵², Weiner nemcsak a kivitelezés másodlagosságát hangsúlyozza, hanem azt is, hogy a mű befejezése a nézőn áll. Hasonló elgondolás lelhető fel Sol LeWitt „Paragrafusai” között is: „különböző emberek ugyanazt különbözőképpen fogják értelmezni” (...) A konceptuális művészetnek inkább a szemlélő értelmére kell hatnia és azt kell foglalkoztatnia, nem pedig a szemét vagy érzéseit.”⁵³ Hans Haacke továbbmenve nemcsak azt tartotta fontosnak, hogy a befogadó fejében megjelenjen a művész által sugallt gondolat, hanem, hogy a befogadók azt fejezzék is ki. 1970-ben a New York-i Modern Museum of Artban rendezett *Information*⁵⁴ című kiállításon egy szavazó-urnát helyezett el, válaszadásra provokálva a nézőket. A kiállításra épp akkor került sor, amikor Nelson Rockefeller — aki egyben a múzeum igazgatósági

tanácsának is tagja volt — újraindult a New York-i kormányzó-választáson. Haacke azt kérdezte a látogatóktól, ha Rockefeller támogatná a vietnámi háborút, ez elég ok volna-e arra, hogy ne válasszák meg. A legtöbb szavazó igennel válaszolt.

A dematerializáció azonban még ma is figyelemreméltó annak ellenére, hogy a mai konceptuális munkák igencsak materiálisak, s hogy a deklarált antiformalizmus kritikailag értelmezendő,⁵⁵ valamint, hogy az elanyagtalanodást már a 60-as évek végén is kifogásolták.⁵⁶ A dematerializáció gondolata nemcsak azért jelentős, mert a korai „hardcore” konceptualizmus alapvető törekvését jeleníti meg, és mert Lucy R. Lippard 1973-ban kiadott könyvében⁵⁷ — jobb híján⁵⁸ — kitartott 1968-as terminológiája mellett, hanem mert szempontunkból a dematerializáció jelentősége abban áll, hogy a befogadó aktivitására számítva a műnek és általa magának a művészetnek konstruált mivoltára tereli a figyelmet. A „gondolatban” vagy inkább „fejben létezés” lassan tartalmilag is átalakult. Azt, hogy jelentősége nem múlt el az évezred végéig, jelzi, hogy Harald Szeeman 1969-es kiállítási katalógusának mottója: „Live in your head” 59 a 2000-ben Londonban rendezett konceptuális művészeti kiállítás címeként szerepelt.⁶⁰ Tony Godfrey 1998-ban pedig egyenesen úgy fogalmazott, hogy a konceptuális mű — éppen szokatlan formái miatt — aktív választ kíván a nézőtől, és valójában a néző szellemi részvételében létezik.⁶¹

Azt az ideát, hogy a gondolat maga a mű, példázza Beke László *Elképzelés* című projektje (1971. aug. 4. — 1972). Beke levélben kért fel magyar művészeket arra, hogy vegyenek részt egy „kísérleti, tanulmányi és dokumentatív jellegű munkában.”⁶² A projektet elindító levél egyszerre volt a konceptuális művészet Beke-féle (Magyarországon egyedülálló) összegzése, és a magyarországi recepció dokumentuma: „A MŰ = az ELKÉPZELÉS DOKUMENTÁCIÓJA”. Ezenkívül itthoni kezdete volt a konceptuális művészet által létrehívott alkotó-kurátor⁶³ munkájának. Beke későbbi összefoglalásában AZ „ELKÉPZELÉS”-RŐL címmel tudományos célokat is megnevezett, és hangsúlyozta, hogy nem csak konceptuális munkákat várt: „...sokkal fontosabbnak látszott akkor mindenféle olyan gondolat, terv, ötlet összegyűjtése, amely egyébként nem valósulhatott volna meg.”⁶⁴ A projekt mind módszerében, mind formájában (a művek gyűjtőmappában történő bemutatása) egyrészt alkalmazkodott a magyarországi helyzethez, másrészt egy sor kitűnő konceptuális mű létrehozására inspirált, harmadrészt maga is egy olyan konceptuális mű volt, ami további alkotások létrejöttét motiválta. Ily módon „megfelelve” a Lippard és Chandler által megfogalmazott elvárásnak, mely a „jó” konceptuális mű ismervét implikálja: „felismerhető, hogy valami jó gondolat (idea), azaz termékeny és elég nyitott ahhoz, hogy végtelen lehetőségeket sugalljon, vagy közepes, azaz kimeríthető, vagy rossz, azaz már kimerült, vagy olyan kevésbé tartalmas, hogy nem

vihető tovább.”⁶⁵ Beke Lawrence Weiner 3 pontos statementjét választotta mottóul, mely kellő alapot kínált dokumentációban létező, „anyagtalan” alkotásokhoz.

A beérkezett művek közül Pauer Gyuláé inspirálta közvetlenül további munkák megalkotását.⁶⁶ Pauer a konceptuális művészet már ismert stratégiáját alkalmazta, amikor leírókartonokat — mint dokumentumokat — gyűjtött össze művészekről, s ezek a kartonok váltak — mint gyűjtemény — Pauer konceptuális alkotásává, egyszersmind Pauer — majd Beke — konceptuális művészeti gyűjteményévé. „A KARTOTÉK AZ EGYETLEN OLYAN OKMÁNY, AMELY A MŰTÁRGY LÉTEZÉSÉT, AZONOSSÁGÁT HITELT ÉRDEMLŐEN IGAZOLJA!” – írta tömören Pauer a művészeknek szóló felkérő levelében művének céljáról és gondolati alapjáról. Pauer kartotékgyűjteménye nem egyszerűen katalógus-funkciót töltött be, mint L. R. Lippardnál,⁶⁷ hanem (múzeumi-) intézménykritikát fogalmazott meg, ugyanolyan humorral átitatottan, mint Robert Barry nemesgáz-sorozatáról készített fotódokumentációi.

Paradoxonnak tűnhetik, hogy éppen azért, mert a konceptuális művészek megvetették a formával, anyaggal való foglalkozást, munkáik a legkülönbélebb médiumokban jelentek meg, mintegy folytatva az avantgárd expanziós törekvését — de nem azért, hogy új anyagokat szerezzenek a művészet számára, vagy hogy annak térbeli és időbeli dimenzióit tágítsák, hanem pusztán „funkcionális” okból (l. Kosuth). Bármit felhasználtak, és sokféle olyan dolgot állítottak elő, amelyek pusztán anyagbeli vagy formai tulajdonságai révén nem képezhetek értéket. Nem lehetett mint „műtárgyat” eladni — amin mindazt értették, amit az 1960-as évekig műtárgyként forgalmaztak, többnyire (olaj) festményeket és (márvány, vagy bronz) szobrokat.

Az 1960-as évek végi konceptuális művészetben végeredményben vizuális aszkézis érvényesült; a súlypont a nézésről, a látvány(osság)ban való gyönyörködésről a gondolkodásra tevődött; a művészek műtárgyak létrehozása helyett inkább gondolataikat dokumentálták.

A konceptuális művészet megjelenési formái

Tony Godfrey a konceptuális művészet jellegzetes megnyilvánulási formáiként a *szavakat*, a *ready-made-et*, a *dokumentációt* és az *intervenciót* nevezte meg, mind-egyiket egy-egy meggyőző példával támasztotta alá.⁶⁸ Másutt 7 területet említett meg: a *szeriális munkákat*, *anti-formalista szobrokat*, *nyelvi alapú, elméleti munkákat*, *monokróm festményeket*, *intervenciókat* és az *arte poverával* társított *ready-madeket*.⁶⁹ Godfrey kiterjesztett konceptualizmus-fogalommal dolgozik, és felsorolásával nem kategorizálás a célja (nem is egynemű fogalmakat használt). Az

általa felsorolt „formák” némelyike a 60-as-70-es évek, némelyike pedig inkább a 90-es évek konceptuális művészetére jellemző.

SZÖVEG

A konceptuális művészek egy részének legfőbb anyaga a szöveg volt. Szövegek a legkülönbözőbb célból, tartalommal, formában, médiumban és műfajokban készültek. Művészek tanulmányokat, esszéket, kritikákat és önálló konceptuális munkákat⁷⁰ publikáltak folyóiratokban és képes magazinokban, de írtak szavakat vagy mondatokat kiállítóterem falára, festettek vászonra is. A Coventryben alapított Art & Language csoport külön konceptuális művészeti folyóiratot hozott létre (az *Art & Language* első száma 1969 májusában jelent⁷¹ meg, majd 1975-ben New York-i csoportja *The Fox* címen adta ki folyóiratát).

Az „anyagtalan” formának igen megfelelő (író)géppapír (A4) elterjedt volt — bár különböző okokból — mind Nyugaton, mind Kelet-Európában (írógéppel írt, xeroxozott vagy indigóval sokszorosított változatban). A paradoxonokon, szójátékokon és tautológiákon kívül géppapírra írva kerültek nyilvánosságra művészi állásfoglalások, levelek, versek és filozófiai jellegű eszmefuttatások csakúgy, mint számítások, mértékegységek, katalógusok, dátumok, naplók, térképek, útvonalak, szociológiai felmérések, kérdőívek, kották, tervrajzok, vázlatok. Művészeti írásokat publikáltak az *Art & Language* tagjai Joseph Kosuth, Adrian Piper; Magyarországon Erdély Miklós írt hosszabb szövegeket művészetről szóló álláspontjáról, de Szentjóbby Tamás, Pauer Gyula és Jovánovics György is készített szöveges munkákat. Hans Haacke társadalmi helyzettel foglalkozó, betiltott kiállítása helyett kérdőíveket osztogatott New Yorkban, az Art Workers Coalition (művészeti dolgozók koalíciója) demonstrációján, 1970. május elsején.⁷²

A számos publikáció háttérében az áll, hogy sok művész — mint Joseph Kosuth is — úgy gondolta, hogy a művészet (és a művészek) feladata a művészet vizsgálata. „A konceptuális művészet »legtisztább« meghatározása a »művészet« kialakult jelentésű fogalmának alapjaira irányuló kutatás”⁷³ (kiemelés: T. E), az analitikus nyelvfilozófia alapján a műalkotásokat analitikus kijelentéseknek tekinti: „a műalkotás nem más, mint egyfajta kijelentés a művészet kontextusában a művészetről.”⁷⁴ Érdeklődésének fókuszában a nyelvhasználat állt: „...a szavak és a tárgyak (a fogalmak és amire vonatkoznak) közötti kapcsolat foglalkoztatott.”⁷⁵ Az *Art & Language* is teoretikus jellegűnek tartotta a konceptuális művészetet, a művészetről való beszéd és a nyelv, mint a művészetről való elmélkedés terepének.

A konceptuális művészet — Tony Godfrey szerint — kezdetben azért kedvelte a szöveges megnyilvánulásokat, mert általános felfogás szerint (mely a strukturalista szemiotikában gyökerezett) a műalkotás lényegében nyelvi természetű, másodsor a

modernizmusban hiányolt elmélet iránti szükséglet ösztönözhetette, és a fejben élő mű iránti vágy („live in your head”). Úgy vélték a művészek, hogy így szélesebb közönséghez tudnak szólni, végül ebben a piacellenes magatartás is szerepet játszott, hisz a szöveghasználat is a műtárgy elanyagtalánításának egyik módja.⁷⁶

A klasszikus konceptuális művészet időszakával ellentétben a neokonceptuális művészetben kevésbé elterjedt, nem jellemző műtípus a szöveg-munka. Természetesen előfordul a kilencvenes években is, ilyenek például Benczúr Emese szövegírási kísérletei, de a szövegek inkább a szociológiai módszereket alkalmazó munkák velejárói, mint Komar és Melamid 1993-ban elkezdett *People's Choice* (az emberek választása) című munkájában és Bakos Gábor *Personal Press Projektjében*, vagy képekkel együtt alkotnak egységet, vagy szolgálnak kiegészítésül, mint Gerhes Gábor *e és é* című fotósorozatában. Művészek persze a 90-es években is írnak — ha nem is nagy számban —, mint például Erhardt Miklós vagy Várnagy Tibor. Azonban a szövegek többségét „statementek”, állásfoglalások, vagy más művészekről, kiállításokról írott cikkek alkotják. Ezek, bár nem szöveg-munkák, mégis a művész oeuvre-jéhez tartoznak, még azok is, amelyek mások művészetéről szólnak.⁷⁷

Jellemző viszont, hogy könyveket készítenek. Ezek nem művészkönyvek a 70-es évekbeli értelemben, mivel nem egyedi darabok, nem esztétizálnak, és nem tapintható tárgyszerűségükben van értékük (noha vizuális minőségekkel nagyon is rendelkeznek). Ezek ugyanis rendez, nyomdai úton előállított (sokszorosított) kiadványok. A művészek maguk találják ki a könyv egész koncepcióját, maguk állítják össze, szerkesztik (ilyenek Lakner Antal, Gerhes Gábor, Koronczai Endre katalógusai) — függetlenül attól, hogy milyen a tudományos értékük (sokszor jelentős), vagy mennyire teljesítik a katalógusokkal szembeni elvárásokat (a szórás nagy), ezek a művész (mű)alkotásai. Különleges helyet foglal el közöttük Bodóczy István: *Rövidítések /Abbreviations*⁷⁸ című A 6-os méretű kis könyve, amely voltaképpen egy montázs vagy kompiláció. Kiállításához készült ugyan, de nem katalógus. Saját műveinek, kis számú reprodukcióján kívül egy-egy vázlatából, tervéből áll, de idézeteket (tudományos és művészi egyaránt), játékszabályt, kölcsönzött képet is tartalmaz. Ezt nem is az egyes oldalak, mint inkább a könyv egésze teszi konceptuális alkotássá.

READY- MADE

A Duchamp-i életmű mindmáig eleven részét képező ready-made-ek által felvetett kérdések — nem utolsósorban éppen a konceptuális művészettel való szoros összefüggésük révén és változó értelmezéseikkel együtt — a művészetéről való gondolkodást az egész XX. század során alakították, eltérő módon befolyásolták. Duchamp a ready-made-del a művészet kézműves alapozását kezdte ki, a művész

szerepére és a műalkotás státuszára kérdezett rá, a műalkotás anyagi mivoltán, tárgyiségén, vizualitásán kívül álló s a művet konstituáló tényezőkre terelte a figyelmet. Tony Godfrey azt is hangsúlyozza, hogy a *Forrás* című ready-made (egy piszoár, 1917 – 3. kép) mindezen kívül a művész akkori tekintélyét is kikezdte, hiszen ez a tárgy (mint a többi) nem semleges, hanem részint szexualizált (csak férfi vizeldékben használatos tárgy), részint közönséges, az élet „alsó” szférájából került elő, az idealizált test-kép ellen dolgozott.⁷⁹ A ready-made értelmezésének változását plasztikusan mutatja be Boris Groys: „Duchamp ready-made-jeit gyakran tekintik bizonyítéknak arra, hogy a művészi önkény szabadon bánik a művészi értékkel: szimpla hétköznapiok bármely tárgya a művész akaratából az esztétikai megfigyelés tárgyává válhat, s ezáltal művészi értéket nyer. (...) Duchamp szökőkútja semmiben sem különbözik a szakállas Mona Lisától. Mindkét esetben értékes, szakrális, nem pedig önkényes, értékmentes tárgy kiválasztásáról és profanizálásáról meg saját esztétikai manipulációjának anyagiasításáról van szó, ... a ready-made esztétikájában is központi szerepet játszik a külső referens, vagyis a társadalmilag elismert, nem pedig az egyénileg felfogott érték.”⁸⁰

A 90-es években már nem annyira az átalakítás nélküli ready-made-ek hódítanak (bár Lakner Antalnak a Knoll Galériában kiállított iratmegsemmisítő gépe éppen ilyen volt⁸¹). A neokonceptuális műtárgyak jelentős része, melyekben az egyéni kézjegy is teljességgel eliminálódik, voltaképp összetett ready-made; se szeri, se száma a felhasznált ipari termékeknek, képeknek. Igaz, jelentésük nagy része ekkor már nem éppena ready-made-ségből ered; a ready-made a 90-es évek alkotói számára már egy készen kapott művészeti szótár részét képezi. Németh Ilona *Magánrendelő* című kiállításán bemutatott, átalakított ready-made-jeiben⁸² csupán a „műfaji hűség” őrzi „a mester” szellemét, hiszen a mű egy nálunk éppen akkor aktuális, húsbavágó problémakört testesít meg. A női test medikai kiszolgáltatottsága, valamint a nyilvános és magán érzékeny határterületének vizsgálata, bemutatása korábban nem is artikulálódhatott.

DOKUMENTÁCIÓ

A kosuthi definíció szerint valamennyi konceptuális mű dokumentáció, itt mégis csak azokat soroljuk ide, amelyek par excellence konceptuális művészeti dokumentációk, azaz a művészi gondolat lenyomatai: vázlatok, tervek, felvetett ötletek; avagy amelyek a hétköznapi értelemben vett dokumentációhoz hasonlítanak (fotók, térképek szövegek vagy ezek együttes használata). Ezek mégis különböznek mind a vázlatoktól, tervektől, hiszen nem előkészületei egy ténylegesen megvalósítandó műnek — ezért lehetnek teljesen abszurdak is; és gyakran befejezettek. Gulyás Gyula *Tervén* (1971), egy sziklahasadékról készített fotón öltésekkel mintegy megtervezte a hegy összevarrását (4. kép). Bak Imre *Arcképén* (1972) négy egyenlő

négyzetben — melyek egy nagy négyzetté állnak össze — a fül, szem, száj, orr szavak állnak. Ez persze nem terv, nem is vázlatrajz, és nem is arckép a szó hagyományos értelmében (5. kép). Richard Long *Az egyenes, amely séta nyomán keletkezett* című fényképe⁸³ egy füves tisztáson kikoptatott ösvényt mutat — a kép azt dokumentálja, hogy Richard Long addig rótt a gyepet, míg az ki nem kopott. Judy Clark *Kis sebek* című munkájában (1972) az összegyűjtött sebtapaszkok pedig a sérüléseket dokumentálják — mint a fényképek — indexikus módon. Margaret Harrison, Key Fido Hunt és Mary Kelly: *A Nők és a munka* 1973—75 között készült munkájukon női sorsokat „dokumentáltak” hangszalagokon, fényképekkel és gépelt szövegekkel.⁸⁴ A fényképek a természet-tudományban, az igazságszolgáltatási eljárásokban, a tömeg-médiában és a művészeti események, műalkotások dokumentálásában is egyre fontosabb szerepet kezdtek játszani⁸⁵, ezzel párhuzamosan azonban a dokumentáció hitelességének kérdése egyre artikuláltabban jelent meg az elméleti diskurzusban, és mind élesebben vetődött fel a művészetben is.

John Hilliard: *A halál oka? 3.* és *A fényképezőgép saját állapotát rögzíti* című képei ma már egy fényképezés-tankönyv szemléltető ábrái is lehetnének. Hilliard a látható tények objektív rögzítésére alkalmasnak tartott eszköze által és eszközén demonstrálja azt, hogy a fényképezőgép hogyan hoz létre jelentést; hogy nem egy igaz történet létezik, hisz az többek közt nézőpont kérdése. *A halál oka? 3.* című munkán (6. kép) azt vizsgálta, hogy a képkivágás és szöveges interpretáció hogyan hat a jelentésre. Egy lepedővel letakart test képe 4 különböző kivágatú képen, mást és mást mutató környezetben jelenik meg. Így a halál okának más-és más tűnik fel; az egyes képekhez rendelt címszerű felirat („vízbe fúlt”, „megégett”, „összezúzta magát”, „lezuhant”) tovább (dez)orientál bennünket. S hogy eleve halálokat keresünk, az nem csak a letakart test képének, legalább annyira a címének köszönhető. *A fényképezőgép saját állapotát rögzíti (7-féle blendenyílás, 10 zársebesség, 2 tükör)* című tabló 70 képe csupán (a fényképezőgép mechanikus beállításainak következtében) „megvilágításában” különbözik egymástól, mégis más-más képét adja a „valóságnak”, illusztrálván azt, hogy a dolgokat beállítódásunktól függően látjuk és mutatjuk, bármilyen tárgyilagosságra törekszünk is.

INTERVENCIÓ

Az intervenciót olyan konceptuális művészek választják, akik inkább a társadalmi kommunikációt helyezik előtérbe — távol a művészet önvizsgáló attitűdjétől, a művészetet az emberek közötti beszéd egy formájának tartják. Azaz munkáikat — legyenek azok fotók, plakátok, installációk, szövegekkel társított fényképek, vagy szociológiai jellegű projektek — a társadalom nyilvános tereire viszik, — általában provokatív szándékkal. Minden kommunikációs csatornát felhasználnak: városi

közttereket, utakat, napilapokat, és folyóiratokat is. Az intervenciók, különösen a nagyobb köztéri munkák, elsősorban a neokonceptuális művészet eszköztárába tartoznak, míg szociologizáló projektek szinte mindvégig jelen vannak.

A konceptuális művészet nyitottsága kezdetben abban nyilvánult meg, hogy a művészek lázadva a galériák zárt, fehér tere ellen, alkalmasabb művészeti helyszínek tartották a közttereket, az újságok hasábjait és magát a kiállítási katalógust is. A hetvenes években Victor Burgin: *Possession* (1976) című plakátját egy Newcastle-beli kiállítás apropóján készítette el. Rajta egy felső középosztálybeli fiatal pár látható, a felirat pedig egy kérdésből (Mit jelent önnek a tulajdon?) és egy, a *The Economist* által közölt statisztikai adatból áll: A népesség 7%-a birtokolja a vagyon 84%-át.

Az intervenció a neokonceptuális művészet jellemző módszere. Nemes Csaba első, 1992-es intervenciói: óriásplakát méretben megjelent ál-filmplakátjai olyan jól sikerültek — legalábbis ami a „társadalom testébe való behatolást” illeti —, hogy a *Szonda Ipsos Óriásplakát Monitor Adatbank* hatásvizsgálatot készített róluk, feltételezván, hogy azok a Nemes Csabát szponzoráló Copy General kereskedelmi plakátjai. *Schöneres* című projektjükben (1998) Nemes Csaba és Veress Zsolt a média-közvetítette „valóságba” teljesen ártalmatlan, játékos módon avatkozott bele, ám a beavatkozás ténye a hatalom szempontjából igen irritáló. Megkeresték azt a helyet, amely az élő, egyenes adású TV-híradó háttérét (a Gellért-hegyről felvett pesti Duna-partot) alkotta, és onnan a híradás időpontjában színes léggömböket eresztettek fel, megzavarva így a híradó szokásos nyugodt, idilli háttérét. Az egyszeri akció alkalmával a galéria a közönségének segítségével közreműködők „irányították” (rádiótelefonos összeköttetés útján és a TV képernyőt nézve) a léggömb eregetést (azóta már nincs „élő” háttérű TV-híradó). Szóbeli források alapján volt, aki azt hitte, hogy a léggömbök a húsvétnak köszönhetően kerültek a *Híradóba*.

Az Eike koncipálta és a Trafó által szervezett *Valódi művészet* című projekt keretében a résztvevő művészek valamely számukra szokatlan, vagy éppen triviális, de mindenképpen a város hétköznapijához tartozó tárgyat, vagy valamely környezeti elemet kerestek, s azt mint ready made-t kisajátították. Busz szállította a közönséget Budapest különböző, a művészek által kiválasztott helyszíneire, ahol bemutatták „munkáikat”. Ez voltaképpen szelíd intervenció, mondhatni annak inverze volt. Varga György a Fehérvári úti orvosi rendelő idők során össze-vissza foltozgatott padlóburkolatát, Koronczy egy kamion által elkoptatott házfalat mutatott be, Szabó Dezső pedig *Átfestett reklámtábla* címmel egy graffitivel „felülírt” reklámtáblát mosott le.⁸⁶

Ez a fajta művészetfelfogás, mely a beavatkozást a helyreállításban látja, elődjét Mierle Laderman Ukeles gondoskodó, fenntartó művészetében (*Maintenance Art*) találja meg. Ukeles 1969-es „Manifesztumában” a különféle munkákat a „haladás” és a „fenntartás” csoportba sorolta. Az első megfelel a progresszió és egyéniség modernista eszméjének, a másikba olyan, a folyamatokat életben tartó munkákat sorolt, mint a főzés, mosás, vásárlás, gyereknevelés. 1973-as performanszai⁸⁷ abból álltak, hogy órákon keresztül súrolta a múzeum padozatát, a múzeum környékén sikálta a lábnyomokat, a műtárgyakat tisztogatta.

Azzal, hogy Ukeles ezeket „padlófestménynek” és „por-festménynek” nevezte, és mint művészeti tevékenységet végezte, felértékelte az egyébként láthatatlan gondoskodó munkát, porózussá téve a magán és a nyilvános szférák közötti átjárást. Performanszai expliciten hozták felszínre a fenntartás vélelmezetten magán, fizetetlen vagy alulfizetett munkája és a nyilvános szféra feltételezetten érdektelen terei közötti strukturális kapcsolatot.⁸⁸

A 90-es évek kitűnő intervenciói közé tartozik a Soros Alapítvány által 1993 őszén szervezett, Budapest közterein megrendezett *Polifónia* című eseménysor és a Fiala Képzőművészek Stúdiója által 1998 óta, Bakos Gábor kezdeményezésére „üzemeltetett” *1x1 tábla* elnevezésű intervenció. A Lövölde téren álló táblán pályázatok útján kiválasztott fiatal művészek óriásplakát formátumú munkái cserélődnek időről időre.

Az intervenció speciális terepe a múzeum, az ott véghezvitt projektek ugyan a művészetben belül maradnak, de a kortárs művészet szokásos hatókörét kitérítik; az eddigiek a múzeumról szóló diskurzus megváltozásához jelentősen hozzájárultak.⁸⁹

Fred Wilson *Mining the Museum* című projektjében (a mining egyszerre jelenti a bányászást és aláaknázást) csupán átrendezte egy történelmi gyűjtemény⁹⁰ néhány részét, ám ezzel nemcsak a tárgyaknak adott új értelmezést, hanem rámutatott a múzeumok gyűjtő és reprezentációs stratégiájára, kritikai reflexió tárgyává tette a fehér, amerikai, felső-középosztálybeli elitista kultúra diszkriminatív értékhierarchia-konstrukcióját. Például az 1793—1880 közötti fémművességet bemutató vitrinbe az ötvösség remekei (ezüst poharak, kancsók, serlegek) mellé az adott korszakból származó vasbilincset helyezett (7. kép). Annette Messager pedig afrikai faszobrok közé rakta kis, varrott elefánt-figuráját.⁹¹

GYŰJTEMÉNY

Művészek maguk is létrehozhatnak gyűjteményt, természetesen egyáltalán nem hagyományosat (nem műgyűjtő művészekről van szó, hanem olyanokról akik gyűjtéssel hozzák létre művüket). A gyűjtés és muzeológia kérdéseiről úgy kezdeményeznek párbeszédet, hogy kollekcióik csak bizonyos külsőségeikben felelnek meg a

szokványos gyűjteményeknek. Marcel Broadthaers: *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (Modern Művészeti Múzeum, Sasok osztálya) című művében több mint 200 tárgyat mutatott be, amelyeken sasok találhatóak az antik vázától boroscímkén át a képregényig; a kiállításon leírások, képek segítettek a tájékozódást.⁹² Lakner Antal *Pápagyűjte-mény*⁹³ című kiállítása 20 évvel később, a gyűjtéssel kapcsolatosan hasonló kérdéseket fogalmazott meg, a „tartalom” azonban — aktuálisan — a magyarországi valláshoz kapcsolódó kultúra egyfajta képét is bemutatta. Ugyancsak a gyűjtést problematizálta Mark Dion: *Portyázás Neptunus pincéiben. A velencei csatornák és lagúnák mélye* című projektjével, melyet a 47. Velencei Biennialén, az északi országok pavilonjában mutatott be 1997-ben. Dion hónapokon keresztül gyűjtögette és szűrte a velencei lagúnák iszapját; a benne lelt „kincseket” (műanyag Mikiegyek, üvegcsék, fülönfüggők, óraszámplap, tányér- és bögreábrák), megtisztította és „régészeti” feltárásának kellékeivel együtt állította ki.

KIÁLLÍTÁS

Mel Bochner: *Working Drawings and other visible things on paper not necessary meant to be viewed as art*⁹⁴ (Munka-rajzok és más papíron látható dolgok, amelyeket nem kell (művészetként nézni) című kiállítását nemcsak az első konceptuális művészeti kiállításnak tartják, hanem annak prototípusának is, amely egy sor, a konceptuális művészetre jellemző kérdést implikál. A New York-i *School of Visual Arts* Galériájában 1966 decemberében megrendezett kiállítás eredetileg karácsonyi kiállítás lett volna, melynek megrendezésével Bochner oktatóként volt megbízva, ám később mint Bochner kiállítása vonult be a művészet történetébe.

A kiállítóteremben mindössze 4 posztamensre helyezett, egyforma xeroxozott lapokból álló — ma úgy mondanánk — portfólió volt. A portfólió más művészek munkáit (rajzait, vázlatait, feljegyzéseit) és művészetről szóló könyvek oldalait tartalmazta, továbbá matematikusoktól, biológusoktól, sőt ismeretlen szerzőktől származó tudományos tanulmányokat is magába foglalt, ráadásul még egy számlát is tartalmazott. Nemcsak képzőművészek, zenészek (Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt, Eva Hesse, Dan Graham, Robert Smithson, John Cage, Karlheinz Stockhausen), tudósok, hanem mérnökök, építészek munkái is szerepeltek. Bochner a lapokat alfabetikus sorrendben rendezte, és az 1. oldalra a galéria méretezett alaprajzát, az utolsóra a xerox-gép sematikus rajzát tette. E kiállítás nemcsak a művész és kurátor szerepét mosta össze, de a xeroxozás — mely nemcsak az elanyagatlanodás felé mutatott — a műtárgy egyediségét, eredetiségét is megkérdőjelezte, s mivel ráadásul Bochner mint saját kiállítását rendezte, a szerzőséget is kérdőre vonta. Ezt húzza alá, hogy a lapokat dossziéba rendezve, nem pedig egyedi művekként, bekeretezve mutatta be. Ezeket úgy installálta, mint-

ha szobrok lennének, kényelmetlen testhelyzetbe kényszerítve ekképp az olvasókká változtatott nézőket.

PROJEKT

A „projekt” tartalma is nagy átalakuláson ment át. A 60-as 70-es években leginkább csak a (meg nem valósult) tervet jelentette: „1968 nyarán [Lawrence Weiner] ... elhatározta, hogy alkotásai csak noteszében, tervek formájában léteznek egészen addig, míg valamilyen ok ...szükségessé nem teszi művei elkészítését. Ugyanez év késő őszén Weiner egy lépéssel tovább ment, és úgy döntött, mindegy, hogy elkészíti-e a művet vagy sem. Ebben az értelemben magántermészetű noteszei nyilvánossá váltak.”⁹⁵ Sebők Zoltán is ilyen módon értelmezi a project artot (projektművészetet), odáig menvén, hogy azt a konceptuális művészet szinonimájának nevezi. Karin Thomas 1971-ben a „project-artot” így határozta meg: „Környezetünk megváltoztatására, átalakítására irányuló *terveket produkál*, egyrészt azzal a céllal, hogy a valóság változásának időbeliségét tudatosítsa, másrészt azért, hogy a változások irányítását a tervező értelem bevonásával aktivizálja...”⁹⁶ A 70-es évek második felétől egyre több projektet kiviteleznek, a 90-es években pedig már szinte kizárólag megvalósított terveket értenek rajtuk. A 90-es évek projektjei gyakran igen összetett — a művésztől tervezői és menedzseri feladatokat is kívánó — nagylélegzetű, többszereplős munkák.

Természetesen korábban is voltak végigvitt projektek. Mi más lett volna Hans Haacke szociológiai tevékenysége, Richard Long és Robert Smithson tájművészete (land art-ja), vagy On Kawara *I went* című műve, amely naptárszerűen azokat a várostérképeket tartalmazza, ahol éppen tartózkodott, azoknak az utcáknak megjelölésével, ahol aznap járt, s hogy naponta küldött egy-egy levelezőlapot, amelyben megírta, aznap mikor ébredt fel?

Tipikus ezredvégi projekt a budapesti @R©. A projektmenedzserek (közülük Bakos Gábor képzőművész) óriásplakát-pályázatot hirdetnek, kétfordulós zsűrit szerveznek, a nyertes óriásplakátokat kinyomtatják, és a Múcsarnok mögött kiállítást rendeznek belőlük. A céljuk eredetileg az volt, hogy segítsék a képzőművészet és alkalmazott művészet közeledését.

VIRTUÁLIS MUNKÁK

Az elanyagtalanodás non plus ultrája a csupasz információ lenne, ennek megfelelően a földi lehetőségek keretein belül legtökéletesebb megvalósulás ígérletét a számítógép nyújtja; a számítógépes mű igenek és nemek sorozatából áll, annak csak virtuális, nem materiális léte van.⁹⁷ Az információra összpontosító kiállításokra

igen korán sor került: ilyen volt az *Information* és a *Software*,⁹⁸ a számítógépes művészetre azonban csak a technológia fejlődésével nyílt egyre nagyobb lehetőség, igazából a kilencvenes évekre terjedt el a számítógépekkel generált, az interaktív művészet és a világháló médiumát használó net art. Csakhogy míg korábban az elanyagtalanosítás bővületében a „tisztá” információra koncentráltak, újabban a — már az *Information* kiállításban is meglevő — politikai felhangokra kezdtek jobban odafigyelni.

A művészi tevékenység megváltozása

A konceptuális művészet megváltoztatta a művész státuszát is, némiképp követve a pop art és a minimal art által kezdett utat. Egyikük sem hiszi, hogy a művész a padlásszobájában festegető, meg nem értett zseni, vagy isteni tehetségéből ösztönösen alkotó emelkedett lény, hanem úgy véli, a művész olyan, mint a többi ember, ahogy ezt Duchamp is megfogalmazta „alapjában véve én nem hiszek a művész funkciójában. A művész olyan ember, mint a többi... az a munkája, hogy csináljon bizonyos dolgokat.”⁹⁹ A konceptuális művész leginkább az értelmiségi szerepét veszi fel, aki elsősorban gondolkodik, bölcsészként folytat tanulmányokat, vázlatokat készít, felmér, dokumentál, (mérnökként) tervez. Ezt a folyamatot írja le azzal Lucy R. Lippard hogy „a műteremből dolgozószoba lesz.” A korai konceptuális művészet elméleti jellegét mutatja az is, hogy művészek „kutattak”, illetve elméleti előadásokat hallgattak (Ian Burn, Joseph Kosuth, Adrian Piper), de az is, hogy teoretikusok és történészek folytatnak művészi tevékenységet (Charles Harrison, Terry Smith, az Art & Language tagjai művészettörténészek). Számukra nemcsak elméleti szövegek publikálása, de a tanítás és a beszélgetés (a Coventry School of Artban tanítottak) is egyfajta művészeti tevékenység volt, ahogy ezek a tevékenységek a filozófusok számára filozofálást jelentenek.¹⁰⁰

Később (miután az „anyagtalanság” nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, evidenciává vált, hogy a műalkotás a „fejben él”, és a képzőművészetben a vizualitás újból teret nyert) sokan — akik azt az aszketikus, tudományoskodó formákhoz kötődtek — úgy vélték, hogy a konceptuális művészet véget ért, holott csak az első, „klasszikus” korszaka zárult le. A hetvenes évek közepétől a konceptuális munkák szintén egyre inkább apelláltak vizuális hatásokra is, az alkotók nem elégedtek meg vázlatok vagy szövegek közzétételével, hanem részletekbe menően kimunkált projekteket és gyakran (méretben, kidolgozottságban, látványban egyaránt) hatásos tárgyakat, képeket kezdtek készíteni. Lényeges azonban az, hogy megmarad a konceptuális művészet kritikai és teoretikus jellege — a tartalom ugyan folyamatosan változik, és nem feltétlenül írásban jut kifejezésre.

Az elanyagtalanosítás korlátai

A konceptuális művészet kinyilatkoztatott formaellenességének ellentmondásait és formalista művészeti kapcsolódásait tárja fel és összegzi Frances Colpitt: *A konceptuális művészet formalista kapcsolatai és eredetmítoszai* című tanulmányában.¹⁰¹ A konceptuális művészet általános vélekedés szerint — írja — a 60-as években a formalista művészet szubjektív esztétikája és általános szellemtelensége elleni reakcióként jött létre.¹⁰² Mivel a kritikában is a formalista kritika uralkodott, a formalizmust tagadó művészek azt is úgy fogták fel, mint ami a progresszív művészet ellensége.¹⁰³ A konceptuális művészet kritikaellenessége voltaképpen csak a formalista kritika ellen irányult. A konceptuális művészek az esztétikát is megvetették. „Az esztétikának kevés köze van a művészethez” (Kosuth), mégpedig azért, mert azt a vizuális élvezet tanáival azonosították. Olyasmivel, ami a szubjektív véleménnyel azonosnak tartott ízléssel foglalkozik. Pedig a kortárs esztétika érdeklődési körébe akkor már nem az ízlés vagy a szépség kérdése tartozott.¹⁰⁴

Lawrence Weiner továbbmegy, amikor a művészetet nemcsak az esztétikától, hanem a művészet történetétől is elhatárolja: „...amikor munkám művészettörténetté fog válni, abban a pillanatban, amikor a kultúra elfogadja,... megszűnik művészetnek lenni.” Max Kozloff szerint ez a művészet történetét a forma történeteként felfogó nézetből adódik.¹⁰⁵ Véleményem szerint azonban inkább abból az avantgárd hozzáállásból fakad, amely szembeállítja a (stabilizáló) kultúrát a felforgató művészettel.

Kosuth falnak támasztott üveglapjai (1965) „hézagmentesen” illeszkednek a redukcionista-formalista művészethez; a fehér falnak támasztott szabályos, átlátszó négyzet alakú üveglapok sora — a közepükre, egy vízszintes vonalba szitázott fekete betű-sorral: CLEAR SQUARE GLASS LEANING — a tisztaság, egyszerűség modernista esztétikai követelményeihez. Ugyancsak kitűnően megfelelnek a későmodernista szépségeszménynek kimért, fekete négyzetbe fehér betűkkel nyomtatott szótári definíciói (1967) derékszögű, geometrikus „szöveg foltjukkal”, de az *Egy és három szék* (1965) is őrzi a frontális, szimmetrikus beállítással, fekete-fehér fotó használatával és a négyzetesre nagyított fénymásolattal a „gondolat tisztaságának” közvetítéséhez szükségesnek vélt formai egyszerűséget, letisztultságot.

Sol LeWitt egyenes vonalak, vonalhálók, négyzetek, kockák kombinációiból álló szeriális munkáinak (8. kép) pedig tagadhatatlan a formai kapcsolata a 60-as évek geometrikus irányzataival. LeWittet néhányan emiatt nem is tartják konceptuális művészeknek¹⁰⁶, pedig formáit nem esztétikai elvek, hanem gondolati konstrukcióinak megfelelően rendezte el, rendezőelve merőben fogalmi volt.¹⁰⁷

Némileg talán paradox módon nemcsak műalkotásaik, hanem művészeti elképzeléseik is a formalistákhoz kapcsolják az analitikus konceptuális művészeket, akik a műalkotást analitikus kijelentésnek tekintik, illetve a művészet vizsgálatát tartják a konceptuális művészet feladatának, mivel a kontextus jelentőségét is száműzték a modernista diskurzusból. „Az asszociációk és referenciák elutasításában Kosuth is a formalistákhoz hasonló nézeteket vallott”¹⁰⁸ — állapítja meg Kosuthot idézve 2004-ben Frances Colpitt: „A műalkotások analitikus kijelentések... a műalkotás tautológia ... a művészet a művészet definíciója.”¹⁰⁹

Az *Art-Language*-ről pedig ezt írja Lucy R. Lippard 1972-ben: „minden formai, »esztétikus« ... művészettől való viszolygásuk ellenére úgy látom, hogy az A-L munkája maga egyfajta formalizmust képvisel, mivel az adott helyzetet analitikusan közelíti meg (mi más volna »esztétikusabb«, mint a »művészet mibenlétére« vagy a »természetes szobrászatra« való rákérdezés?)”¹¹⁰

Ahogy a konceptuális művészet kritika-elutasítása csak bizonyos kritika elutasítását jelentette, úgy a dematerializáció is csak a Greenberg-féle formalizmusnak médiumra helyezett hangsúlyát tagadta. „[M]inden anyagi tulajdonság ... lényegtelen a művészet fogalom szempontjából” — állítja Kosuth,¹¹¹ amivel nem az anyag eliminálást jelenti ki, csupán tulajdonságait tekinti mellékesnek. Kijelentésével a modernisták számára (akik a médiumspecifikusság megszállottjai) elfogadhatatlan általános művészetfelfogást is megfogalmazott. Ez a generalizált művészetfogalom azonban megengedi az esszencializmus revideált változatát, azaz a művészet lényegének kutatását.

A dematerializáció azonban nem minden konceptuális műre érvényes elv. Szentjóbby Tamás *Új mértékegység* (1965)¹¹² című műve épp anyaga által nyeri értelmét. Tudniillik az ólomrúd akár rendőrbotot idézett fel az egykori nézők számára (közvetlenül a hatalmi apparátus brutalitására való utalást látva benne), akár a címben keresték a megoldást (áttételesebb hatalmi működés), a nagy hőátágulású fém mindkét esetben a mértékegység megbízhatatlanságára, a „körülményektől függés” kétes erkölcsére utal.

Szentjóbby alkímiai felhangjai miatt használt ként, de ugyanilyen jelentőségteli Erdély-nél a macesz alkalmazása. Az anyaghasználat fontossága mindazonáltal nem kelet-európai sajátosság. Robert Barrynek a Central parkban megvalósított művében nemcsak az elrejtés tényének volt jelentősége, hanem annak is, hogy épp radioaktív anyagot ázott el (kiállításán mindennek természetesen csak dokumentációját lehetett látni). A xx. századi alkímia, a fizika tudományvallása által tanulmányozott titokzatos anyag, veszélyes és bűnös dolgokkal kapcsolódik össze. Barry azzal, hogy hasadóanyagot használt, misztifikálta a művészetet és demisztifikálta a tudományt, ugyanakkor az anyag gyors átalakulásával annak megsemmisülését is példázta.

Nemesgáz-sorozatával pedig épp ellenkezőleg cselekedett: a levegőbe olyan anyagokat engedett, amelyek láthatatlanul keverednek a levegő közönséges anyagaival, de azokkal nem lépnek kémiai reakcióba, mint az arany, megőrzik önnön intaktságukat. A dematerializáció kritikus pontja annak politikai és gazdasági implikációja volt. Ahhoz, hogy megmaradjon a mű, de ne képezzen kereskedelmi értéket, az anyagtalan műalkotást meg kellett különböztetni a műtárgytól: „Mivel anyagi formában létezik (szavak egy papíron, fotográfiák vagy egy »golyó ütötte kő«) a műtárgyat lehet birtokolni, de az ideát nem — a műalkotást — csak befogadni lehet.”¹¹³

Gregory Battcock szerint a konceptuális művészet világossá tette, „hogya a művészetet többé nem határozhatjuk meg áruként vagy egy kereskedelmi értéként.” Ursula Meyer viszont arra a következtetésre jutott, hogy „nincs olyan műforma, amit a falánk piac ne tudna bekebelezni.”¹¹⁴ Később azok, akik azt hitték, hogy a konceptuális művészet ellen tud állni a piacnak, csalódtak, amikor a művészek eladták konceptuális munkáikat. „Míg az eladható tárgy eliminálásával arra törekedtek, hogy a művészet gazdasági rendszerén kívül maradjanak, eladták a gyakran sokszorosított dokumentumokat, fotókat, lapokat”¹¹⁵

A MŰTÁRGY „ELTŰNÉSÉRE” VONATKOZÓ FŐBB ÉRVEK ÉS

ELLENÉRVEK:

- 1.A forma és médium lényegtelen — A konceptuális művek formalista kapcsolatai kimutathatók, az alkotók sokféle médiumot használnak, olykor maga az anyag is jelentéshordozó
- 2.A mű nem tárgyakban, hanem a fejekben (gondolatilag) létezik — Valamilyen materiális közvetítőeszköz azonban szükséges a kommunikációhoz
- 3.A konceptuális művészek piacellenesek, a műalkotás nem azonos a műtárggyal — Mégis minden eladhatónak bizonyult
- 4.Az előzőekből következően mind kevesebb anyagra van szükség, a mű akár láthatatlan is lehet — Minden műnek van anyaga, legyen az bármennyire kevés vagy láthatatlan.

Mégis úgy vélem, hogy a „dematerializációnak” van létjogosultsága, mert szemléletesen jelzi az említett törekvéseket, és rámutat arra az elmozdulásra (a kezdeti szerény anyaghasználat és a szövegek elterjedése nyomán), amely a művészeti diskurzusban végbement, nevezetesen a tartalom és a kritikai gondolkodás térnyerésére a művészetben, s ez egy nagyobb átalakulás — a modern kultúra posztmoderné válásának — része.

A GONDOLAT TESTET ÖLT — REMATERIALIZÁCIÓ

A kilencvenes évek új konceptuális művészetében általánosan jellemző, hogy explicite fontossá válik az anyaghasználat, a látvány, a precíz kivitelezés, esetleg a technológia, de soha nem az anyag, a forma „szépsége” vagy a faktúra minősége számít. Valamenynyi „formai” elemnek elsősorban dizájn-értéke van; a színek és anyagok információ-értékükön szerepelnek; ha hangsúlyos a látványosság, az is a koncepció részét alkotja. Imre Mariann betonhímzése nem „kísérlet az anyaggal”, hanem jelentésgeneráló technika. Imre a kemény anyag lágy anyaghoz illő — szinte lehetetlen — megmunkálásával olyan ellentéteket feszít egymásnak, és végül is egyesít, amelyekhez társadalmi nemi szerepeket társítanak (férfias anyag — nőies hímzés), így kérdőjelezve meg a bináris ellentétek kikezdhetetlenségét. Várnai Gyula tapintható tárgyából kirakott, negatívban olvasható feliratai, mint „vakvilág” és „aura” épp érzékszervi hatásukon keresztül nyernek értelmet. Benczúr Emese 14 darab spirálisan meghámozott citromhéjakra hímzett „Fruit of my work” (munkám gyümölcse — 9. kép) — tautologikusnak is értelmezhető — felirata pedig pontosan a hordozó anyagon (és formán) való megjelenésével utalt Benczúr munkájának savanyú gyümölcsére, kérdezett rá munkája „értelmére”. Ekképp a jelentést éppen az anyag generálta — a maga kulturális töltetével, mulandóságával, mulandóságszimbólum voltával. Ehhez járult hozzá az elkészítés módjának, a hímzésnek, a kézimunkának jelentése (női időtöltés) — és a citromhéj kihímzésének abszurditása. A mű címe *Egy heti fogyasztás és termelés* (1996) Benczúr öniróniáját játékos humorral a fogyasztói társadalom tágabb kulturális keretébe helyezi.

Természetesen vannak olyan alkotók is, akik bizonyos műveikben a „régit” elanyagtalánítást választják, többnyire azonban még azok is, akik a klasszikus konceptuális művészeti stratégiát követnek, korszerű megjelenési formát keresnek. (Például Sugár János Blaha Lujza téri fényűségjén „hagyományos” szövegek jelentek meg, csak új mó-don, köztéri reklámtáblán.) „Anyagtalan” viszont Menesi Attila és Christoph Rauch több projektje, amelyek esetében nem hogy új tárgyat (bármily kicsi lenne is az) nem vittek a kiállítóterembe, hanem inkább „elvettek belőle”. A falat eltávolították — mint Michael Ascher¹¹⁶ — a Budapest Galéria Lajos utcai kiállítóházában a Marcel Duchamp tiszteletére rendezett kiállításon,¹¹⁷ és falak elmozdításával rendezték át a teret a Liget Galériában 1995-ben, majd az Ernst Múzeumban *A legkevesebb*¹¹⁸ című, a Fiala Képzőművészek Stúdiója által rendezett kiállításon. Mivel a szituáció különbözik a „régitől”, az analóg szándék és hasonló cselekedet különböző eredményre vezetett. „Újra és újra érdekes lesz megfigyelnünk egy szituáció elemeit, mielőtt dolgozni kezdünk azokkal. Egy adott környezet részeit egymástól elmozdítjuk, az elemeket régi pozíciójukhoz képest — kellő distanciával — újra összerakjuk. Szándékunk a jelenlegi és a meglévő közötti távolságot kiállítani”

— írta Christoph Rauch a *Christoph Rauch és Menesi Attila megosztanak egy teret* című, Liget Galéria-beli kiállításuk kapcsán.¹¹⁹

Ezzel szemben Szegedy-Maszák Zoltán számítógépes munkái (*Cryptogram*, 1996,¹²⁰ *Demedusator*, 1998, *Variációk Steganográfiára*, 1999) voltaképpen a 70-es évek konceptuális művészi ideáját teljesítik be¹²¹ — részben azért, mert tökélyre viszik az „elanyagtalanodást.”¹²² A *Variációk Steganográfiára*¹²³ valódi „klasszikus” konceptuális alkotás (10. kép), amennyiben veleje leírásában rejlik; a leírás és a számítógépes program a mű, a látható kép csupán a programozás dokumentációja. A színes, viszonylag nagyméretű printek¹²⁴ egyetlen percipiálható, megkülönböztető jegye a hagyományos képpel (fotó, vagy festmény) szemben, hogy jól látszanak a pixelek. Leírás nélkül ezek teljesen ért-hetetlenek. Az alcímek egy-egy Plótinosz-idézetet is közölnek, emiatt tudatosul a nézőkben, hogy megfelelő ismeretek nélkül nem érthetők a művek, de a látvány alapján nem hámozható ki semmiféle összefüggés cím és kép között. Csak a leírás az, ami itt értelmet ad a képeknek. A mű anyagi formája ellentmondásban áll konceptuális logikájával; Szegedy-Maszák tehát modernista paradigmában dolgozik, aminek része a formalizmus és az univerzális művészi nyelv ideája is „egy univerzális nyelvről van szó (...) digitális elvről”¹²⁵ — nyilatkozta. Emellett Szegedy-Maszák a technika, a digitális logika, „az igen és nem logikájának”¹²⁶ megszállottja. A hipermodern és romantikus eszmény között oszcillál: „hogyan valamilyen mögöttese mindig van egy adathalmaznak, ... amit vagy formális logikai módszerekkel vissza lehet következtetni, vagy definiálhatatlan megérzésekből kiindulva meg lehet érezni ... nekem ez egyfajta művészetdefiníció...”¹²⁷, a zsenialitás fogalmával operál,¹²⁸ és racionalista leírása közben költői képpel él.

Szegedy-Maszák a „hard-core” konceptuális művészet logocentrizmusát is őrzi: „... olyan mértékben igyekeztem képeket szövegekkel terhelni, hogy azoknak a látványra gyakorolt hatása minél nyilvánvalóbb legyen. Az eredetileg fekete-fehér családi fényképeken így »átvérzenek« Plotinosz Ennádjai, bemutatva az egyenrangúnak tekintett képi és szöveges információ, a »lepel« és a »leplezett« párharcát.”¹²⁹ „... a tájékozódás, akármennyire grafikus is a felhasználói felület, gyakorlatilag mégiscsak szöveges.”¹³⁰ Nemcsak nyilatkozataiból és művészet-definícióiból tűnik ki világosan, hogy számára a textus az elsődleges, de elemzett művével is ezt állítja: ha ugyanis a „digitális médiumok közötti átjárhatóság” alapján elvileg mindegy, hogy egy dallam bújtat el képet, vagy szöveg egy fizikai formulát, netán „roncsolt” szöveg rejt el egy képet, vagy éppen fordítva — ahogy ő tette, akkor pusztán az elrejtés példázata okán Szegedy-Maszák bármelyiket választhatta volna. Ő azonban textust rejtett kép „mögé”, azt demonstrálva, hogy a textus a „mögöttes”, „láthatatlan igazság”. Ezzel azt sugallja, hogy az „igazi” láthatatlan, hogy a vizuális kép nemcsak látvány,

egyenesen látszat. Ezzel a művelettel ugyanakkor igazolja is képei meglehetősen közömbös — csupán dokumentatív — mivoltát.

Mivel a neokonceptuális munkákat nem formai hasonlóságok kötik össze, nem könnyű elhatárolni azokat a régi paradigmában álló munkáktól, és csak formai vonások alapján elvileg lehetetlen is más mai művektől megkülönböztetni. A döntésben a tartalmi szempont és a művészi intenció a meghatározó (amely kifejeződhet a művész által adott címben is). A „határkérdések” bizonytalanságát kitűnően illusztrálja például Németh Ilona *Magánrendelő* című műve. Tipikus „érzéki” neokonceptuális munka, talán határeset erőteljes vizuális hatása okán, csak hogy a címe által sugallt „tartalma” egy teoretikus problémát vizualizál. Ugyanakkor Deli Ágnes *Meglepett Angyalok* című, szintén gondolatgazdag „érzéki” installációja nem sorolódik a neokonceptuális művek közé, mert a címe érzelmi csatornán hat, romantikus hangot üt meg — bármily fegyelmezett, precíz és minimális eszközhasználatú a tárgy maga.

Ez a kérdés még fogósabb a fotóalapú munkák esetében, ahol hatalmas mennyiségben kezdtek terjedni a színes, technikailag tökéletes képek. Ha a neokonceptuálisnak tartott fotóművek alapján található is egy-két általános jellemző (megrendezett, elméleti konstrukció határozza meg, magára a médiumra kérdez rá), az derül ki, hogy ezek külön-külön nem mindig elegendő, de együttesen olykor nem is szükséges „feltételek”. Itt is inkább az dönt, hogy az erős vizuális élmény mellett az intellektuális — ha tetszik: a régi „fejben élés” — avagy az érzelmi, érzékszervi elemek dominálnak.

Az intervenció és a tervezett, iparilag előállított tárgyak vagy számítógéppel feldolgozott, esetleg generált, valamint a többnyire átalakított ready-made-ek mellett ki-mondottan a neokonceptualizmus eszköztárába tartozik a műalkotások átírása, másolása, idézése és parafrazeálása. Farkas Roland számítógépes printje¹³¹ Joseph Kosuth *Egy és három székének* parafrázisa (11. kép): a Kosuth-féle installációt újraalkotó Farkas — a képen — épp felállni (vagy leülni?) készül a székről. Ezzel ugyan megeleveníti a „klasszikus” művet, ugyanakkor attól való eltávolodását is kijelenti: egyfelől a szokásos élet részeként tekintve használja azt, másfelől színességével és azzal, hogy mozgást visz bele, az egykori redukciós törekvést vonja vissza. Állóképről lévén szó, eldönthetetlen, hogy a művész épp leül, hogy birtokba vegye, vagy feláll, hogy elhagyja a „klasszikus” kosuthi ideát.

A Pető Hunor kiállítási katalógusának elején szereplő, mintegy az alkotó művészete bevezetőjének szánt *A kompiláció* című tanulmánya¹³² egyszerre ars poetica, művészi előtanulmány és értelmezés munkáihoz, amelyek kiindulási pontjai — túlnyomórészt — kész képek, adatok vagy tárgyak. Pető a kompilációt mint legitim alkotásmódot ajánlja, és használja is művészetéhez, mely máskülönben szerinte

nyilván csak pontatlanul járható körül „montázsrelvvel”, „kisajátítással”, „ready-made-átalakítással”, „idézetel”, „átírással”.

A kilencvenes évek neokonceptuális művészete Magyarországon

A neokonceptuális művészetnek tehát két olyan, a „klasszikus” konceptuális művészettől eltérő fontos vonását kell kiemelni, mely jellemző a magyarországi neokonceptuális művészetre is: 1. *A művek újbóli materializációja*, vagyis a korábban „fejben”, „váz-latokban” „tervekben” vagy szándékosan szerény dokumentatív formában létező művek helyett a 90-es években minden részletében pontosan kidolgozott, hosszú lélegzetű projektek, véghezvitt tervek valósulnak meg, és maguk a művek is gondosan kivitelezett, gyakran látványos tárgyak. 2. *Új, aktuális helyzetekre reflektáló témák* megjelenése. Azzal együtt, hogy a művészet a korábbinál szélesebb társadalmi nyilvánosságot kap, és helyzete is folyton változik, új problémák tematizálódnak és kerülnek be a művészi reprezentáció körébe. Ezeken kívül, mivel érvényét veszítette az objektivitásra és személytelenségre törekvés kizárólagossága, megjelennek személyes hangvétellű vagy poétikus munkák, és a kézműves technikák száműzetése is véget ért.

A kilencvenes évek mint „művészeti korszak” határainak megvonása természetesen megegyezés kérdése, azokat leginkább a tárgyalhatóság szabja meg. Igaz, az 1989—90-es politikai fordulat markáns vonalat húz egész Kelet-Európa számára, sőt, az átalakulás nem csak ezt a térséget érinti, mivel az egy nagyobb változásnak, a tőke globalizálódásának része. Ugyanakkor, művészetre gyakorolt hatásai áttételesek, közvetettek, nem olyan radikálisak, és a legritkább esetben köthetők kerek évszámokhoz.

A kilencvenes évek magyarországi művészetében megfigyelhető, hogy a művészet helyzetében, a művészet alakulásában jelentősebb változások az évtized első felében kezdődtek, és ez nagyjából egybeesik az új konceptuális művészet nemzetközi térhódításával. Ami nemcsak azt jelenti, hogy sok neokonceptuális mű jött létre, hanem azt is, hogy a művészet egészében „konceptualizálódás” ment végbe, azaz a kilencvenes évek kortárs művészete nagyobb önreflexiót várt el a művészeti élet valamennyi szereplőjétől, és egyre jelentősebb szerep jutott az elméletnek. A magyarországi művészeti intézményrendszer, illetve a művészek egzisztenciális helyzetének megváltozása, újkeletű bizonytalansága a művészeti piac megjelenésével, de még kialakulatlansága okán — a művészeti szcena más szereplőivel együtt — folytonos önvizsgálódást, helyzetelemzést kényszerített ki, ezáltal maga a szituáció inspirálta a konceptuális művészet újbóli színrelépését. Az említett „kényszer” elsősorban az évtized elején még semmilyen egzisztenciával nem rendelkező pályakezdők — többé-kevésbé egy új generáció — „kényszerűsége” volt.

A művészet változásait természetesen nem lehet kizárólag a gazdaság, a politika és az intézményrendszer átalakulásával magyarázni. Figyelembe kell venni azt is, hogy

a neokonceptuális művészet a miénkkel egy időben erősödött meg Nyugaton is, és terjedt el az egész világon. A rendszerváltozással bekövetkező szabad — de egyáltalán nem korlátlan — információáramlás a művészetek szabadabb csereforgalmát is eredményezte. A magyarországi neokonceptuális művészet térnyerése természetesen művészeti előzményeinek és forrásainak köszönhető.

A neokonceptuális művészet dátumokhoz köthető tényeiből, az események sűrűsödéséből, ritkulásából rajzolódik ki történetének alakulása. A konceptuális művészet iránti újbóli érdeklődés kezdetét szimbolikusan az 1989-es Párizsban rendezett *L'art conceptuel, une perspective* című kiállításához lehet kapcsolni, amit számos konceptuális kiállítás követett.¹³³

Magyarországon sokszínűségével az 1989-ben rendezett *Kék Acél* című kiállítás¹³⁴ jelez egyfajta átmenetet. Konceptuálisnak explicite nem nevezhető, de felforgató, reflexív, ironikus művekkel sok olyan alkotó szerepelt, akik konceptuális munkákkal jelentek meg később. A neokonceptuális művészet első nagy kiállítására, a *Polifóniára* 1993-ban került sor, majd egyre másra jelentek meg olyan csoportos kiállítások, ahol a munkák nagy része konceptuális volt, vagy a kiállítások maguk is, mint művészi egységek konceptuális munkának tekinthetők — függetlenül attól, hogy a kurátorok vagy a művészek konceptuálisnak nevezték-e őket.

1993-ra a neokonceptuális művészet már fő árammá vált, s ahogy az évtized második felétől kezdtek megerősödni a magángalériák, s az új populáris jelenségek fokozatosan teret nyertek, lassan csökkent domináns szerepe.

Mivel a neokonceptuális művészet nem egy stílusirányzat, sem manifesztummal lecövekelhető kezdete, sem egy másik trend bejelentkezésével fémjelmezhető vége nincs. Ezt azért fontos hangsúlyozni, mert az új évezred első néhány évében újabb változás következett be a képzőművészetben, ugyanakkor még kevésbé lehet trendekre — mint művészetet meghatározó entitásokra — mutatni, mint akár a kilencvenes években. Mindamellet ma épp-úgy fontos, korszerű és aktuális neokonceptuális munkák készülnek — gondoljunk csak Erhardt Miklós, Gyenis Tibor vagy Koronczai Endre tevékenységére —, mint 10 éve.

Az ezredfordulót követően is sor került egészükben és összességükben neokonceptuális kiállításokra. A kilencvenes évek neokonceptuális művészetének áttekintését érdemes tehát olyan kiállításokkal zárni, amelyek évszám szerint ugyan nem tartoznak már a kilencvenes évekhez, mégis tartalmilag ahhoz kötődnek. Ilyen értelemben a kilencvenes évek neokonceptuális művészetének végét jelzi a 2001-ben Angel Judit kurátori munkájának eredményeként létrejött *Szerviz* című kiállítás. A fordulópontok közelében készült munkák — talán mert éppen ezek készítik elő a változást — Janus-arcúak: egyszerre tartoznak az elmúlt és az elkövetkező érához. Ilyen értelemben jelez határt Havas Bálint és Gálik András (Kis Varsó) 2003-ban a Velencei Biennále Magyar Pavilon-jában bemutatott *Nefertiti teste* című, és Koronczai Endre *Csettegő-szépségverseny* című projektje, valamint Gyenis Tibor *Külön*

köszönet című kiállítása is. Az évtized végét — hasonló értelemben — a 2002-es *XI. kasseli Documenta* jelzi. 30 évvel korábbi, 1972-es elődjéhez hasonlóan, amely összefoglalása volt a konceptuális művészetnek, ez a Documenta a neokonceptuális művészetnek volt összegzése, mely után megváltozott formában kísért a konceptualizmus.¹³⁵

A rendszerváltozáskor vagy az után induló művészek közül Nemes Csaba, Beöthy Balázs, Lakner Antal, Bakos Gábor, El-Hassan Róza, Benczúr Emese, Erhardt Miklós munkássága jellemezhető egyértelműen neokonceptualizmussal, rajtuk kívül még sokan konceptuális tanultságúak vagy irányultságúak. Vannak olyan művészek, akik másféle munkáik mellett készítettek konceptuális műveket (Várnagy Tibor), és olyanok is, akik korábban indultak, de a 90-es években neokonceptuális alkotásokat hoztak létre (Július Gyula, Várnai Gyula) és olyanok is, akik rövidebb ideig vagy alkalomadtán (Komoróczy Tamás) mutattak be ilyen alkotásokat. Gerber Pál és Gerhes Gábor művészete — a nyolcvanas években is — és 2000 után is konceptuális jellegű, akár festenek, rajzolnak, maketteznek, fotóznak vagy számítógépen állítják elő képeiket.

A NEMZETKÖZI NEOKONCEPTUÁLIS MŰVÉSZETRŐL

A kilencvenes évek magyarországi konceptuális művészete ugyanazt a „nyelvet” beszéli, mint a nemzetközi, attól semmilyen lényeges szempontból nem különbözik. A tájékozódás elvi korlátainak megszűnésével a globalizációnak köszönhetően benne hasonló kérdések vetődnek fel, mind a társadalommal, mind a művészet helyzetével kapcsolatosan. Az alábbiakban két nagy nemzetközi kiállítás kapcsán mutatok rá a neokonceptuális művészet térnyerésére, valamint arra, hogy ezen alkalmakkor bemutatott művek jó részében olyan művészi gondolkodásmód és problémaérzékenység volt megfigyelhető, amelyek a hazai neokonceptuális művészetre szintén jellemzőek. Az egyiket, az 1997-es Velencei Biennálét egy ezredvégi számvetés jegyében hozták létre, a másik, a 2002-es kasseli Documenta inkább egy fordulópontot jelöl.

Az 1997-es Velencei Biennále kurátorai az ezredforduló vélt elvárásaihoz igazodva nem pusztán az előző két év legizgalmasabb művészeti produkcióját kívánták bemutatni, hanem mindezt egy nagylélegzetű visszatekintéssel ötvözték. *Jövő Jelen Múlt* című kiállításukban a művészet történetét három művésznemzedék felvonultatásával, 1967-tel kezdték, onnan datálván a „kortárs”, az „új” kezdeteit. Nem szándékozták egy folytonos művészettörténet fikcióját felvázolni, és nem törekedtek minden mozgalom, vagy tendencia felvonultatására sem, „csak” az elmúlt 30 év legnagyobb hatású művészegyéniségeit kiválasztva, azok legfrissebb munkáit bemutatni, hogy a kiállítás „a szellemi megújulás folyamatos és sokrétű áradását sugallja.”¹³⁶ Nem azt állítom, hogy ez egy konceptuális kiállítás lett volna (hiszen ott sok egyéb is megjelent), a konceptuális művészet azonban ebben a 30 éves

áttekintésben jelentősen reprezentálva volt „klasszikus” alkotókkal, közülük olyanokkal is, akik nem voltak már fiatalok ugyan, mégis megújult konceptualizmusuk, és a neokonceptualizmus képviselőivel (John Baldessari, Daniel Buren, Jan Dibbets, Rineke Dijkstra, Douglas Gordon, Michael Heitzer, Sol LeWitt, Tracey Moffatt, Giulio Paolini, Haim Steinbach). Az identitás és társadalmi-életkori helyzetek bemutatása mellett a művészetre reflektáló művek csakúgy megtalálhatók voltak, mint azok, amelyek olyan kérdéseket vetnek fel, amelyekhez hasonlóak évszázadok óta kísértének.

A szociális szférába hatolnak az ausztrál Tracey Moffatt *Scarred for Life* (Egy életre megsebezve) című, szöveggel ellátott színes offset nyomatai (1994). A sorozat a szereplők, környezet és szituációk csaknem azonosságig menő hasonlósága folytán forgatókönyvnek tűnik, vagy egy film standfotóinak. De ezek nem egy történetet dokumentáló képek, hanem különböző életekből merített „life still”-ek: „Hetek óta nem találtam munkát, anyám azt mondja, biztosan nem vagyok elég jó”. (13.kép)

Rineke Dijkstra színes tengerparti képeiről — bármely világtájon, Amerikától Lengyelorszáig — kiszolgáltatott fiatal emberek tekintenek ránk az alacsony horizontú tengerparti „látkép” előtt állva. Gyámoltalan fiúk és lányok állnak nagyjából ott, ahol reklámokon a „bombarőkök” szoktak. Pontosan ott, a semmi földjén — ahol egyébként is vannak, két állapot határán — állnak, mely sem a szárazföld, sem a tenger még, ahol a hullámokkal csapdosó tenger ki-kimossa a láb alól a talajt, de a könnyed lebegés ígéretét még nem nyújtja.

Az Ausztria-pavilont egy könyvhalmaz-alkotta installáció töltötte meg. A Peter Weibel szerkesztette könyv egyben katalógusként is funkcionált, egy múltban működő csoport (Wiener Gruppe) működését dolgozza fel monografikusan. A nehéz, német és angol nyelvű könyveket a látogatók elvihették, hazatérve olvashatták, tanulmányozhatták. Az egyszerű ötleten alapuló, szellemes munka egyszerre volt a látogatókat bevonó akció, a jelenben a jövő számára múltba tekintő tudományos munka és műalkotás.

Vitaly Komar és Alex Melamid a *People's Choice* sorozatban¹³⁷ (az amerikai, oroszországi – 14. kép – és web-látogatók populációján végzett felmérése után) Itália lakosságának képzőművészeti ízlését dolgozta fel statisztikai módszerekkel. A kiállítási installáció kérdő-ívekből, grafikonokból, oszlopdiagramokból állt, mely az olasz népesség képméret- és színkedveléséről, témaválasztásáról, a képek kidolgozottság-igényéről tájékoztat; ezt egészítették ki a „tudományos” eredményeknek megfelelő, olajjal vászonra megfestett *Olaszország legkedveltebb és legutáltabb* képei. Melamidék festményeikkel csavartak egyet a művészetszociológián, amikor megrendeléseként értelmezték a felmérési eredményt (mely nem kap közvetlen visszaigazolást a „megrendelőtől”). Tudományosságukkal látszólag „objektív” végeredményt mutattak; míg kihasználták a korrelációt a megrendelés és közvéleménykutatás között, épp láthatóvá tették a diszkrepanciát

a szociológiai és festői gyakorlat között. Iróniájuk azonban nem csak az „ilyet akartok ti” attitűdöt, de a tudományos módszerek alkalmazásának korlátait is célozta, ráadásul — mint művészekre — önmagukra is irányult.

A mulandóságot, a jelennek akár a feneketlen múltig és az örökkévalóságig tágulását villantotta fel Douglas Gordon *30 másodperc* szöveg című installációja. A cím is végletesen egyszerű, semmit el nem áruló, rejtélyes. Gordon koromfekete térbe másolta egy orvos Montpellier-ben 1905-ben lejegyzett szövegét. Hogy ezt a szöveget elolvashassuk, halálos sötétségbe kellett lépni, tapogatózni, azt se tudván, merre lehet menni. Egyszer csak meggyulladt egy apró lámpa, 30 mp állt rendelkezésre a szöveg elolvasásához, majd a fény újra kialudt. Az orvos jegyzete tudós hidegvérűséggel, a tudomány megkövetelte távolságtartással arról a megfigyeléséről számolt be, hogy a guillotinnal levágott, 25—30 másodpercig még élő fej miképpen reagál az őt ért ingerekre. Gordon installációja a korábbi, csupán az intellektusra ható szövegekkel szemben arra kényszerítette a nézőt, hogy egész testével, lényével figyeljen, hogy a mű által keltett élmény, a fizikai tapasztalás idézze fel *azt* a 30 másodpercet.

Okwui Enwezor a *11. kasseli Documenta* főkurátora *A fekete doboz* című írásában¹³⁸ fejtette ki kiállítási koncepcióját, meggyőződését, mely szerint a kortárs művészet, a vizuális kultúra és a reprezentáció más rendszerének vizsgálatát és elemzését azokkal a más tudományos területeken és kulturális határokon túli változásokkal együtt kell kezelni, amelyek áthatják a jelenkor művészi folyamatait. A kiállítást nem optikai vagy vizuális, hanem intellektuális folyamatok határozzák meg. Törekedni kell a térbeli-kulturális és az időbeli-történeti dimenziók kiegyensúlyozására, az alkotás tüzetes formai és fogalmi elemzésére. Tudatában kell lenni, hogy nincs műtárgy a művészet rendszerén kívül, nincs autonómia a kiállítás keretein kívül, s hogy a mű tér-időbeli és intézményi keretekben funkcionál. Társadalmi, politikai és kulturális háló jelöli ki a mai globális diskurzus határait és horizontját, amelyen belül a nagy kiállítások is elhelyezkednek. Enwezor feladatának tekintette, hogy bemutassa a vizuális kultúra kortárs formáinak kritikai irányultságát; hangsúlyozva, hogy a kritika nem a művészi vízió normalizálásának és uniformizálásának a helye, s hogy az általa szervezett *11. Documenta* elkötelezett az etikai és intellektuális reflexiók iránt, amelyek a történelmi folyamatok újragondolását jelentik.

A posztkolonializmus jegyében álló *11. Documenta* kiállítására fotók, filmek, videók, installációk és szöveges munkák — a dokumentumoktól a poétikus fikciókig, a számsoroktól a történetekig — végre valóban a világ minden tájáról érkezettek, a túlnyomó részt konceptuális és konceptuális hatású munkák voltak. Ugyanis aktuális kérdésekre, társadalmi problémákra reflektáló művek keresése óhatatlanul is — többségében — konceptuális munkák beválogatását eredményezi. Ahogy korrában a második generációs feminizmus számára alapvető volt a konceptuális művészet, úgy a posztkolonializmus kritikai gondolatai számára is. A kiállításon belül erre a reflexióra utalt a konceptualizmus közvetlen felvállalása, mely nemcsak a különböző

típusú konceptuális művek beválogatásával, de elrendezésével is kifejezésre jutott. Kezdve a „klasszikus” konceptuális művek kiállításától (Hanne Darboven, On Kawara¹³⁹, Berndt és Hilla Becher, Luis Camnitzer) a klasszikus művek aktualizálásán, a régóta működő alkotók újabb munkáin át (On Kawara, Adrian Piper, Jeff Wall, James Coleman, Allan Sekula, Sanja Iveković)¹⁴⁰ a legfrissebb alkotások bemutatásáig (Mona Hatoum, Fiona Tan), s a sorból nem maradt ki a (konceptuális) építészet sem (Constant, Yona Friedman). A konceptuális alkotások nemcsak igen exponált helyen szerepeltek, hanem olyan elrendezésben is, mely mintegy hálót képezett, amely felfogja az egész kiállítást.

Fiona Tan¹⁴¹ párhuzamosan 4 fekete-fehér filmet vetített egy falra *Countenance* (fel-lépés, társadalmi súly, 2002) címmel. Mintegy 200, Berlinben élő emberről készített „portrét”. A portrékat az emberek családi helyzete, illetve foglalkozása szerinti csoportosításban vetítette le (pl. egyedül élőket, fiatal házasokat, családot, apát gyermekével, anyát gyermekével; fizikai munkásokat, mesterembereket, egyéni vállalkozókat, hivatalnokokat, takarítót, szakácsot, szabadfoglalkozásúakat, és „egyebeket”; nyugdíjasokat, hajléktalanokat, drogfüggőket, diákokat kurátorokat és művészeket). Képei eseménytelenek, csaknem állóképek. Fiona Tan szinopszisában August Sander (1876—1964) fényképész nagyszabású tervét nevezi meg inspirátorának. Sander 1892 és 1954 között *A huszadik század emberei* című vállalkozása keretében több mint 500 portrét készített különböző foglalkozású és társadalmi helyzetű emberekről.¹⁴² Fiona Tan az ilyen vállalkozás lehetetlensége motiválta,¹⁴³ bele is vágott a képtelenség (egy társadalmi keresztmetszet) megvalósításába és megmutatásába. A filmet — képileg bármennyire redukciós is — áthatják az apró, nem tervezett rezdülések; a fotózáshoz pózoló szereplők lélegeznek, köhintenek, valami megmozdul a háttérben. A portrék filmen vetítésével Fiona Tan a nézőben várakozásteli feszültséget hoz létre (mivel nem tudható, mi fog következni), a filmkészítő — szemben a fényképezéssel — meg-szabja azt az időt, amennyit a kép nézésével a befogadó eltölthet. De nemcsak a „valóság” iránti szomja tartja a vetítőteremben a látogatót, hanem az is, hogy a sötétben „büntetlenül” figyelheti meg embertársait.

Candida Höfer *Rodin Calais-i polgárok* című művének 12 különböző gyűjteményben levő öntvényéről készített színes fényképet, megmutatva ezzel, hogy a különböző helyszínek más-más jelentéssel ruházzák fel ugyanazt a művet, miközben így, 12 különböző helyzetben láttatva a 12 példányban létező remekművet, az eredetiség, érték és sokszorosítás kérdését provokálja.¹⁴⁴

A Multiplicity milánói csoport egy, emberi hibából (vétekből) bekövetkezett tengeri katasztrófa utáni nyomozásuk eredményeit mutatta be: egy, Olaszországban letelepülni szándékozókat szállító hajó Szicília közelében elsüllyedt, mert a hajó kapacitásának sokszorosánál több illegális bevándorlót vittek. Mivel törvénytelen volt az „emberszállítmány”, nem hívtak segítséget, így a legtöbben odavesztek. A videókon túlélőkkel,

és a tengerészeti hatóság tisztségviselőivel folytatott interjúk, valamint a tengeralatti nyomozás részletei voltak láthatók.

Pavel Bräila *Shoes for Europe* című (2002) filmjén „csupán” azt a hosszantartó, embertelen munkát mutatta be, hogy az „ázsiai” nyomtávú sínpárról miképp teszik át a vonatokat az európai nyomtávúra. Ezzel a kulturális határokat jelző metaforával materiálisan nagyon is valóságosan létező határokra mutatott rá. (15. kép)

Az Orangerie franciakertjében építette fel Ken Lum (1956) zárt *Tükörlabirintusát* (Mirror Maze), amelynek különböző pontjain a tévelygő ember a depresszió tizenkét tünetének feliratát¹⁴⁵ láthatta saját (tükör)képe mellett. (16. kép)

A MAGYARORSZÁGI NEOKONCEPTUÁLIS MŰVÉSZET FORRÁSAI

Annak ellenére, hogy a rendszerváltás előtti nemzetközi kapcsolatok igen gyérek voltak, retorikáját tekintve a klasszikus konceptuális művészet egyetemes volt, a szűk kommunikációs csatornák — ha mérsékelt intenzitású kapcsolatokat tettek is csak lehetővé — mégis működtek. Részben levelezés útján, a kelet-európai kapcsolatok pedig (persze ellenőrzötten és korlátozva) konceptuális művek kiállításában is realizálódtak. Ezekre például a balatonboglári kápolnában és a Fiala Művészek Klubjában rendezett kiállítások nyújtanak. Mindazonáltal a kilencvenes évek neokonceptuális művészetére kevés hatással lehettek, nemcsak a szituáció különbözősége és a művészet nézőpontjának megváltozása miatt, hanem ezek ismeretlensége, áttétellessége és közvetettsége okán is. Az első ismertetés a nemzetközi „klasszikus” konceptuális művészetről a 70-es évek közepén jelent meg — Hajdu Istvántól — akkor, amikor már Magyarországon is úgy látták, annak vége van. Így tehát, ha igazából publikus lett volna, már akkor is történeti munkának számított volna, a szöveget azonban csak a Képzőművészek Szövetségének tájékoztatója közölte. Újra csak a kilencvenes évek második felében került közlésre a c3 weboldalon — az eltelt idő ellenére változtatás nélkül.¹⁴⁶

A helyzet a rendszerváltozással némileg megváltozott, köszönhető ez részint a külföldi eseményekről szóló gyakoribb híradásoknak, elemző írásoknak. Az információáramlás, ha fel is gyorsult, nagyrészt egyirányú maradt, a tájékozódás lehetősége megnőtt, de a nemzetközi vérkeringésbe való bekapcsolódásról nemigen lehet beszélni, a nagyobb külföldi kiállítások még mindig — jóllehet mással és másképp — állami reprezentációt szolgáltak.¹⁴⁷

A magyarországi klasszikus konceptuális művészet hatása

Kézenfekvőnek tűnhet, hogy a neokonceptuális művészek számára az elsődleges inspiráló forrást a hatvanas és hetvenes évek magyar konceptuális művészete jelentette. A neoavangárd idején, a 70-es évek elején jelentős konceptuális műveket készített még sok olyan művész is, akinek későbbi munkáira ez nem jellemző. A rendszerváltásig azonban alig volt publikálva, kiállítva néhány mű, s a 90-es évek során is csak fokozatosan kerültek közgyűjteményekbe konceptuális munkák, illetve mutatták be őket kiállításokon; korábbi írások is csak az évtized közepétől kerültek újra vagy először kiadásra. A *hatvanas évek* című kiállításra a Magyar Nemzeti Galériában már 1991-ben sor került,¹⁴⁸ de *A magyar neoavangárd első generációja 1965—1972* címűre a Szombathelyi Képtárban csak 1998-ban.¹⁴⁹ A TNPU: *Hordozható múzeum — Pop Art, Conceptual Art és Actionism Magyarországon a 60-as években* című kiállítását a Dorottya Galériában 2003-ban¹⁵⁰ rendezte. Erdély Miklósnak több kiállítása is volt: 1986-ban Óbudán, 1991-ben Székesfehérvárott, 1998-ban a Múcsarnokban. A konceptuális műveket is készítő Méhes Lászlónak 1999-ben, Pauer Gyulának 2005-ben; Csiky Tibornak (1932—1989) a Magyar

Nemzeti Galériában 1994-ben; valamint Lakner Lászlónak 2004-ben, Hajas Tibornak 2005-ben a Ludwig Múzeumban. A Vintage Galéria Bak Imre konceptes-minimal artos grafikáit, füzetait 2003 júniusában állította ki. Így ezek alig hathattak a 90-es évek elején már élő neokonceptuális művészetre.

E korábbi konceptuális művészet kvázi folytonossága mindazonáltal tetten érhető, forrása nálunk elsősorban a tanításban lelhető fel, és csak kisebb mértékben a művek és publikációk befogadásában.

A konceptuális művészet számára — annak sajátosságaiból következően — általában is fontos a tanítás. Jelentős művészek tanítottak és tanítanak Nagy Britannia, az Egyesült Államok és Ausztrália művészeti egyetemlein, főiskoláin, s e tevékenységüket művészi munkájuk részének (de legalábbis azzal szorosan összefüggésben állónak) tekintik. Közülük sokan nem, vagy nem csak művész, hanem bölcsész képzettségűek, művészettörténeti, filozófiai, antropológiai tanulmányokat folytattak. A tanítás jelentőségének Peternák Miklós 1985-ös tanulmányában¹⁵¹ külön passzust szentel.

Erdély Miklóst (1928—1986), a magyar konceptuális művészet egyik kulcsalakját, mint mitikus apafigurát rajongó tábor vette körül¹⁵², sok tanítványa volt, az általa vezetett *Kreativitási gyakorlatok* (1975-től Maurer Dórával) és *Fafej* (fantáziafejlesztő gyakorlatok, 1977—78) elnevezésű foglalkozások során valamint az *Indigo* (Interdiszciplináris gondolkodás, 1978—86) csoport vezetőjeként adta tovább művészi gondolkodásmódját, inspirált és „nevelt” művészeket. A 60-as évek közepén induló, a rendszerváltás után újra itthon dolgozó Szentjóby Tamás tanárként, kiállító művészként és az évtized elején galériavezetőként is (1991 és 1993 között a XI. kerületi Bartók 32 Galériában) hajtómotorja volt a konceptuális művészet újbóli térnyerésének. Tanári tevékenységét 1991 óta a Magyar Képzőművészeti Egyetem 1990-ben alapított Intermédia Tanszékén fejti ki; itt oktatnak a konceptuális művészet elkötelezett művészettörténészei, Beke László és Peternák Miklós is, továbbá az Erdély-tanítvány Sugár János, valamint az ő tanítványai közül Szegedy-Maszák Zoltán és Bakos Gábor vesz részt a képzésben. A Rózsa-körhöz lazán kapcsolódó Tolvaly Ernő (17. kép) posztkonceptuális szellemiségű tanítást valósít meg a Pécsi Egyetemen (korábban a Kirakatrendező iskolában), az egykori Rózsa-körös¹⁵³ Károlyi Zsigmond és a 70-es években konceptuális munkákat is készítő Maurer Dóra és Jovánovics György a Magyar Képzőművészeti Egyetemen tanít festő-, illetve szobrász szakon.

A magyar konceptuális művészetről mindazonáltal csak két átfogó tanulmány született: az egyiket Peternák Miklós írta 1985-ben, de az akkor nem jelent meg, csupán a 90-es évek második felében került a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ honlapjára¹⁵⁴, a másikat Körner Éva publikálta 1993-ban.¹⁵⁵ Körner az „abszurdot” vezérfonalként használva fűzött fel műveket.

Alapvető életműveket (Szentjóbby Tamásé) még a rendszerváltás óta sem sikerült feldolgozni (Erdély Miklós 1998-as műcsarnoki kiállításáról mindmáig nem jelent meg a katalógus), csak itt-ott jelentek meg elemzések, esszék¹⁵⁶. A 70-es évekbeli írások inkább forrás-jellegűek,¹⁵⁷ és nemcsak a Párizsban (*Magyar Műhely*) vagy az egykori Jugoszláviában kiadott *Új Symposion*, de a Magyarországon megjelentek is nehezen hozzáférhetőek. A forráskiadások éppúgy hiányoznak¹⁵⁸, mint az összegző, rendszerező tanulmányok. Igaz, Erdély Miklós írásaiból 1991-ben két kiadvány is megjelent, és az Artpool honlapján sok Erdély-mű megtekinthető-olvasható,¹⁵⁹ de Beke László 70-es évekbeli publikációinak új kiadására csak 1994-ben és 1995-ben került sor.¹⁶⁰

Az 1997 őszen a C3-ban a konceptuális művészetről tartott négy előadás illetve beszélgetés¹⁶¹ legfőbb hozadéka az lett, hogy a C3 weboldalára felkerültek kronológiák, írások a konceptuális művészetről. Forrásértékű dokumentáció interneten való közzétételében a 90-es évek közepétől az Artpool Művészeti Kutatóközpont is oroszlánrészt vállal. Azóta a konceptuális művészet szempontjából is kitűnő kötet, a *Törvénytelen avantgárd* napvilágot látott, s a konceptuális munkákat is készítő Pécsi Műhely szintén kiadta albumát.¹⁶²

Peternák Miklós az 1968—76 közötti periódust tartja a hazai koncept art időszakának. A magyar szcénáról szóló, 1985-ös tanulmányában nem vállalkozik sem a fogalom definiálására (erre jó okot talál a Kosuth-i elméletben), sem történeti feldolgozásra — ellenben viszonylag részletes leírását adja fontos jelenségcsoportoknak, és néhány művet lényegre törő tömörséggel elemez (Erdély Miklós: Az ember nem tökéletes; Pauer Gyula: Tüntető-tábla erdő). A konceptuális műveket Daniel Buren írása alapján négy típusba sorolja: 1. terv, vázlat, projekt 2. egy formula, művelet vagy fogalom felhasználása, alkalmazása, alakítása 3. szöveges munkák „tisztá koncept” 4. eszme, eszmerendszer (mint „ezoterikus” tanok, legfrissebb tudományos eredmények, megoldatlan problémák, feltárandó területek, társadalmi politikai kérdések) részben (eklektikus) alkalmazása. Jellemzőnek tartja az intermedialitást és interdiszciplinaritást, kitüntetett médiumoknak a nyelv mellett a fényképet, xeroxot, könyvet, hirdetéseket és a mail-artot.

A „concept art” témái közül — a hagyományosakat tekintve — kiemeli a csendéletet (Bak Imre, Erdély Miklós), a médiumok közül a fotót, a formulák közül a tautológiát és a paradoxont. Az alkalmazott eszmék rendszerezésére hét kategóriát állít fel: 1/nagy szavak, általános érvényű fogalmak 2/anyagok, tárgyak, formák stb. fogalmi kivetülései 3/az emberiség nagy kulturális eredményei 4/ezoterikus koncepciók, technikák 5/történelmi, kulturális, tudományos részlettények 6/pedagógiai-ismeretterjesztő szándék 7/a még nem ismert felé vezető utak kutatása. Hangsúlyozza, hogy expanzió helyett sajátos „ellenállás”-művészet jött létre, hogy az itthoni művészetre örökös lemaradás jellemző, s hogy (mint egész Kelet-Európában) fokozottabban jellemző a tervekben és mail-artban való megjelenés.

A magyarországi „klasszikus” konceptuális művészet „underground” helyzetéből következően nem tudott kiterjedtté válni és nem volt a nyugati művészethez hasonló fóruma, folyóirata, így „műfajilag” is némileg korlátozott volt. Ám végül is megjelenési formái, A4-es gépelt (indigóval másolt) lapok, fekete-fehér fotók, talált vagy átalakított kis tárgyak; ezek levelezés útján való terjesztése, lakásokban való bemutatása; vagy a néhány napos klub-bemutatók illetve a balatonboglári kápolnabeli kiállítások igencsak megfeleltek a konceptuális művészet szellemiségének.

Az elanyagtalanodás, a „fejben élés” éppen ellentétes okok miatt valósult meg, mint a fogyasztói-kereskedelmi társadalmakban; nem a kommersz kritikájaként jött létre, hanem részben kényszerűségből. A hetvenes években kibontakozó konceptuális művészet helyzeténél fogva a „sorok közötti” olvasáshoz szokott közönség értelmezésében politikai színezetet kapott, még olyan művek esetében is, amelyeknek a művész interpretációja szerint nem volt direkt politikai tartalmuk, mint Szentjóbgy Tamás *Új mértékegység* című művének.¹⁶³

Jóllehet komoly konceptuális művészetünk volt, par excellence konceptuális művésztünk, akinek munkássága kizárólag a konceptuális művészethez kötődött volna, nincs.¹⁶⁴ Ennek egyik lehetséges oka, hogy az avantgárd egyes irányzatai nem különültek el élesen egymástól, s a művészeti ágak határait is igyekeztek feloldani, vagy átjárhatóvá tenni. A fluxus és konceptuális művészet „személyi összefonódása” valósult meg Szentjóbgy Tamás, Tóth Gábor, Tót Endre művészetében. Amikor (1980) Tót Endre autóstoppoláshoz Nowhere (sehova) feliratú táblát használt, egyszerre fordult a fluxus és a konceptuális művészet eszköztárához. A művet humora, könnyedsége a játékos-rugalmasí fluxushoz kapcsolja, ugyanakkor „filozófiája” épp annyira konceptuális, mint amennyire a fluxushoz tartozik. Ezenkívül Szentjóbgy költőként indult — Tóth Gábor életművében azóta is a költészet tölti be a fontosabb szerepet. Bak Imre néhány konceptuális műve a formai redukcionizmussal kapcsolódott össze, Maurer Dóra munkásságát pedig a minimal art és a szerialitás is meghatározta. A legjelentősebb konceptuális munkákat létrehozó művészek közül Pauer Gyula szerteágazó művészi tevékenységet folytatott, Lakner László lényegében festő volt. Altorjai Sándor 1979-ben, Hajas Tibor 1980-ban meghalt, a legtöbb alkotó pedig alkalomszerűen készített konceptuális munkákat (Méhes László, Csiky Tibor). Még a legjelentősebb konceptuális művész, Erdély Miklós is a 80-as években (kevés kivételtől eltekintve) konceptuálisnak egyáltalán nem nevezhető képeket is festett.

A konceptuális művészet ilyen értelmű eltűnését nehéz csupán aktualitásának elvesztésével indokolni, hiszen helyébe léphetett volna a posztkonceptuális művészet,¹⁶⁵ a „rég” konceptuális művészek azonban felhagytak vele. Tót Endre, Szentjóbgy Tamás és Lakner László pedig emigrált.

A „klasszikus” magyar konceptuális munkák tartalmilag is és megjelenésmódjukban is éppoly széles skálán mozogtak, mint azok, amelyek a Föld bármely pontján

készültek (igaz, nagyobb projekteknek még a gondolata sem merülhetett fel). Megítélés kérdése, hogy a különbségeket jelentőseknek vagy jelentékteleneknek tekintik. A művészek mind Nyuga-ton, mind Kelet-Európában azonos műtípusokban dolgoztak, hasonló volt a problémaérzékenység, a témafeldolgozás módja is ugyanolyan logika mentén történt, az elanyagtalanodás is általánosan jellemző volt. A témát illetően pedig mindkét területen jelen volt mind a „nyelvfilozófia”, mind a „politika”. A konkrét tartalmi különbségeket a társadalmi berendezkedés, a politikai különbségek okozták; azaz különböző „kérdések” különböző „válaszokat” hívtak elő. Nálunk nem a vietnámi háború vagy a piac, hanem a politikai elnyomás volt „kérdés”. Az eltérés ezenkívül az volt, hogy nálunk „titokban”, Nyugaton pedig nyíltan dolgoztak a művészek, így, megfelelő művészi „infrastruktúra” nélkül nem tudott a konceptuális művészet sem kiteljesedni. Ennek következménye a „mennyiségi” különbség, részben emiatt nem jött létre számottevő teória sem.

Voltak szöveg-munkák (Szentjóby Tamás: *„Ketten / Ezt a költeményt akkor éled át, ha ketten olvassátok egyszerre”*); fotók, (Konkoly Gyula: *Itt jelentkezzen öt egyforma ember*, 1969); fotódokumentációk (Hencze Tamás: *Tűz-kép*, 1972), poétikus tárgyak (Szentjóby Tamás: *7 dkg örölt objektív*, 1965), és nem hiányzott a konceptuális építészet sem (Makovecz Imre—Sáros László—Gerle János: *Minimális környezet-pályázat*, 1972).

A konceptuális művészet szerteágazó mivoltának megfelelően a munkák széles spektrumot fogtak át. A divergencia a problémafelvetésre, témákra és gondolkodásmódra egyaránt jellemző volt. Voltak olyan munkák, amelyek a művészet létezési módjára kérdeztek rá, mint Erdély Miklós—Jovánovics György—Major János: *Major János kabát-ja* (ready-made, 1972), Erdély Miklós: *Marly tézisek* című írása¹⁶⁶ és Halász Károly *Ho-dozható múzeuma* (1975). Ez utóbbi egy orvosi ládikó volt, melynek legfőbb tartalmát a művésznevekkel ellátott orvosi fiolák alkották (Lynda Benglis, Mario Merz, M. Broodthaers, Vostell, Lucas Samaras, Bruce Nauman, Richard Serra, Dennis Oppen-heim, Ben Vautier, Richard Tuttle, Richard Long, Andy Warhol, Robert Smithson, Yves Klein, R. Schwarzkogler, Yoko Ono, Claesz Oldenburg, Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Christo). Születtek nyíltan politikai tartalmú művek, mint Pauer Gyula: *Marx — Lenin* (1971), Gulyás Gyula: *Hordozható utcakő* (1972), Pauer Gyula: *Amíg ti itt lövöldöztök, a lányok otthon rajzolgatnak* (1972), Orsós Györgyi: *Breznjev művészete* (1975), Legéndy Péter: *Fellebbezés művészet* (1972), Szentjóby Tamás: *Három személyes hordozható lövészárak* (1969), Erdély Miklós: *Hadítitok* (1984), és olyanok, amelyekben csak a „sorok közül” volt kiolvasható a „jelentés”: Türk Péter: *Döglött méh nem ad mézet* (objekt, 1972); Erdély Miklós: *A szelídség medencéje* (installáció, 1970).

Egyes művek komolyan fogalmaztak: Csiky Tibor 69 részes művének egyik oldalpárján Michelangelo Mózes-szobra volt szembeállítva a mózesi képtiltás szövegével, de voltak humorosak, mint Ficzek Ferenc *Önlapozója* (1976), ahol a

füzet fényképes lapját a rajta megjelenő művész lapozza, és abszurdak is, mint Szenes Zsuzsa *Lágyított pengéje* (1976), borotvapenge filcből.

Erdély: *Anaxagorasz: A hó fekete* című akcióján „a hóparadoxont fixírral felírja egy hívóval bekent óriási fotópapírra. Mire a »fekete« szóhoz ér, a felirat belemosódik a feketébe.”¹⁶⁷ Tót Endre *Nothing* (semmi) című 1971-es művén a nothing felirat a géppapír aljáig tautológiává „foszlik”, ahogy a jelölőt megszüntetve, a jelentést beteljesítve, a betűket soronként, fokozatosan felváltják a nullák. Türk Péter *Osztályátlag* (1976) című fotomontázsában épp az átlagolást mint mindenre kiterjesztendő módszert kérdőjelezte meg. Az osztálytársak fényképeinek egyforma téglalapokra felszeletelt részeit úgy állította újra össze, hogy a sok részlet egy arcot — az átlagot — adja ki, csak hogy az egy karakterét-vesztett, elmosódott, se ilyen-se olyan arc lett (19. kép). Szentjóbgy Tamás *Hűlő víz*¹⁶⁸ című munkája (egy „Hűlő víz” feliratú, vizet tartalmazó üveg) abszurd, humorral emlékeztet a viszonylagosságra, a kijelentések és a valóság változó viszonyára.

Voltak szarkasztikus művek (Dr. Végh László: *Így röhögtük ki a rendszert*, 1964 k.), és ironikusak (Hajjas Tibor: *A név magántulajdon*, 1974), Erdély Miklós: *Két személy, aki döntő befolyással volt a sorsomra* (a tabló 2 fotóján Kádár János és Szenes Zsuzsa, a művész felesége szerepelt, 1972 – 20. kép), Tót Endre: *Örülök, ha melletted állhatok* (a művész a városligeti Lenin szobor mellett van lefényképezve, 1975).

Ritka személyes hangot ütött meg Szenes Zsuzsa *Szüleim 1. Anyukám 2. Apukám* című tablóival (1980) amelyeken 25-25 fényképen és képaláírásokkal beszél el „történetüket”, párhuzamba állítva bizonyos tényeket, eseményeket. Például: 12. „három gyerek anyja lett” — „három gyerek apja lett” 14. „keresztény volt” — „zsidó volt” 17. „sokat dolgozott” — „mindig viccelt” 19. „társaságban nem sokat beszélt, nézegetett csak” — „mindenkit tudott utánozni, de nem bántóan”, 20. „kézimunkázott” — „síelt” (21. kép)

Pauer Gyula 1970-től kezdte kidolgozni az általa koncipiált pszeudo-művészetet. *I. Pszeudo manifesztuma*, mely azonkívül, hogy pszeudo-művészetének kiáltványaként funkcionált, egy sor, a művészet és művészetelmélet számára akkor aktuális kérdést felvetett, a művészet mibenlétéről való művészi gondolkodás egyik fontos magyarországi dokumentuma volt: „A PSZEUDO magyar megfelelői: ál, hamis, nem valódi, valódinak látszó... a PSZEUDO jelleg a szobor plasztikai manipuláltságát jelenti. A manipuláltság a művészet általános egzisztenciáját jellemezheti... Az igen és a nem dialektikus egységében önmagán túl a világba mutat, de vissza is tér önmagába.” A manifesztumnak azonban aktuális politikai implikációi is voltak: „A PSZEUDO addig egzisztál, amíg a látszat igaz tényező, és viszont.” A művészi gyakorlatban az optikai megtévesztésen alapuló „pszeudo” a modernista művészethez kapcsolódott, voltaképpen egy művészi eljárás, ötlet volt. „A PSZEUDO-szobor az egyszerű és konkrét tárgyak felületére óvatosan új felületeket helyez, s a tárgy felületére finoman ráarakódó vizuális elemek új szemszögből mutatják be a formákat”, melynek

alkalmazására példát a *Pszeudo-kockák és félgömbök* nyújtanak. A politikai implikáció — a kommunizmus vörös színével való ironizálás formájában — manifesztálódott a *Rózsaszín pszeudo-kocka és vörösszemüvegek* (1972) című munkában¹⁶⁹, ahol a gyűrött felületű kocka vörös szemüvegen át nézve szép, szabályos, sima felületű kockává változik (22. kép).

A pszeudo „alkalmazásai” közül a *Pszeudo-útburkolat (projektek), I. és II. Idea* (1971) tervei megvalósításuk esetén ma is figyelemreméltóak lehetnének. Az első — az autók lelassításának és ezen keresztül az utasok figyelmének kikényszerítése céljából — a müncheni Kunstzone útburkolatának egy szegénynegyedben lefényképezett útburkolatot ábrázoló tapétával történő lefedése, a második egy „emlékezet-mű” lett volna. A korszerűsítés céljából felszedett macskaköves útburkolat fényképét tapétára vitték volna, s azt helyezték volna vissza a sima útra.

Pauer 1978-as, a Nagyatádi Szobrász Alkotótelepen készített *Tüntetőtábla-erdő* című 131 feliratos táblából álló alkotását a hatóságok még ott, íziben megsemmisítették (23. kép). A táblákon a legkülönbözőbb szövegek szerepeltek a filozofikustól a fluxus-szerű és aforisztikus kijelentéseken, valamint művészet-elméleti jellegűn át a politikai tartalmúig:

„ne kerteljünk
szabadság és rend
egymásnak ellentmond”

„EGYSZEMÉLYES VILLAMOS
OTTHONRA”

„A KÉP POSZTAMENSE LEGYEN A FESTÉK!
A SZELLEM POSZTAMENSE LEGYEN A TARTALOM!”

„KÉPFILOZÓFIÁT!
Hogyan láthatom meg amit látok?
Milyen társadalmi esztétikai politikai
feltételei vannak a láttatásnak az
észrevehetőség megteremtésének?”

„A MŰ BETILTHATÓSÁGA FONTOSABB
MINT A MŰ JELENTÉSE
Ami nem fontos nem is tiltott”¹⁷⁰

A konceptuális — és más (neo)avangárd — művészet akkori helyzetére jellemző, hogy a betiltottá válás mintegy (re-akcióként) művészi programmá vált. Szentjóbgy Tamás is többféle módon foglalkozott ezzel a kérdéssel. Egyik, 1973-as kiállítását 1998-ban így írta le és interpretálta: „Balatonbogláron, az oltár helyén egy A 4-es írólapra felírtam azt, hogy *Légy tilos!* Egy kordont húztam elé, így a publikum, amikor odaérkezett, nem tudta elolvasni, mert olyan messze volt a szöveg. Tehát ahhoz, hogy ezt valaki el tudja olvasni, át kellett másznia a korláton, és amikor átmászott a

korlátot akkor azt olvasta, hogy *Légy tilos!* Tehát pontosan azt olvasta el, amit elvégzett, átlépte a korlátot.”¹⁷¹

Duchamp hatása a 90-es évek magyar neokonceptuális művészetére

„25 éve hunyt el Marcel Duchamp (1887. VII. 28.—1968. X. 1.) Legismertebb alkotásai a »ready-made«-ek, amelyek a műalkotások és a művészet mibenlétének filozófiai alapproblémáját vetették fel. Életműve és nonkonform magatartása óriási hatással volt a modern művészetek későbbi fejlődésére, mindenekelőtt a konceptuális törekvések képviselői tekintik elődjüknek” — olvasható az *Új Művészet* 1993. októberi számának csaknem utolsó oldalán.¹⁷²

Duchamp ténylegesen szerteágazó művészi tevékenységét a dada és a szürrealizmus motorjának, majd a pop-art, a fluxus, az op-art, a minimal art és a body art előfutárának tartották. „Követőin pedig a kortárs művészet jó része értendő, mondhatnánk: csaknem az egész kortárs művészet, Duchamp óta” — jegyzi meg Jean Clair 1975-ben könyve elején, és ez magyarországi megjelenésének idején¹⁷³ még mindig érvényes volt.

1990 körül Duchamp úgy jelent meg nálunk, mint felforgató, avantgárd fenegyerek, aki egyébként rendkívül intelligens, sokoldalú, originális, könnyed, „szabad szellemű” személyiség, aki az egész xx. századi modern művészetet megújította. „Az a ragyogó pa-radigmaváltás, amelyet Duchamp a »ready-made« bevezetésével hozott, a tárgyak világában képzelhető el. (...) Amit ő elkezdett az elején, az operacionális művészetté vált a végén e századnak” — nyilatkozta 1993-ban még az a Joseph Kosuth is, aki magát a konceptuális művészeti mozgalom teremtőjének tartja.¹⁷⁵ Duchamp egyénisége, a zsenikultusz jegyében vált mitikussá — bár zsenit Nyugaton is csak az 1950-es évek végétől faragtak belőle.¹⁷⁵

Az a sok, talán csak látszólagos ellentmondás is — mely ez ellen dolgozna — épp e mítoszt duzzasztotta, még Duchamp tekintélyt nem tisztelő attitűdje is saját tekintélyét növelte. Egymást cáfoló nyilatkozataival, olykor „hallgatásával” ő maga is hozzájárult a személye körüli misztikus köd kialakulásához.¹⁷⁶

A magyar közönség számára a rendszerváltás előtt sem volt ismeretlen Marcel Duchamp, ám míg korábban csak egy monográfia¹⁷⁷ jelent meg a művészről, 1990 körül egyszerre három könyvet¹⁷⁸ adtak ki, és ez kétségtelenül hozzájárult népszerűségéhez, gondolatainak, művészetének 90-es évekbeli asszimilációjához a magyar művészetben és mítoszának elterjedéséhez. Az 1990 körüli Duchamp iránti fogékonyságot részben a rendszerváltást övező rövid életű eufória eredményezhette, ami a könyvkiadásban is megnyilvánult. A megjelent könyvek, valamint a nyitottság egy nálunk csak kevéssé ismert, de megismerésre érdemesnek ígérkező művész iránt, az egyetemes művészet híres és rejtélyes figurája iránt, aki a művészi szabadság idolvának tűnt, ahhoz vezetett, hogy Duchamp „szelleme” elképesztő

sebességgel terjedt, átítatta mind a művészi gyakorlatot, mind a művészetről való beszédet. Az 1996-ig Magyarországon megjelent Duchamp-irodalmat Görgényi Frigyes¹⁷⁹ 2000-ben ismertette, közülük a művészi recepció szempontjából Mezei Ottó *A művészet kis-könyvtára* sorozatban megjelent könyve (Duchamp, 1970) a legfontosabb. Mezei világosan fogalmaz, tárgyilagos összegzésre törekszik, csak lelkesedése és fogalomhasználata árulja el, hogy írása a modernizmus ígézetében született. Görgényi Frigyes¹⁸⁰ az évtized közepén adta közre Marcel Duchamp-ról szóló könyvét, mely Mezei könyvéhez hasonlóan az egész életművet átfogja, ám annál részletesebb, minden fontos művet elemez és a sakkozó Duchamp-nak is külön fejezetet szentel.¹⁸¹

Andrási Gábor¹⁸² és Pernecky Géza¹⁸³ hiába próbálták a bálványt ledönteni, az évtized elején kialakult mítosz tovább erősödött — a szellem már kiszabadult a palackból. Andrási Gábornak a Pierre Cabanne-féle könyv recenziója kapcsán kifejtett véleménye — úgy látszik — mintha 1992-ben még csak kevesek számára lett volna érthető: „a duchamp-i magatartás ideje, időszerűsége tűnt el, múlt el végérvényesen”. Mindkét szerző elfogulatlanabb szemléletet javasol, bár Duchamp intellektuális kvalitásait értékelik, Pernecky inkább historizálással él, Andrási pedig jelenkori aktualitását vizsgálja: „A pusztán »esztétikai értelemben vett forma« elutasításából következően a Duchamp-mű-vek »érzékisége« egyfajta hűvös, áttetsző megtestesülése a »konceptuális« anyagtan volta és a műtárgy fizikai léte között fennálló feloldhatatlan dilemmának.”¹⁸⁴

Duchamp művészeti recepciója a 90-es években igen széleskörűvé vált. Legtöbb esetben a hatás persze közvetett, olyan értelemben is, hogy közvetítők révén, más esetekben pedig csupán általánosságban mutatható ki a duchamp-i szellemiség. Marcel Duchamp-t magát a konceptuális művészet előfutárának (is) tartják. Elsősorban annak alapján, hogy Duchamp munkáiban fontosabb szerepet játszik az elgondolás, mint a vizuális megjelenés (ezt ready-made-jei közvetítik legpregnansabban), de azért is, mert Duchamp művészetében a címek és nyelvi játékok is jelentősek. Mindazonáltal kijelentései is nyilvánvalóvá teszik a konceptuális művészettel való kapcsolatát: „Már nem akartam a vizuális nyelvvel foglalkozni... a retinára ható nyelvvel. Minden konceptuálissá, fogalmivá vált, tehát mástól függött, nem a retinától.”¹⁸⁵ Ez a különböző permutációiban terjedő mondat szállóigévé vált, de Octavio Paz jellemzése szintén alátámasztja Duchamp munkásságának a konceptuális művészettel is fennálló rokonságát: Duchamp „azt mutatta meg nekünk, hogy minden művészet kezdete és vége, beleértve a látvány művészetét is, a láthatatlanság övezetében játszódik le... meg is erősítette, hogy a cím a festmény *lényeges* eleme...”¹⁸⁶ A konceptuális művészet Duchamp-tól eredeztetett elgondolását ekkor a magyar művészeti szcéna számára Joseph Kosuth 1992-ben kiadott írása közvetítette: „A művészet funkciójának kérdését először Marcel Duchamp vetette fel (...) Az átdolgozatlan *ready-made*-del a művészeti érdeklődés áttevődött a nyelv formájáról arra, amit mond. Vagyis a művészet lényege morfológiai

kérdésből funkcionális kérdéssé lett. ...Minden művészet (Duchamp után) konceptuális (természetű).¹⁸⁷ Duchamp a magyar színtérre gyakorolt Kosuth-közvetítette befolyását egyaránt növelte Kosuth 1993-as szereplése a Velencei Biennále Magyar Pavilonjában, továbbá ugyanezen biennále alkalmával a Palazzo Grassiban megrendezett Duchamp kiállítás.

A neokonceptuális művészet távol az avantgárd heroizmusától nemcsak a vizualitást helyezte vissza jogaiba, de a modernizmustól gyökeresen eltérő alapállásból értelmezte a művész—közönség viszonyát, és a művészet társadalmi jellegét. Duchamp a művész társadalmi szerepére vonatkozó kijelentései közül a kilencvenes években azok aktualizálódtak, amelyek a művész heroikus szerepét vonják kétségbe.

A Duchamp-i életmű tartósnak mutató részét képezik a ready-made-ek is, amelyek kapcsán Arthur C. Danto is (magyarul 1996-ban megjelent könyvének előszavában) siet Duchamp-ra hivatkozni: „...művészettörténeti tény, hogy elsőként ő vitte véghez azt a szubtilis csodát, amely a közönséges létezés *Lebensweltjének* tárgyait — a lóvakarót, a palackszárítót, a biciklikereket, a piszoárt — műalkotásokká alakította át.”¹⁸⁸

A kisajátítás a ready-made speciális esetének is tekinthető, csak itt nem közönséges tárgyak, hanem általában magas művészetként, rendszerint attribúált és magas piaci értékkel rendelkező tárgyak kisajátításáról van szó. (Tágabb értelemben a médiában előforduló — esetleg jogdíjas — képek felhasználását is jelenti). A kisajátításnak legalább két értelme van: az egyik a kisajátítás lehetősége és ténye következtében a műalkotás egyediségét, egy művész (megismételhetetlen) szuverén alkotásaként tételezését dönti romba, ugyanakkor a kisajátított (és esetleg) átalakított mű az új alkalmazás által új jelentést kap. A tekintélyrombolás eme formájában is előfutár szerepet töltött be Duchamp, a kisajátításnak a modernizmusban mégsem volt folytatása. Ezek a másolással, parafrázissal, átírással együtt — az eredetiség mítoszát megkérdőjelező tárgyakat és módszereket használó illetve, alkalmazó művészetben, így a 90-es évek magyarországi neokonceptuális művészetében is — nagy jelentőségre tettek szert.

A kisajátítás értelmére világít rá Sturcz János Sherrie Levine művészetét méltatva: „A feminizmusból kilépő neokonceptualizmus finomabb stratégiáit követi Sherrie Levine (1947), a dekonstruktivizmus és az ún. kisajátítás-művészet ... képviselője. Fő célja a modernizmus szentséges fogalmainak — mint újítás, fejlődés, remekmű, zsenialitás — megkérdőjelezése... legradikálisabban támadta az avantgárd legalapvetőbb kategóriáját, az eredetiséget... (sajátjaként kiállított kalózmásolataival) merészen jelezve, hogy a művészet igen messze van az autonómiától, a történelem, az emlékezés, a kultúra terméke (...) egy későbbi öntvényében Levine Duchamp *Forrásának* arany színű változatát készítette el... ”¹⁸⁹ — dekonstruálva ezzel 1991-ben a nagy bálványdöntő mítoszát is. Gyenis Tibor az *1x1 táblán Nagyapám forrással* címmel állította ki óriásplakátját, amelyen egy idős férfi egy piszoárt, mint hátizsákot

viselt, Pacsika Rudolf pedig 2004-es, a Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóházában rendezett kiállítási meghívóján Duchamp *Palackszárítóját* szerepeltette, mint egyik képének részletét, ahol egy autó tetőcsomagtartóján szállítják a palackszárítót (24. kép).

Duchamp egyszer használt R. Mutt álneve után következetesen élt a Rose Sélavy női névvel. Így szignálta két munkáját, ezenkívül ő volt a *Zöld dobozok* kiadója is. Man Ray több fényképet is készített a nővé átöltözött/változott Duchamp-ról, és Duchamp-t interjúi szerint is a nemi identitásváltás foglalkoztatta. Ez a pont sokáig homályos maradt az értelmezés számára, de — látszólag a semmiből — hirtelen felfedezésre került, és aktualitása folytán bekerült a művészetbe.¹⁹⁰ A Duchamp-kisajátításból legismertebb Yasumasa Morimura példája (*Doublonnage, Marcel*, 1988). E témában a magyarországi művészetből leginkább Csontó Lajos *Reflex* című computer-animációja (2003) érdemel említést. A vetített képeken a művész arcképei — különböző fáziseltolásokkal, a változást alig észlelhető fokozatossággal — közismert és kevésbé ismert nők és férfiak portréivá alakulnak át, és vissza.

A 90-es években több olyan csoportos kiállítást rendeztek, amelyek valamilyen módon Duchamp-hoz kapcsolhatók. Az 1993-ban Budapest köz- és nyilvános terein megvalósult *Polifónia*¹⁹¹ — koncepciója és katalógus-tanulmányai szerint — a duchamp-i művészetből, legalábbis az öntörvényű, társadalomtól elszigetelt művészeteszménytől ugyan épp eltávolodást mutat, a megvalósult munkák ellenben a duchamp-i gondolatoknak, ha nem is explicite, de többszörös áttételen — a neokonceptuális művészet — átszűrt megannyi kitűnő példái. Ami a művek „tartalmát” és megjelenési módját illeti — a koncepciónak megfelelően —, ezek a közönséggel való kommunikációt célozták. *A Kortárs Magyar Epigonkiállítások* (1992: Liget Galéria, 1993: Hamburg, 1994: Liget Galéria és Tűzoltó utca 72.)¹⁹² pedig valóságos kincsesbányái a duchamp-i ideák (neo)avantgárd és posztmodern megvalósulásainak. Az Ernst Múzeumban rendezett, a Fiala Képzőművészek Stúdiójának éves, tematikus kiállítása a *Rejtőzködő* (1997)¹⁹³ címével Marcel Duchamp-i utalásokat sejtetett. A duchamp-i „örökséget” a katalógus előszóiban fel is vállalják, jóllehet Duchamp Octavio Paz által hangsúlyozott, rejtőzködő jellegét nem idézik, s a rejtőzködés a kiállításon alig-alig, vagy igen erőltetetten, esetleg szublimál-tan volt képviselve az igen erős művészegyéniségek egyedi munkáiban.

Görgényi Frigyes, Sebők Zoltán és Török Tamás közös munkájának eredménye volt a *Viszontlátásra! Marcel Duchamp magyarországi hatásai* című, a Budapest Galéria Kiállítóházában 1996-ban rendezett kiállítás, mely a művészek Duchamp-recepcióját kívánta megvizsgálni.¹⁹⁴ Szinte valamennyi mű valamilyen módon és mértékben Duchamp életművére reagált. Ha Szűcs Károly Balkonban írt kritikájának minősítéseivel nem is lehet minden tekintetben egyetérteni, csoportosítása éppúgy megfontolandó, mint végkövetkeztetése.¹⁹⁵

A nagy elődök munkái közül Erdély Miklós *Tavalyi hó, Váza virággal* (1970), Attalai Gábor *Ready-made & red-y-made* (1976), Szentjóbgy Tamás *7 dkg örölt objektív*

(1965), *Csinálg egy széket* (1975) című műve került bemutatásra. Voltak kimondottan Hommage-jellegű képek, mint Gulyás Gyula *Duchamp pipája szoborban és képben*, és *szoborportréja*, mely csaknem parodisztikusan ápolja Duchamp személyi kultuszát; Maurer Dóra *Exteriorizált nézőpont változása* (1979—96) egyedülként képviselte az optikával foglalkozó Duchamp-t. Voltak olyan alkotások, amelyek nem merülnek ki abban, hogy tartalmaznak konkrét Duchamp-utalásokat, hanem Duchamp gondolatiságát is folytatták, aktualizálták, mint Július Gyula műve, amely a „technikus” Duchamp-t idézte, a *Július 28.* címmel közös születésnapjukra emlékeztetve. Várnagy Tibor *Kommentárja* (1994) egy fotós Duchamp-story-board, melynek kockáin a Duchamp portrék képileg semmi lényegi változást nem mutatnak, felirata Duchamp-idézet. „...Én a közömbös ízlés csónakjában evezek.” (25. kép) És végül voltak olyanok, amelyek nem is igyekeztek a Duchamp-hoz kapcsolódás látszatát kelteni, mégis Duchamp szellemiségét folytatták, mint Várnai Gyula *Átjárója* és Koronczai Endre *896203PK17 konyhaszékeink, melyek ülőfelülete még őrzi testünk melegét*; és *896202PK16 Konyhafalunk, melyet a székek, az asztal és a testünk koptatott* című installációja.

AZ INTÉZMÉNYI KÖRNYEZET ALAKULÁSA A NYOLCVANAS ÉS KILENCVENES ÉVEKBEN

A rendszerváltás utáni művészet előzményei a 80-as évekre nyúlnak vissza. Ekkor a Kádár-korszak korábbi éveire képest némileg módosult a helyzet, és egy színes, friss festészet tört utat magának. Ezt sokan posztmodern fordulatnak nevezik, holott mélyreható átalakulások nem következtek be, ahogy azonnali változást 1989 sem eredményezett.¹⁹⁶ A 80-as években a legtöbb művész nem akart felforgató lenni, az előző korszak nyomasztó légköréhez szocializáltan — tulajdonképpen érthetően — nem akart mást, mint nyugodtan alkotni, bejelentették az avantgárd halálát.¹⁹⁷ Ahogy másutt, nálunk is a sokféleség volt jellemző. Sorra jöttek létre, illetve kaptak nagyobb teret a legkülönbébb profilú és elhivatottságú művészcsoportok (Hejtes Szomlyazók (sic!), Indigo, Inconnu, Xertox, Vajda Lajos Stúdió),¹⁹⁸ a művészek különböző művészeti ágakban vagy területeken dolgoztak, a művészet belső határai olvadékonynak tűntek, megsokasodtak, illetve nyilvánosságot kaptak az addig nálunk ritkán látott típusú, műfajú alkotások (objektek, installációk). Mégis, a festészetben következett be nagymérvű változás — részben a német nyelvterületen megnyílt műkereskedelmi csatornáknak köszönhetően. (Nyugaton a műkereskedelem megélénkülésével karöltve indult be nagyarányú festészeti „termelés”.) A széles festészeti skála (vidám, színes, dinamikus, részben figuratív képekkel való) megjelenése e nagyfokú változatosság része volt, mely maga sem képzett formai vagy stiláris egységet. Ezen belül egy vonulat volt a Hegyi Lóránd¹⁹⁹ nevével fémjelezhető új szenzibilitás, melynek — András Gábor szavaival élve: „... a modern magyar művészet történetében példátlan mértékű dokumentáltsága (...)

olyan optikai csalódást okozott, mintha a mozgalom azonos volna nemcsak a hazai új festészettel, (...) hanem a magyarországi posztmodern fordulat egészével is.”²⁰⁰

A sokrétű művészeti termés háttérében a késő kádárizmus felpuhult intézményi struktúrája állt, a „felszabadultság” azonban leginkább csak a 70-es évek szocialista országainak perspektívájából látszott szabadságnak, nem terjeszthető ki az egész művészetre. (Például az Inconnu csoport rendszerkritikát fejtett ki, a Hejtes Szomlyazók pusztá léte, besorolhatatlan tevékenysége épp elég irritáló volt, de a festészetben is születtek introvertált és korántsem a vidámságukról nevezetes életművek.) Ráadásul ez a vidámság meglehetősen infantilis volt: az „apa” engedékenységének függvényében artikulálódott. A hatalom gyengült, kiüresedett, és nem is volt már szüksége vasfegyelemre, hiszen a 80-as évekre a „fenegyerek” már nem jelentettek veszélyt (a 70-es években Konrád György mellett Halász Péter és társulata, valamint Szentjóbó Tamás is elhagyta az országot, Hajas Tibor meghalt 80-ban). A festészet felgazdagodása — György Péterrel egyetértve — egy politikai alku eredménye volt, melynek lényege az volt, hogy az ún. szakmai autonómiáért cserébe „a Hatalom intézményei, képviselői elvárták a képzőművészeketől, hogy lemondjanak a politikai tudat bármilyen formájáról, illetve az azzal járó viselkedésről...”²⁰¹ Ez a festészeti felvirágzás inkább tekinthető a magyar modernizmus hatyúdalának, semmint radikális fordulatnak — hiszen éppen a modernizmusra jellemző, hogy idegenkedik a politizáló, didaktikus szándékoktól. „Olyan képzési és jutalmazási intézmények, formák épültek ki, amelyek előnyt biztosítottak az úgymond »szakmai« értékeknek ... a festészet önelvűségét, a mindennapi élet felettiségét hirdető és valló művészetelképzelésnek (...) A Képzőművészeti Főiskola múzeumi szelleme pedig garanciát jelentett ahhoz, hogy ez az alku fennmaradhasson.”²⁰²

Jóllehet korántsem egyértelmű a posztmodern jelentése, mégis született némi konszenzus ezt illetően. A képzőművészetben leginkább emlegetett hívószava a pluralizmus volt, ez jellemezte a 80-as évek elejének magyarországi festészetét is, és ezt fedezte fel Hegyi Lóránd az általa új szenzibilitásnak nevezett festészetben, ezt artikulálta, helyezte nemzetközi összefüggésbe és ennek megfelelően menedzselte. Ám a posztmodern nem szűkíthető le a formai/stilisztikai pluralizmusra, az több a galériás festészet felfutásánál, és a műfajok átjárhatóságánál. Az nem pusztán a formák, hanem a jelentések és értékek szintjén megjelenő pluralizmus is, és jelenti továbbá a posztmodern kérdéskör valamiféle ismeretét. Nálunk Hegyi Lóránd írásain kívül a 80-as évek végéig csak igen szórványosan jelentek meg publikációk a posztmodernről: egy-egy cikk Foucault-ról, Lyotard-ról. Elsőként a Magyar Építőművészek Szövetsége nyomtatott ki néhány száz példányban egy válogatást Charles Jencks, a posztmodern építészet elméleti nagymesterének írásaiból (é. n.), Robert Venturi: *Összetettség és ellentmondás az építészetben* című könyvét 1986-ban adták ki. Roland Barthes ugyan megjelent már (de nem posztmodern címkével), Pethő Bertalan összefoglaló és szemelvényeket közreadó könyve csak 1991-ben²⁰³ jelent

meg, és csupán a kilencvenes évektől szaporodtak meg a posztmodernről szóló filozófiai (posztstrukturalista és dekonstruktivista) művek, illetve posztmodern szellemű publikációk, fordítások — az új paradigma fokozatosan terjedt el a hazai irodalmi és filozófiai gondolkodásban.

Vagyis a 80-as évek elején posztmodern fordulatról nemigen beszélhetünk, amennyiben egyetértünk azzal, hogy az a posztindusztriális, fogyasztói társadalom, a tömeg-média kultúrája — márpedig ez a posztmodern(t elfogadó) elméletek közös nevezője. Ha ráadásul a posztmodern elterjedését a kultúra minden területén bekövetkező paradigmaváltásnak tekintjük, úgy nálunk máig sem történt igazi paradigmaváltás, hiszen a posztmodern gondolkodás a képzőművészet nagy részét szinte érintetlenül hagyta. A posztmodern jelenti még a heroikus modernista ego (a romantika művész-zseni utóda) lebontását is, az egyetemesnek tekintett nyugati kultúra és művészet (értsd: nyugat-európai és észak-amerikai, fehér, heteroszexuális, férfi) egyedüli kánonképzési jogának megszűnését. Jelentene annak tudomásulvételét is, hogy a művészet — jóllehet a köznapiságtól elemel — az emberek közötti kapcsolatok által formálódik és értékelődik; nem független a gazdasági berendezkedéstől, a művészetben résztvevők helyzetétől, tájékozottságától és képességeitől stb. Igaz, a nyolcvanas évekre az avantgárd aktualitását veszítette, és mint egy korszak jelensége elmúlt, a modernizmus azonban nálunk nem múlt ki, gátolja az új paradigma térnyerését.

Az 1989/90-es gazdasági és politikai rendszerváltás, ha eredményei nem is egy csapásra valósultak meg, a művészet körülményeit hamarosan megváltoztatta, de szemléletváltás sem az oktatásban, sem a művészetben nem történt. Ennek legjellegzetesebb tünete és nem a véletlen produktuma, hogy a magyarországi művek nemzetközi reputációja messze elmarad azok minőségétől. Széleskörű a szakmai konszenzus abban a tekintetben, hogy sok olyan mű születik itthon, ami nemzetközi mezőnyben is megállná a helyét. A hazai művészeti struktúra gyengeségéből és hiányosságaiból fakad, hogy művészetünk nem tud a nemzetközi szintéren kellő súllyal megjelenni. Emiatt van az, hogy akkor sincs „áttörés”, amikor igen jelentős finanszírozással kerülnek kitűnő művek külföldre.

Változások mégis tetten érhetők:²⁰⁴ megszűnt az egy központi, ideológiai alapon történő vezérlés (igaz, az ideológia maga lassan már a nyolcvanas évek folyamán múlt ki, míg intézményrendszerének váza végig állt, és részben áll mind a mai napig). Az állami finanszírozás jórészt csökkent, önkormányzatok is működtetnek kiállítási intézményeket (amelyek olykor csupán vegetálnak), fő támogatóvá a Nemzeti Kulturális Alap(program) vált. A két, annak idején elvileg független, gyakorlatilag azonban ideológiailag vezérelt érdekvédelmi és szakmai szervezet (Művészeti Alap²⁰⁵, Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége) jelentősége minimálisra csökkent, mellettük ugyanis ma néhány nagyobb és sok kis szervezet működik. A műkereskedelemben megszűnt a Képcsarnok monopóliuma, magángalériák sorát alapították (sok közülük már be is zárt, számuk mégis lassan

nő). Az egyetlen művészeti folyóirat helyett akkor több, a kortárs művészetnek is teret adó működött: az 1990-ben alapított *Új Művészet*, a néhány számot megért *Török Fürdő* és a *Belvedere*, a *Nappali Ház* (1989—1999), a '93-ban beindított, kimondottan kortárs művészettel foglalkozó *Balkon* és 1998-tól a *Műértő*. A szponzorálás megkezdődött, elég talán csak néhány nagyvállalat és bank műtárgy-vásárlására, megrendelésére, vagy a MATÁV (T-Com) és a Magyar Aszfalt (Strabag) pályázatára utalni. Ösztöndíjak lettek elérhetők a művészek számára, lehetővé vált az utazás és bármiféle mű megvalósítása és kiállítása — mindez „csupán” pénz kérdésévé vált. Az ideológiai szabályozás helyét a piac vette át. A progresszív művészetet képviselte a Fiala Képzőművészek Stúdiója (mely 1990-ben, az akkor 32 éves „Stúdióból” alakult át országos egyesületté és alapítvánnyá), létrejött a TRAFÓ Kortárs Művészetek Háza és 1996-ban megalakult a Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája.²⁰⁶

Nem alakult azonban még ki egy olyan gazda(g)ság, egy olyan polgári réteg, amelynek kultúrájához, világképéhez, életmódjához a vizuális kultúra szervesen hozzátartoznék, amely igazából a kortárs művészet szponzora, mecénása lehetne. A kulturális intézményrendszer legfőbb pillérszerkezete — a nagy állami intézményekkel — sem alakult még át, megmaradt a szocializmustól örökölt struktúrával, az ahhoz szocializálódott gárdával. Az állami intézmények finanszírozásán keresztül a művészetre szánt költségvetési pénz elcsordogál. A Képzőművészeti Egyetemen a korszerűsítés igényével létrehozták az Intermédia Tanszéket, ide olyan mesterek kerültek be, akik a Kádár-rendszerben nem juthattak katedrához, mégis az egész intézményi struktúra — a művészet ágak, műfajok mentén történő felosztásán, és a mester-centrikusságon alapuló művészet-szemlélettel karöltve — egy xix. századi akadémiának felel meg, rezisztens az új gondolatokra. Az ELTE mellett a Pázmány Péter Tudományegyetemen is beindult a művészettörténet-képzés, művészképzés a pécsi egyetemen is folyik, mégis tekintélyüknél, helyzetüknél fogva a budapesti iskolák monopolhelyzetben vannak, nem kerültek valódi versenyhelyzetbe, nem érdekük a frissítés; több helyen művészeti menedzsereket is képeznek, de a művészeti felsőoktatás átfogó reformjára még nem került sor.

E felemás paradigmaváltás neuralgikus tünetcsoportja a fennmaradó modernista művészetfelfogás és gondolkodásbeli attitűd, melyet — okainak és hatásának elemzésével együtt — András Edit írt le, éppen a modernizmus elemeinek (autokratikus, kanonikus kirekesztő mivolta) szívós továbbélésében látva az újfajta gondolkodás térhódításának akadályát.²⁰⁷ Mivel „a modernizmus a nem hivatalos, ellenzéki művészettel forrt nálunk egybe”, a rendszerváltás után az ellenzéki magatartásból képződött morális tőke birtokosai hatalmi helyzetbe kerülve biztosítják annak továbbélését. „A modernizmus kritikájának alig van helye ott, ahol a modernizmus továbbra is szent tehén, s meghatározza az intézményrendszert, a művészképzést...” — írja András. A megújító elméletek (mint a cultural studies,

visual culture²⁰⁸, postcolonial studies, gender studies, queer studies) a hazai művészeti diskurzusban jószerevével nem jelentek meg, de szellemiségük is alig-alig érintette a művészeti gyakorlatot. Az ezredfordulóra azonban már szép számmal jelentek meg magyarul olyan könyvek, tanulmánykötetek és főleg cikkek (magyar szerzőtől is), amelyek alapján el lehet indulni.²⁰⁹ Továbbá nem vert gyökeret az azelgondolás sem, hogy a művészet nem csak a műtárgy elkészítéséből áll, része van benne az író, a művészettörténész kutató, elemző munkájának, a kapcsolatteremtésnek, a szervezésnek, az ismeretterjesztésnek.

A művészek, művészettel foglalkozó elméleti szakemberek, kurátorok még mindig nem tekintik partnerüknek a közművelés, az iskolai oktatás szakembereit.²¹⁰ Az ekképp figyelmen kívül hagyott közönség fokozatosan elfordult a művészettől, így lassan kiiktatódott a művészet utolsó, visszacsatoló láncszeme, a „fogyasztó” (néző, befogadó). Lehet őt csupán piaci szereplőnek tekinteni, ám jelentősége a „művészet építményének” megalkotásában is tagadhatatlan. „...a szöveg idézetek szövedéke, amelyek a kultúra ezernyi forrásából rajzanak elő... egységét nem az eredete hanem a rendeltetése adja...az olvasó az a valaki, aki egybegyűjti mindazon nyomokat, amelyekből egy írás összeáll...” — írta Roland Barthes 1968-ban.²¹¹

Változások mindazonáltal a művészetben is bekövetkeztek — csendben, egy új generáció fellépésével, és az évtized közepétől kezdtek láthatóvá válni. A kilencvenes évekre a pluralizmus maga — melyet addig stílusban és műfajban lehetett regisztrálni — már evidenciává vált, ekkor már abban kereshető inkább az „újdomság”, hogy ez a pluralizmus milyen irányba mozdult el.

A MAGYARORSZÁGI NEOKONCEPTUÁLIS MŰVÉSZET TÉMÁI ÉS PROBLÉMAKÖREI

Művészettörténet írásához többféle rendszerezési mód is kínálkozik. Az elektronikus médiumok, az internet és az interaktív technikák egyre kifinomultabb változatainak gyors terjedése a művészetben, a sokrétű anyaghasználat, a képalkotás új módjai, a „montázséhség” mind a műtípusok és médiumok szerinti tárgyalásra csábítana.²¹² Ez azonban mégsem gyümölcsöző számunkra, mert nem az a kérdés, hogy mit használnak a művészek, hanem az, hogy mit kezdenek azzal, amit felhasználnak, azt milyen célból teszik és mire jutnak vele.²¹³

E tekintetben legcélszerűbbnek a problémakörök, illetve témák szerinti csoportosítás bizonyult, ezenkívül a kilencvenes évek neokonceptuális művészetének probléma-, illetve témakörök szerinti bontását a téma belső logikája, a neokonceptuális művészet probléma-centrikus mivolta teszi indokolttá. Azok a kérdések szolgálnak alapul, amelyek a neokonceptuális művészetben sokszor felmerülnek, amelyekről művészek és kurátorok termékeny diskurzust kezdeményeztek, amik számukra fontosak és rájuk jellemzőek voltak.

A tematikus tárgyalás nem ismeretlen a művészettörténet számára, ám a festészet (témák alapján kialakított) műfajainak emancipációja után, a témák későbbi, a művészetből való eltűnésével korszerűtlenné tette az e szerinti tárgyalást. A témák iránti közömbösség miatt olyan esetekben is mellőzték a tematikus tárgyalást, ahol pedig az éppen még — a kutatás tárgyának megfelelően — érvényes lett volna. Most újból polgárjogot nyert a témakörök szerinti elrendezés (mint a 2000-ben nyílt Tate Modern állandó kiállítása is bizonyítja), és az épp szóban forgó művészet is ezt teszi aktuálissá.

A fejezetcímek kiválasztásához a művek által felvetett kérdésekből kiindulva, induktív módon jutottam. Az így létrejött kategóriáikkal nem a művek beskatulyázása volt a cél — ez lehetetlen is lenne, hiszen mindegyik mű többféle kérdést is felvet, több helyen is szerepeltethető lenne. Egy-egy mű többször is előfordul, de a sok ismétlés elkerülése végett elemzésére csak egy helyen kerül sor. Mivel a művészet által exponált témák vannak fókuszban, a művek az általuk artikulált problémákat példázzák.²¹⁴ Ennélfogva nem szerepel minden művész és minden mű, ami mind minőségében, mind logika szerint ott lehetne, hiszen a pusztá felsorolás nem lehet cél. A neokonceptuális művészetet foglalkoztató kérdések bemutatásához pedig néhány jellegzetes mű értelmezése is elég. Való igaz, minden mű különbözik egymástól, és minél több és változatosabb „példát” ismerünk, annál gazdagabb lesz a művészetről kialakított kép, illetve annál plasztikusabb képet nyerünk neokonceptuális művészetünk gazdagságáról. Természetesen másféle csoportosítás is lehetséges lenne, a művek ismeretében mégis ez tűnik leginkább releváns rendszernek, hiszen segít megismerni és valamelyest áttekinthetővé tenni a 90-es évek művészetének egyik fontos területét.

Társadalmi tér és politizáló művészet

A társadalmi kérdésekkel foglalkozó művészet mindazt magában foglalhatja, ami az emberek — társadalmi — életével függ össze, illetve azokat, amelyek közülük érdeklődésre tartanak számot (a történelem, politika, háború, szegénység mellett jelen korunkban például az intézményi szisztéma, drog, kultúra, életmód, testpolitika). Ebben a fejezetben a társadalom legtágabb értelemét veszem alapul, az emberi kapcsolatok művészi reprezentációjának tárgyalására is itt kerül sor, annak társadalmi összefüggései, beágyazottsága okán. Ez természetesen nem „meghatározottságot” szándékol közölni, inkább csak azt, hogy a kommunikáció, a kapcsolattartás formái is társadalmilag-kultuálisan jellemzőek, és gyakran művészeket foglalkoztató kérdéssé válnak. Ebből a szempontból voltaképp az identitás kérdése is ide tartoznék, de jelentősége miatt önálló fejezetet érdemelt.

Az évszázados hagyományokkal rendelkező kritikai, szociálisan érzékeny művészet Magyarországon a kilencvenes években csak lassan, fokozatosan jelent meg újra, a Kádár-korszak örökségeként művészeti berkekben korántsem széleskörű

elismeréssel övezve. A politizálás a művészetben nálunk ugyanis pejoratív jelentést kapott, mivel egyenlőség jel került a politizáló művészet és a szocialista realista, később a kádárizmust kiszolgáló „udvari művészet” közé. Az enyhülést követően, a politikai elnyomás lazulásakor a művészek mint szabadságjogok kivívását élték meg, hogy nem *kell* „politizálni”. A 80-as években ez érthető is volt, és a modernizmus megerősödését eredményezte. A 90-es években ez az alapvető „ok” azonban megszűnt, a modernista felfogás mégsem múlt el egy csapásra (ráadásul a politizálás újként a pártpolitizálást kezdte a közfelfogásban jelenteni). Bár a nemzetközi szinten teljesen magától értődően fogalkoznak művészek társadalmi kérdésekkel (Nyugaton elszakadván a társadalomtól független művészet modernista eszményétől, másutt, mert a modernista felfogás nem eresztett olyan mély gyökereket).

Az 1995-ben megalakult *Létminimum Társulás* a társadalom egészére kiterjedő javaslatot készített. Ezt *Program-vázlat* címmel a Liget Galériában 1995 végén²¹⁵ és a Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület éves kiállításán a Vigadó Galériában mutatták be 1995. december 21. és 1996. január 7. között, majd a Török Tamás által rendezett *Fekete mosogató* című egy éjszakás kiállításon, az ózdi Kék acél²¹⁶ étteremben — annak lebontása előtt — 1997. október 3-án állította ki néhány művész. A társulás megalakulását Szentjóbó Tamás 1974-ben koncipiált *Létminimum Standard Projekt 1984 W-je*²¹⁷ inspirálta, a Létminimum Társulás tagjai az V. kerület Mérleg utcai éttermében találkoztak.²¹⁸ A társulat nem kívánta legalizáltatni magát: „...szabadon társult személyekből áll, akik a saját, a társulás és a köz érdekét a társulás más tagjaival ebben a társulásban egyeztetik, korrigálják és hangolják össze. A program, mint propozíció, mint javaslat arra szolgál, hogy egyfelől a társulás tagjainak egy olyan fogalmi mezőt nyújtson, amit figyelembe véve lehetősége legyen arra, hogy azt kiegészítse, módosítsa, kifejlessze és terjessze, másfelől a társadalmi organizmusba való bevezetés eszmei alapjaként szolgáljon. A program vázlat-jellege egyrészt annak axiomatikus voltából következik, másrészt abból, hogy ezek azok az alapeszmék, amelyeket a megformálás során — esetleg módosítva — figyelembe veszünk.” — írták.²¹⁹

A *Stúdió' 95* elnevezésű, a rendszerváltozás után újdonságnak számító²²⁰ zsűrimentes, éves kiállításon a Vigadó kiállító terében különböző helyeken, különböző művésznevek alatt jelent meg a *Program-vázlat* — ugyanaz az egyoldalas szöveg. Ezen a kiállításon a rendezők, Várnagy Tibor és Weber Imre névsorban függesztették ki a stúdiósok munkáit, deklarálva azt, hogy a koncepció nélküli kiállításoknak lejárt az idejük, rövid idő alatt világossá vált, hogy a zsűrimentességnek önmagában nincs értéke. Emellett a művészek az egyéni identitásuk (nevük) megtartásával, de az egyéniség kultuszt megtagadván vállalták a közösségi alkotást. Ezt húzta alá a szerény, A4-es oldalakon való megjelenés, mely a klasszikus konceptuális művészet vizuális eszköztárába illeszkedett — és hangsúlyosan nélkülözött bármiféle személyes, megkülönböztető jegyet.

A *Program-vázlat*nak négy változata ismert, mindegyik lényegében azonos tartalmú. Az első kettőnek 23, ill. 24 egyenrangú pontja van, a 3. és 4. strukturáltabb: 3 fő pont alatt 4-4 és 6 alpontban foglalja össze a Társulat követeléseit. Az egyoldalas *Program-vázlatot* kiegészíti egy levél, és egy, a 3. változat hátoldalára nyomtatott *Kommentár a Program-vázlathoz*.²²¹ A *Program-vázlat* társadalom-megváltó indíttatása és harcias hangvétele a századelő avantgárd manifesztumait idézi. Szerzői a létminimum közelebbi meghatározása nélkül kijelentik, hogy „A LÉTMINIMUM MINDENKIT MEGILLET”, csupán relatív értéket jelenítenek meg: „A Létminimumnál nem lehet alacsonyabb a minimálbér, a GYES, a GYED, a nyugdíj, a rokkantnyugdíj és a munkanélküli segély.” A második pontban pacifista nyilatkozatot tesznek közzé: „SEMLEGES MAGYARORSZÁG HADSEREG NÉLKÜL”, a harmadik „MINDEN EMBERI TEVÉKENYSÉG ÖSSZEHANGOLÁSA A TERMÉSZET-TELEPÜLÉS-ÉS KISEBBSÉG-VÉDELEM JEGYÉBEN” szövegezésű pont alatt a közvetlen demokráciát (3.a), az ingyenes születést (3.f), oktatást (3.c) és temetést (3.f) proponálják, az ember személyes szabadságát és méltóságát húzzák alá (3.e), valamint a kultúra fokozott állami támogatásának követelése mellett (3.b) kizárnák a politikai, ill. kormányzati hivatalnokok gazdasági tevékenységét (3.d). A későbbi, 3. és 4. változathoz ki-maradt: a „9. Progresszív adó /10. A nagy vagyonok és jövedelmek eredetének ellenőrzése /12. A mentelmi jog megszüntetése /13. A visszahívási jog bevezetése /14. A bürokrácia leépítése /15. Új alkotmány [és a] 23. A Létminimum, mint olyan eszméjének tudatosítása.” A változtatások összességükben nem érintették a kiáltvány forradalmi hevületét (a követelések csökkenését a tömörség ellensúlyozza), mindazonáltal visszalépés volt a 10., 14., és 15. elhagyása. A 9. és 23. ponté egyszerű javítás volt, az egész szempontjából pedig a 12., 23. elhagyása a manifesztum logikai koherenciáját fokozta (ha nincsenek képviselők — közvetlen demokrácia megvalósulás esetén — okafogyottá válik a mentelmi jog megszüntetése vagy a visszahívási jog bevezetése).

A *Program-vázlat* Szentjóbby Tamás hatását tükrözi.²²² Például a 3. a pont: „Magyarország szorgalmazza a teljes leszerelést és a Közép-Európai, Hadseregmentes, Semleges Zóna kialakítását” Szentjóbby *Semleges Közel-Kelet-Európai Fegyvermentes Fluxus Zöld Zóna* tervének allúziója. A *Kommentár* szerzője pedig Szentjóbby Tamás.²²³ Szerzősége mellett szól a szöveg retorikája is, valamint a Rudolf Steiner és nyomán Joseph Beuys társadalmi organizmus-teóriáján alapuló szinkretikus elmélet is.

A direkt társadalmi célzatú *Program-vázlat* legmeglepőbb vonása — és ebben a tekintetben a harcias avantgárd elődökön is tútesz —, hogy semmiféle (hagyományos értelemben vett) művészeti célkitűzése nincs, a művészet szó egyik változatban sem fordul elő; de művészi közegben való megjelenése mégis művészi programmá avatja. Közvetlen hatása — talán — ekkor már nem teljesen időszerű nyelvezete miatt nem ragadható meg, de egész biztosan szerepet játszott a szociális kérdések iránti érzékenység felkeltésében. Időközben, egy újfajta vizuális nyelv

kialakulásával és térnyerésével, aminek hangvétele távol áll a militáns avantgárdétól, az ezredforduló körül — mint Zeusz fejéből Pallas Athéné — teljes vértzetben kipattant egy sor szociális témát érintő projekt.

TÖRTÉNELEM—POLITIKA

Szentjóby Tamás 1992 nyarán a gellérthegyi Felszabadulási Emlékművet néhány napra egy fehér, szélben szabadon lobogó drapériával vonta be, a leplen a szobor fejénél két, messziről is kivehető szempárra utaló kör alakú nyílás volt. A *Szabadság Lelkének Szobra*²²⁴ címmel Szentjóby a szabadságra kérdezett rá, a mű azonban mégsem annyira filozófiai, mint inkább politikai problémát feszegetett. „...különböző politikai-társadalmi vonatkozásokkal megterhelt művet próbál új szemszögből megvilágítani és ezáltal a ráakódott tartalmaktól „felszabadítani”.²²⁵ A nyíltan politizáló, aktuálisan a rend-szerváltásra reflektáló, nagyhatású, átalakított szobor szellemességének forrása a látvány (a város minden pontjáról látható kísértetnek öltöztetett szobor), a szöveg (nem a Szabadság, hanem csupán lelkének szobra), a politikum (az elmúlt évtizedek történelméhez, politikai viharaihoz kapcsolódó, aszerint változó, így azt is reprezentáló emlékmű) és a poézis humoros egymásba-játszása. A rendszerváltás kritikájaként értelmezhető mű közfelháborodást is keltett.

A politikai szelek által forgatott történelemtudat volt a tárgya Lakner Antal munkájának, amelyet a magyar honfoglalás 1100 éves évfordulója alkalmából rendezett kiállításon²²⁶ mutatott be *Honfoglalás* címmel. A képváltós reklámtáblán a Lánchídról különböző történelmi időszakokban készített képek váltakoztak. A fényképek egyetlen, lényegesen változó eleme a címer volt: a Rákosi-, és a Kádár-korszak címerei váltakoztak a rendszerváltás után évekig letakart címerképpel. *Magyar szürke állomány* című munkájában²²⁷ pedig Lakner általánosabb értelmű társadalomkritikát fogalmazott meg: a léghajó alakú szürke ballon, rajta a felirattal tehetetlenül függött a Kiscelli Múzeum templomterének mennyezetéről (26. kép). A ballon konnotációinak (lufi, üresfejűség, felfuvalkodottság, fajsúlytalanság) összekapcsolása egy kettős szójátékkal a kétes nemzeti büszkeségből űzött csúfot (a „szürke állomány” egyszerre utal az agy idegsejtekkel teli részére, valamint a szellemi kapacitásra és a szürke, génállománya miatt tartott magyar szarvasmarha fajtára).

HÁBORÚ

Az ENSZ fennállásának 50. évfordulóján rendezett *Dialogues of Peace*²²⁸ című kiállításon Lakner Antal az ENSZ-Palota parkolójában helyezte el öt darabból álló *Hob-bikert* című installációját, azaz öt, pontos méretarányokkal elkészített vadászbombázó alakú veteményes-ládát, melyekbe olyan haszonnövényeket ültetett, amelye-

ket a háború idején kényszerűségből a városokban természetek. A mintául szolgáló vadászbombázókat éppen azokban az országokban gyártják, amelyek az ENSZ Biztonsági Tanácsának 5 állandó tagját alkotják. A „növényt ültess, ne háborúzz” egyszerű szimbolizmusát a perfekt kivitelezés pontosan célzott, erős kritikává fordította. Lakner Antal a „háborús tematikát” a *HER—Az izlandi hadsereg* című munkájában²²⁹ folytatta. E két alkotás egymás ellenpontját képezi. Míg a *Dialogues of Peace* című kiállításon szereplő, direkt háborúellenes installációja a békehirdetés visszáságaira, a hadászati erőviszonyokra utalt, addig a másokban Lakner iróniája már első megközelítésben is feltűnik: megkonstruálja egy olyan ország hadügyét, amelyben — talán egyedüliként a Földön — ilyen nem is létezik. A „felismert szükségesség” paródiájaként és egy kvázi-militáns magatartással a laikusok számára olyan hitelesen prezentálja — új izlandi kifejezésekkel(!) pl.: *Hernaðar- álaráðuneytið Islenska* (Izlandi Hadügyminisztérium), egyenruhával, *Turtle* típusú személyi védelmi páncélsátorral valamint *Plankton* nevezetű megfigyelő egységgel (27. kép) — az izlandi haderőt, hogy aki nem tudja, nincs izlandi hadsereg, vélhetné, hogy igazi hadfelszerelést lát, holott a furcsa kinézetű eszközök katonai célból teljességgel használhatatlanok, együttesük „csupán” művészi találmány. A vízben lebegő egyszemélyes páncélplankton, kör alaprajzával inkább az irány nélküli, irányíthatatlan lebegő lények sokaságához tartozik, mint harci járművekhez.²³⁰ „Az egyenruhák célszerűnek és modernnek tűnnek, még lokálpatriótának is, enyhe nordikus beütéssel anélkül azonban, hogy nacionalisták lennének. Semmi kétség: így nézhetnének ki az izlandi NATO-katonák” — írja Anselm Wagner,²³¹ felhívja figyelmünket az Izland sziget-toposz használatának jelentőségére, a NATO és a hadsereg nélküli NATO-tag, Izland viszonyára, a harci eszközök értelmetlen élőlényekről vett elnevezésre; „ez a hadsereg sohase fog háborút vezetni. Tökéletesen pacifista.” Lakner műve azonban nem az izlandi NATO-politika szimbolikus kifejezése, nem egyszerűen „imázst teremt. A harckészség imázsát, a nemzeti szuverenitás imázsát, egy teljesértékű NATO-tagság imázsát. Tehát a győztesek klubjához való tartozás imázsát.”²³² Lakner a háborút figurázza ki, de nem szembeállít, vagy „megszelídít”, mint Szenes Zsuzsa, vagy Chilf Mária, hanem létrehozza tömegtermékszerű, defenziót megtestesítő pseudo-katonai produktumait, melyek ugyanúgy a biztos halálba visznek, mint az offenzív harcmódor eszközei.

Más művészek — talán kevésbé szofisztikált módon — a bennünket is közvetlenül érintő, égető problémával, a délszláv háborúval foglalkoztak. Várnagy Tibor — mint művész és kurátor — *TISZTA HÁBORÚ* címmel hirdette meg projektjét. A kiállítás ideje alatt, 1999. június 14. és augusztus 20. között a Liget Galériában, a kiírásnak megfelelően,²³³ változó ritmusú cserékkel az aktuális háborús eseményekről egy faliújságra ragasztottak különféle szellemiségű cikkeket, tanulmányokat, híradásokat, interpretációkat, képeket. Ugyanebben az évben a Berlini Művészeti Akadémián mutatta be Szentjóby Tamás (TNPU): *A belgrádi Művészeti Akadémia* című számitógépes montázsát.²³⁴ Egy bombázás következtében kettészelt épület helyiségei-

be Szentjóby szünekdokhé-jelleggel illesztett képeket: a keleti kultúra (kalligrafikus festmény, ikon) és nyugati kultúra „alacsony” (prostituált reklámképét), valamint „magas” (Cézanne *Koponyás csendélet a mostari híddal*) rétegeiből közismerteket (Andy Warhol) és kevésbé ismerteket (Szentjóby Tamás: *Semleges Közel-Kelet-Európai Fegyvermentes Fluxus Zöld Zóna*) — kirajzolva így a lerombolt „világ” Szentjóby-szerinti kulturális atlaszát.

SZEGÉNYSÉG

A szocializmusban eltitkolt szegénység a rendszerváltás után vált legális témává, annál is inkább, mivel nemcsak nyilvánvalóvá, de sokkal szembeötlőbbé is lett a gazdasági olló egyre nagyobb mérvű szétnyílásával. Ennek ellenére alig néhány művész foglalkozott ezzel a problémával. Az egyik ilyen mű Várnagy Tibor: *A szegénység nem törvénytelen* című képes levelezőlapja (28. kép), melyen egy 1989-ben, New Yorkban talált felirat a „poor is not illegal” fotója szerepel. Az erőteljes rövidülésben, felülről fényképezett fekete-fehér fotón az aszfaltra írt felirat rongyos nadrágú, mezítelen lábak fogják közre — így illusztrálja a kompozíció a felirat értelmét, mely alulról, a reménytelenség hangján jövő segélykiáltás. A kép a marginalizált, „távoli”, „lenti” létben megtapasztalt igazságtalanság megélését közvetíti. Várnagy 1997-ben még mindig annyira aktuálisnak tartotta ezt a kérdést, hogy *Existentia* című kiállítási katalógusának²³⁵ címlapján is szerepeltette ezt a fotóját.

Szili István koldusok kéregetőtábláiból 1993-ban készített installációjában²³⁶ közvetlenül és kemény hangon fogalmazott (29. kép). A földön elhelyezett, küszöböknek támasztott feliratos lapokhoz le kellett hajolni. A „feliratos” küszöbök a hajléktalanságot, a ház metaforáján keresztül pedig a végső határt, a kitaszítotttságot is jelzik; kijelölik azt a minimumot, ameddig még el lehet menni. A cím: *Barbie hátsó gondolatai* pszichonalitikus utalással gunyorosan figyelmeztet a „Szép új világ” elrejtett, letagadott oldalára. Így Szili nemcsak arra késztet, hogy rendezzük át művészetről alkotott képünket, hanem arra is, hogy lássuk másképp a „valóságot”.

Erhardt Miklós és Dominic Hislop 1997—98-as *Saját szemmel* című projektje (30. kép) keretében mintegy 40 hajléktalannak adott fényképezőgépet, arra kérve őket, hogy a hétköznapi-jaikról fényképezzenek olyan dolgokat, amiket fontosnak vagy érdekesnek tartanak. A résztvevők tudták, hogy képeiket később be fogják mutatni. A projektet a Budapest Galéria Lajos utcai kiállítóházában mutatták be, a fényképeket a hajléktalan emberek saját kommentárjaival — és természetesen hozzájárulásával — állították ki. A projekt érdeme, hogy a művészek — több „antropológiai” és „szociológiai” projekttől eltérően — nem tárgyakként kezelték a hajléktalan embereket; alamizsnaosztás helyett azzal segítettek nekik, hogy eszközt adtak a kezükbe, aktivitásra, alkotásra inspirálva őket. A fotósok a katalógusban is nevükkel, szövegeikkel szerepeltek, Erhardték a kiállítás konceptoraiént voltak feltüntetve.²³⁷

Erhardt Miklós egyik interjújából nemcsak az alkotók szándékára és művészet-felfogására derül fény, hanem arra is, milyen árnyaltan kezeli Erhardt a kérdést, hogyan helyezi el projektjüket a magyarországi szituációban.

„A *Saját szemmel / Inside Out* project Dominic Hislop felvetéséből indult el. Számomra a projekt revelatív értékű volt, ezért csatlakoztam, és ezért dolgoztunk együtt több mint 8 hónapon át. A munka kiutat jelentett a kilencvenes években általam tapasztalt teljes művészeti / filozófiai vákuumból, ami sokban hozzájárult ahhoz, hogy festészeti praxisommal felhagyjak. A *Saját szemmel* projekt kétarcú. Számunkra nem kérdés, hogy felfogható-e »művészeti tevékenységként«, hiszen elsősorban művészi identitásunkra, illetve a tágabb értelemben vett művészeti szcénára reagáltunk. Ugyanakkor kezdettől arra törekedtünk, hogy a praktikus döntések szintjén egy szélesebb nyilvánossággal számoljunk, ahogy arra is, hogy a projektben résztvevő személyeket, illetve a kapcsolódó társadalmi kérdéseket ne kezeljük »művészeti nyersanyagként«. Tulajdonképpen a kihívás éppen az volt, hogy a munkának ezt a kétféle nézetét következetesen fenntartsuk. (...) A projekt olyan public art projekt, amelyben a művész nem jelenik meg individuális alkotóként, és ennek nemigen voltak Magyarországon hagyományai, ennek megfelelően a siker és a megítélése is felemás volt. A szélesebb nyilvánosság szempontjából teljesnek volt mondható, amit a kiállításlátogatók száma és reakciói, a médiaérdeklődés is bizonyított. A szakma számára ugyanakkor keveset mondott, művészeti lapokban nem jelent meg semmiféle recenzió, sok kurátor nem is tudott róla. A projekt web-site-jának köszönhető, hogy meghívásokat kapott külföldi bemutatókra, és így, késéssel került vissza a magyar művészeti köztudatba. Ennek oka egyrészt a magyar művészeti szcéna finnyássága, elitizmusa, és talán az is, hogy a projektet készen kapták. Minden, úgynevezett kuratori munkát — a szponzorkereséstől a sajtókapcsolatok bonyolításáig — saját magunk végeztünk, nem állt mögöttünk intézmény.²³⁸

Várnagy Tibor, amikor Berecz Ágnes meghívta egy csoportos kiállításra,²³⁹ munkája gyanánt a kiállítási meghívót a hajléktalanok lapjába (*Fedél nélkül*) tette fizetett hirdetésként, és azt a lapszámot postázták a Kortárs Művészetek Háza címlistájára. Egyszerre támogatta tehát a hajléktalanokat, és nyitott csatornát a kiállítás-látogatók számára a szegénységgel való szembesüléshez — munkájának így nemcsak tartalma, hanem módja is a nyilvánosságot célozta, Várnagy beleavatkozott a dolgok menetébe.²⁴⁰ 2000-ben létrehozta a *Manapság* (később, Erhardt Miklóssal szerkesztve *Manamana*) című rendszertelenül megjelenő, képzőművészeti tevékenységéhez kapcsolódó, politikai tartalmú periodikát.²⁴¹

INTÉZMÉNYKRITIKA

Az apolitikus magyarországi művészet számára 1993-ban a budapesti Soros Alapítvány által szervezett *Polifónia* című program nagy kihívást jelentett, s a neokonceptuális művészet egyik legnagyobb eseményévé vált. A Polifónia eredetileg

csak a Műcsarnokban került volna megrendezésre *Nyilván* címmel, mégis egy nagyszabású, köztéri projektté vált.²⁴² A Budapest köz- és nyilvános terein megvalósított projekt a művészet társadalmi kontextusát vizsgálta, illetve tárgyává a művészet „társadalmi tartalmát” tette: „A Kuratórium olyan pályamunkák közül válogat, amelyek a művészet tágran értelmezett illetékessége jegyében reflektálnak a Magyarországon és a közép-kelet-európai térségben az elmúlt években lezajlott és jelenleg folyamatban levő változásokra, az e változások által felvetett kérdésekre és konfliktusokra — műfaji megkötöttség nélkül.”²⁴³ A direkt politikai tartalmat kerülték a művészek, mégis a 30 (többé-kevésbé az eltervezett formában) kivitelezett mű különböző mértékben és módon provokálta a felkészületlen közönséget. Közülük néhány társadalmi intézményeinket provokálta, kritizálta.

Eperjesi Ágnes és Várnagy Tibor *Padló példázatok 2. — tanulmányok a krétakörhöz* című helyspecifikus installációját (31. kép) a Pesti Központi Kerületi Bíróság előcsarnokába tervezte. Az alkotók az ítélkezés paradigmájaként alkalmazott kört a padlóra és a falakra rajzolták volna, és a rá vonatkozó szövegeket a falakon helyezték volna el. „A munkát a rendszerváltással járó konfliktustípus modellezésének tekintettük” — írták. A mű tervezett helyszínen való megvalósítását azonban a kuratórium nem támogatta, „mivel ... az sértette volna az intézmény tekintélyét.”²⁴⁴ A mű megvalósult ugyan, de azt a nem megfelelő helyszínen történő bemutatás lényeges (hatás)elemeitől fosztotta meg. A Tanítóképző Főiskolán rendezett kiállítás — bár a mű „eredeti” és „valódi” volt —, mégis inkább tervnek és dokumentációnak volt tekinthető.

Az egyik legszellemesebb, egyszerre poétikus és abszurd, társadalmi tartalmú mű Szentjóby Tamás *Szép sötétség* című meg nem valósult terve volt. A művet a kuratórium nem tartotta megvalósíthatónak. A projekt közvetlenül jótékonyági célt szolgált volna, miközben iróniája a művészetre, a művészet helyzetére és értelmére irányul. A terv és az elutasítás dokumentumainak publikálása azonban — mely így egy újabb művet eredményezett — az intézményi rendszer rugalmatlanságára és érzéketlenségére világított rá. A terv szerint „a *Nyilván* című művészeti eseménysorozat nyitóestjén Budapest közigazgatási határain belül 22 órakor 24 másodpercnyi időtartamra 24 egységnyit csökken a közvilágítás fényerőssége. ... Az ezúton megtakarított energia ellenértékének 12/24-ed része a Vakok és Gyengénlátók Országos Szövetségének támogatására, fennmaradó 12/24-ed része pedig a *Nyilván* című művészeti eseménysorozatban résztvevő művészek tiszteletdíjára fordítandó.”²⁴⁵ Azzal pedig, hogy a javakból a művészek mellett épp a gyengénlátók részesültek volna, Szentjóby egy Duchamp-ig visszamenő, a „retinális művészetet” megvető művészetfelfogás hagyományához kapcsolódott.

Sugár János²⁴⁶ *Fényűjság*-szövegei a Blaha Lujza téren 1993. november 3. és 30. között minden délután 50 másodperces blokkban voltak olvashatók. A „Dolgozz ingyen, vagy végezz olyan munkát, amit ingyen is elvégeznél” mondat aktuális volt, mivel épp akkoriban estek áldozatul a rendszerváltásnak a munkával kapcsolatos

régi értékek és megítélések, illetve alakultak ki új (munka)erkölcsi mércék; s hogy épp ezután terjedt el az élet szinte minden területén az általános egyenértékmerő (a pénz) kizárólagos alkalmazása. E kapitalizmust ignoráló munka-felfogás elmélkedésre indít, csak hogy e mondat köztéri megjelenése miatt igen ambivalens akkor, amikor azt a beavatott, meghívóval rendelkező művész-társadalmon kívül hajléktalanok és munkanélküliek is olvasgathatták, akik nem voltak abban a helyzetben, hogy a munka ilyen éthoszát vallhassák. Ez a szöveg (művészi munkaként) mindazonáltal a művészi alkotás munkaként való felfogását is konnotálja.

Nemes Csaba és Veress Zsolt: *A pénz diszkrét pálya* című projektje a művészet-támogatási rendszer megmutatásán keresztül hozta napvilágra a 90-es évek magyarországi kapitalizmusának gazdaságtanát. Nemes és Veress analízise a pályázati struktúra belső ellentmondásait mutatta be a művész-szerep 90-es évekbeli megváltozásával együtt. A tulajdonos, a mecénás, a műgyűjtő és kritikusi szerep felvállalásával a művészet társadalomban elfoglalt helyére is rávilágítottak. A projektet részben „külső” tényezők inspirálták, de azzal, hogy a művészek a gazdasági szféra vizuális reprezentációját kezdték (volna) kérdőre fogni, voltaképpen ők jelölték ki a projekt irányát, annak alakulását viszont a társadalmi-gazdasági tényezők szabták meg úgy, hogy a művészek nem alkudtak meg a feltételekkel, körülményekkel, hanem hagyták, hogy „látszódjék a struktúra”. A művészi terv és a megvalósítás körülményeinek egymásra hatása és ennek megmutatása alkotja a — két részben, 1993-ban és 1994-ben a Bartók 32 Galériá-ban — bemutatott projektet. Az alábbi szöveget az 1994-es kiállítási meghívó közli: „1991-ben Nemes Csaba és Veress Zsolt egy időben, de egymástól függetlenül kezdtek el foglalkozni egy Magyar Hitel Bank óriásplakát ikonográfiájával. Egy, a plakáttal kapcsolatos kiállítás szponzorálására a Magyar Hitel Bankhoz fordultak. Az elutasítás után a Fővárosi Önkormányzat Kulturális Bizottságát kérték fel a támogatásra. 1992-ben a Bizottság a megpályázotthoz képest alacsonyabb, 90000 Ft-os összeget ítelt meg. Ez a pénz kevésnek bizonyult az eredeti elképzelés megvalósítására, viszont inspirálónak tűnt ahhoz, hogy egy új elképzelés »főszereplője« legyen. NCS és VZS úgy határozott, hogy a kiállítás már előre lekötött időpontjáig az MHB-nál kamatoztatja az összeget. Úgy döntöttek, hogy a pénzt 1994-ben az M0-ás autópálya építésébe fektetik. A kiállításon (1993-ban) az időközben keletkezett kamatokat mutatták be úgy, hogy az összegnek megfelelő értékű négy darab öntött aszfalttáblát állítottak ki. A tranzakciókkal kapcsolatos dokumentáció (számlák, bizonylatok, térképek stb.) is a falakra került.”

Szoboszlai János 1994-es tanulmányában részletesen elemzi a projektet, pontosan kimutatva az egyes tényezők összefüggésrendszerét: „A »kétségek közzététele« ... egy különös műalkotás: a Bartók 32 Galéria sötétkék padlatán fehér záróvonal választ el egy cserépkályhát a falból csonkként kimeredő füstelvezető csőtől. Az alig megvilágított térben egy kép: a filmből és a plakátról ismert út-motívum tűnik fel,

emberek helyett egy elsodort(?) vagy távolodó(?) kályhával (...) A pénz tulajdonképpen bármilyen anyaggá és formává átalakítható, sőt növelhető. NCS és VZS, amikor kihasználták ezt a tulajdonságát, befektetők lettek. (...) A közvagyon egy bizonyos részét a kortárs művészet számára különítette el a kultúrpolitika. Ehhez pályázatok útján lehet hozzájutni, a támogatást pedig szakértőkből álló kuratóriumok ítélik oda. Így a Fővárosi Önkormányzat Képzőművészeti Alapja egy bizonyos összeggel támogatja NCS és VZS kiállítási tervét, s arra kötelezi őket, hogy az elkészült munkán tüntessék fel az intézmény nevét, illetve mutassák be a kiadásokról szóló számlákat. NCS és VZS azonban csavart egyet a dolgon. Egy olyan projektet indítottak el, amelyben a társadalom által támogatott kortárs művészet problémakörére is reflektálnak: egy kiélezett helyzetet teremtve annak bizonyos szociális vonatkozásait mutatták be. Viszont az a tény, hogy a kapott pénzt nem költötték el, hanem értékpapírba fektették (s a kamatokkal modellezték ezen összeggel kapcsolatos további terveiket), felháborodást váltott ki mindenütt. (...) A kiállításra adott pénz autópálya építésbe való fektetése — mint művészeti akció — a médium megválasztásának szabadságára, s ad absurdum általában a művészeti szabadságra kérdezett rá.”²⁴⁷

Menesi Attila és Christoph Rauch a Budapest Galéria Lajos utcai kiállítóházában a Marcel Duchamp tiszteletére rendezett kiállításon a nagy előd kritikai szellemét idézték meg, amikor a kiállító tér és az iroda közti falat eltávolították²⁴⁸ — így betekintést engedve a „színpalak” mögé. Beöthy Balázs, Sibylle Hofer és Pereszlenyi Rolland, bár nem mozgattak falakat *Fű alatt (Bannbruch)*²⁴⁹ című kiállításukon, mindazonáltal drasztikus változást idéztek elő a galériában azzal, hogy funkcionálisan (részben) felcserélték helyiségeit: Hofer a raktárt használta kiállító teremként, a raktárban zsúfolt valamennyi anyagot, tárgyat pedig (bútorokat, installációs eszközöket, üvegeket, posztamenseket, dokumentációt) a művészek a kiállító teremben halmozták fel, egy tökéletes, a lehető legkisebb helyet elfoglaló tömbben — ekképp téve azokat átmenetileg használhatatlanná.

A kiállítási intézmények tereivel való manipuláció — időszakos bezáratásuk, vagy átrendezésük az intézmény lényegét érintő intervencióval egyenértékű. Mivel azonban ezek az akciók az intézmény együttműködésével történnek, paradox módon erejét veszti az intézmény rejtett zugainak megmutatásából fakadó kritika. Ilyen esetekben persze nem is magát a működést, csak annak körülményeit lehet látni, s inkább a kiállító terem „szűziességén” esik csorba; a nézőt érheti sokk, mintsem a hozzájáruló intézményt. Mindamelllett azzal, hogy kirakatba teszik a kurátor munkájának helyszínét, feszélyezteté teszik, így voltaképpen kissé akadályozzák is a munkát, de az okozott kényelmetlenség egyúttal némi önvizsgálatot is kikényszeríthet.

DROG

Beöthyéket azonban többfajta határsértés is érdekelte, *Fű alatt* című, már említett munkájuk elkészítésekor. Installációjuk a köznapi értelemben vett utazást mutatta be, de az utazáshoz kapcsolódó, esetlegesen kiragadott „sallangok”, „terhek” kiállításával az utazás nem közönséges értelmezésére kívántak rámutatni. Hofter a kisebb raktár-térben állította fel csíkos, műanyagból varrott, erős fénnel, kínosan megvilágított vámhivatalát, ehhez tartozott naplószerűen összeállított, a vámkezelés és csempészség témája körül forgó 10 oldalnyi — interjút, jogi szöveget, és személyes feljegyzéseket egyaránt tartalmazó — írása.

A kis térbe szorított vámhivatal előtt, a nagy kiállítóteremben, sötétben várakozott az elvámolásra felhalmozott rakomány imitációja. A falra autóból filmezett esti városi út képe .volt vetítve. Ezt vámos-kesztyűk egészítették ki, melyek egyik oldalán az »Utasejtő« felirat, másikon cigány népmesék részletei voltak nyomtatva. Az egymással nem szoros összefüggésben álló részek ilyenformán a rendből való kiszabadulás, a kaland, vándorlás, függetlenség vágyára utaltak. Bizonyos utazások során a valóság dimenziói megváltoznak, szokatlan dolgok váltanak fel megszokottakat; amiképp a Galériában is kavardás támadt: felcserélődött a kiállítóterem a raktárral. A „sötétségben lopkodva, titokban” és a „fű hatása alatt” értelmet egyaránt implikáló cím összekapcsolása az utazás és még inkább a „határátlépés,” sőt „határsértés” velejáróival a fű által fémmjelzett titkos csempészáruhoz és — fű hatása alatti terminológiával — magához az utazáshoz vezet. A felhalmozott rakomány mindenesetre felidézi azt a képet, amit Hamvas Béla vetít elénk a *Túlvilági kalauzban*: „A görögök általában tudtak arról, hogy az embert, amíg tájékozódik, a Pszüchopomposz vezeti. A Pszüchopomposz, mai szóval, az idegenvezető, piros svájci sapkájáról könnyen felismerhető. Díjazása egy napra 2.50 livorin. A határátlépés rendszeresen nem zajlik le simán. A vámvizsgálat szigorú, semminemű idegen tárgyat a túlvilágra bevinni nem szabad, még akkor sem, ha az ember hajlandó érte vámot fizetni. Ahogy Goethe mondta, útravalóul csak kiképzett tulajdonságokat szabad elvinni. Vannak, akiknek ilyesmijük egyáltalán nincs, s így ezek kénytelenek üres kézzel megérkezni. A határon az elkobzott tárgyak múzeuma áll, s ezt érdemes megnézni. Mindenféle tárgy található itt: zsebkezdő, elszáradt virág, kis szalagocska, ami a földön maradt kedvesre, férjre, asszonyra, gyerekre emlékeztet: van itt jócskán pénz, főképpen arany, ruha, testi szépség, vannak könyvek, van koldustarisznya, kutya, ló, kard, minden, amihez az ember ragaszkodott. A határőrség nem ismer irgalmat, mindent elkoboz, a tárgyakat le kell tenni, még azoknak emlékét is.”²⁵⁰

A Bartók 32 Galéria 1996-ban *Drog* címmel pályázatot hirdetett: „...fiatal képzőművészek számára, részben inspiráló szándékkal, részben azzal a céllal, hogy benyomásokat nyerjünk arról, vajon a képzőművészek hogyan reagálnak egy elsősorban fiatalokat sújtó problémára; illetve, hogy artikulálható-e egyáltalán ez a

probléma — és ha igen, miként — a képzőművészet nyelvén; és hogy mennyire megfelelő közeg egymás számára a »képzőművészet« és a »drog-kérdés«.”²⁵¹

A kiállított művek azt mutatják, hogy ez a kérdés 1996-ban nem volt aktuális a képzőművészet számára — legalábbis a művészek nemigen tudtak vagy akartak hozzászólni. A C csoport munkájának kivételével, amely a drog-prevenció fokozatainak padlóra írt szövegéből állt, mindegyik mű a „drog” átvitt értelmével foglalkozott.²⁵² Nem a drog társadalmi kérdését vetették fel, hanem a drogot mint metaforát használták, hogy szociológiai kérdésekkel foglalkozzanak. Lakner Antal: *Távkapcsoló* című videója a tévét, mint „a nép ópiumát” mutatta be: Lakner otthonaikban tévét néző embereket filmezett (otthonkában, házikámban, nassolás közben), s amikor távkapcsolóikkal csatornát váltottak, ugrott Lakner videója a következő jelenetre. Nem kevésbé volt ironikus Bakos Gábor: *Ready-made* című objektje (32. kép), mely viszont a pénzt állította középpontba: Bakos egy egydolláros formájú rágógumit — gyerekeknek szóló, hozzá való csomagolással együtt — állított ki egy posztamensen, üvegburában oly perfekten, mint a legnemesebb, védendő műtárgyakat.

KULTÚRAKRITIKA

Veress Zsolt (Nemes Csaba) *Időtlen idők* című fotósorozatán²⁵³ olyan magyarországi templomtornyokat láthatunk — Nyírségtől Baranyáig —, amelyek homlokzatán építészetiileg kiképezett órahelyek találhatók, ám órát mégsem helyeztek oda. Így azok a félbehagyottság, a köztes állapot állandósult jeleiként maradtak ránk — akár tervbe vették, akár *el/ve* nem is gondolták órák elhelyezését. „... a falusi templomok óra nélküli tornyairól készült topografikus jellegű felmérése címe — *Időtlen idők* — az idő múlása során változatlanul maradó, befejezetlen dolgokra is utal: megállt az idő” — írta Zwickl András.²⁵⁴ Nemes Csaba 1993-as *Marlboro-sorozata*²⁵⁵ is kultúrakritikát fogalmaz meg azáltal, hogy a rendszerváltás nyomán kialakult viselkedés-minták, vagy nálunk újonnan megjelenő mentalitás vizuális nyomait „dokumentálja”; a kereskedők kicsinyességét, az önkormányzatok bürokratikus, sokszor mégis hanyag magatartását, a multinacionális cégek agresszív terjeszkedését egyaránt érinti. Nemes Csaba olyan kis boltok homlokzatát, homlokzati részeit fényképezte, ahol hiányosan, hanyavetien kitalart világítódobozos Marlboro-reklámok voltak. A nagykereskedő a reklámozás és árusítás fejében adta a világító reklámfelületeket, de miután a cigarettareklám tiltás alá került, a kiskereskedők spórolósan takarták el a feliratot (továbbra is jól kivehető ami el van takarva), de nem szedték le a világítótestet. Az 1992-ben készített *El-lopott homlokzatok*²⁵⁶ (33. kép) olyan kirakatház- vagy utcarészleteket mutatnak, ahol a tulajdonos (kiszállalkozó, vagy pénzhez jutott lakásbirtokos) ablaka-ajtaja környékét, portálját a lepusztult házon kifestette, érintetlenül hagyva a ház többi részét, a kontraszttal még láthatóbbá téve a koszt és romot. Ez a jelenség ugyan nem pontosan a rendszerváltáshoz kötődik (attól kezdve

példái csak megszorodtak), hanem korábban, a részleges gazdagodás nyomán kezdődött. Nemes Csaba nem foglal határozottan

állást, csak bemutatja a felemás helyzetből adódó felemás viselkedés felemás képeit. Fotói hasonló eljárást mutatnak, mint Berndt és Hilla Becher régi ipari épületekről, víztornyokról, fachwerkes házakról a 60-as évek elejétől kezdve készített fotósorozatai. Csak míg Becherék teljességre törekvő szériái kultúrtörténeti, építészettörténeti, ipartörténeti jellegűek, náluk a mennyiség, a variabilitás, a csoportosítás, a szerialitás lényeges, addig Nemes fényképei inkább kritikai állásfoglalások; nem is törekednek topografikus teljességre; explicite a jelenkor (vagy a jelenkorra is jellemző) visszatetsző jelenségeivel foglalkoznak, a mennyiség csak annyiban számít, hogy meggyőzzön, nem véletlen, egyedi, különös esetről van szó.

Bakos Gábor: „*Personal Press*” *Projektjének 0* fázisában, 1997-ben (34. kép) explicit kapitalizmus-kritikát fogalmazott meg, amikor Budapest különböző pontjain elhelyezett 65 A0-ás plakátot, 6 citylight posztert, és 3 óriásplakátot, melyek az alábbi feliratból álltak:

„MORE METAPHYSICS NO MORE MONEY FOR MONEY / TÖBB METAFIZIKÁT, PÉNZT A PÉNZÉRT NE TÖBBET”. A „pénzt a pénzért” ugyanis a tőkefelhalmozás híres marxi képletének (P-Á-P azaz pénz-áru-pénz) egyik formulája.²⁵⁷ A projekt többi részét ezzel egy időben rendezett kiállításán mutatta be, ahol a galéria előterében a látogatót a Mezőgazdasági Múzeum hatalmas, kitömött, Bakos által pólóba öltöztetett medvéjének színes, életnagyságú printje fogadta, a póló felirata: *More Metaphysics, no more bullets!* „A medvére adott pólón olvasható szlogen 1996-ból ered, mikor a budapesti Energia Klub és a Fiatal Képzőművészek Stúdiója pályázatot írt ki a csernobili nukleáris balesetre emlékeztető T-shirt tervezésére. Ekkor Bakos a csernobil-kampány szlogenjét (NO MORE CHERNOBYL!-t) egészítette ki: MORE METAPHYSICS, NO MORE CHERNOBYL! / TÖBB METAFIZIKÁT, CSERNOBILT NE TÖBBET! A Bartók 32 Galériában bemutatott kiállításig Bakos további 74 azonos szerkezetű szlogent készített. Később az eredetit kibővítette két másik szlogen-változattal, mely utóbbiakból a kiállításon 44, tehát mindösszesen 119 szerepelt. Mindhárom szlogen-fajta egy-egy felszólító mondatból áll, és mindhárom verzió első tagmondata az, hogy TÖBB METAFIZIKÁT, amit aztán Bakos háromféleképpen fejez be: ...; PÉNZT A PÉNZÉRT (továbbá: Csernobilt; Háborút; Rasszizmust stb-t) NE TÖBBET! A szlogen második verziója: TÖBB METAFIZIKÁT, MINT IZMOT (MINT autóriasztót; MINT harangszót; MINT halált etc)! A harmadik verzió: TÖBB METAFIZIKÁT, KEVESEBB HULLADÉKOT (KEVESEBB ipart; KEVESEBB törvényt; KEVESEBB divatot; KEVESEBB fogyasztást stb)!” — írta Várnagy Tibor.²⁵⁸ A galériában ezek a mondatok egy egész falat betöltöttek, emellett elvihető képeslapokon, és kulcstartókon, valamint egy kialakított zakó szövetének mintájaként jelentek meg (e két utóbbin csak a „pénzt a pénzért ne többet” állt). Bakos mondatindításaival látszólag a metafizikát reklámozta, azonban „nem magával a metafizikával foglalkozik, hanem a metafizikán kívül eső dolgokkal és ilyen

értelemben negatív kampányt folytat, de természetesen a metafizika mellett. Vagyis, az emberi élet különféle területein található aránytalanságokra próbálja felhívni a figyelmet.”²⁵⁹

Sugár János felszólító módjával („Dolgozz ingyen, vagy végezz olyan munkát, amit ingyen is elvégeznél!”) szöges ellentétben áll Koroncz Endre *Csettegő-szépségverseny* című projektje (35. kép), mely épp 10 évvel a *Polifónia* után, az ezredforduló után került megrendezésre. A csettegők házilag készített mezőgazdasági gépek, amelyeket különböző leselejtezett háztartási eszközökből, motorokból, autórészekből állítanak össze; így kidobás helyett földművelési célra újrahasznosítják a másképp kidobásra ítélt gépeket. A Nagybörzsönyben lezajlott projekt csúcspontja 2003. november 22-én ért, amikor szakmai zsűri megválasztotta „a legszebb és legtalálékonyabb” technikai megoldásokat alkalmazó csettegőt.” A 400.000 forint értékben kiosztott díjakat a Gazdasági és Közlekedési Minisztérium ajánlotta fel. „...Az Ipoly-menti falvak csette-gői kidöcögtek az udvarokból, hogy szépségverseny-re gyülekezzenek a nagybörzsönyi öreg templom előtti mezőn. A házilag kreált mezőgazdasági masinák felsorakoztak a szakértő zsűri előtt, bemutatva szerkezeti és esztétikai leleményeiket: innen-onnan kéznél lévő anyagok agyafűrt egybeszerelését és működőképessé tételét. A Gazdasági és Közlekedési Minisztérium által az *EU házhoz jön* program keretében hirdetett művészeti pályázatra nyújtotta be a csettegő szépségverseny tervét Koroncz Endre. A megvalósult rendezvény kockázatos — és váratlanul sikeres — public art tett volt: az egybegyűlt csettegő-alkotók, érdeklődő gazdák és műértők, kurátorok és antropológusok naphosszat, majd a helyi fogadóban estébe nyúlón érdemben feszegették a művészet határait” — foglalta össze Bán András.²⁶⁰

Sok köztéri projekttel szemben Koroncz Endre valóban mozgósította a közösséget. A nép-rajzi gyűjtésben gyökerező projektben²⁶¹ a közönség tényleg magukból az alkotókból állt. Koroncz nem sajátította ki a csettegőket, és nem akarta kioktatni a „népet” arról, hogy mi a művészet, nem szállította a közönségnek a magas művészetet, nem le-ereszkedett. Egyszerre volt szervező, etnográfus és szociálisan érzékeny művész. Nem terjesztette saját művészetét, miközben természetesen épp azt terjesztette ki. Műve nem (csak) plakátkészítésből vagy hivataloknál való lobbizásból állt, hanem alkotását az az ív rajzolta ki — a koncepciótól a megvalósulás teljességéig —, amely egy bizonytalan egzisztenciájú, barkácsoló réteg megmozdulásától, a munkagépek- nek egy nagybörzsönyi tisztáson való megjelenésén át a múzeumi kiállításig húzott. Koroncz összetett szerepében különböző területek határmezsgyéjén, óhatatlanul ké-nyes helyzetben, egyensúlyt tudott tartani. Nem vedlett népművelővé, néprajzkutatóvá, vagy a csettegők naiv befogodójává.²⁶² Koroncz szellemes alkotása természetesen nem nélkülözi a humort, de csöppet sem cinikus, esze ágában sincs gúnyolódni. A szociológia, néprajz és esztétika közti részből emelt ki egy jelenséget, a köznapi kreativitást állította reflektorfénybe. A „mindenki lehet művész” elvet egyféleképp megvalósító projektben

— címe ellenére — a hangsúly a „szépség” helyett a projekt aktivizáló funkciójára tevődött. A „szépség” kritériuma egyedül a leleményesség lehetett, annak ez esetben semmi köze nincs a magas művészet szintűgy változó szépségeszményéhez.

Lakner Antal a *Polifónia* keretében készített *Irányjelek* című munkájában az Erzsébet híd felső gerendáira az IDEÁT és az ODAÁT feliratot helyezte el,²⁶³ ekképp ironikusan tett olvashatóvá egy evidenciát, mintha csak előhívta volna az ott lévő, de nem látható feliratokat, így teremtve városképi léptékű áthidalás-metaforát. Az osztrák és magyar kulturális kapcsolatokat reprezentáló/építendő *Kulturbrücke Wien—Budapest* című csereprogram kiállítására Lakner Antal a két ország közötti kulturális kapcsolatokat a legszélesebb értelemben vett társadalmi kapcsolatként értelmezve kulturális híd gyanánt osztrák állampolgárok Magyarországon készült foghídjainak röntgenképeit állította ki *Persönliche Kulturbrücke* címmel.²⁶⁴ Az 1997-ben megrendezett 5. isztambuli biennáléra elkészített isztambuli metróterve pedig, a *Metro Istanbul* az európai vonatok végállomásán, és egyben a tervezett metrócsomóponton elhelyezett világítótáblán volt látható. Az akkor még metró nélküli városban a korrekt mérnöki tervezőmunkán alapuló térképpel, mely a lakosságot ámulatba ejtette és a turistákat megtévesztette, Lakner Antal az általa elkezdett áthidalás problematikát folytatta, amikor megtervezte az első interkontinentális, *Eurázsia* nevű metró-vonalat, mely Európát és Ázsiát — e kontextusban kulturális értelemben — összeköti. A mű a török—magyar történelmi kapcsolatokra is utal, mivel ezt a metró a felirat szerint egy Kizil Elma nevű török magyar vegyes vállalat építi fel; Kizil Elmának, mely ma csupán piros almát jelent, az oszmán-török időkben az elfoglalásra kijelölt várost nevezték. Finom utalás ez a kapcsolatok igen eltérő recepciójára: a magyarok 150 éves oszmán-török hódoltságnak nevezik azt, amit a törökök gyümölcsöző, baráti kapcsolatként interpretálnak.

EMBERI KAPCSOLATOK

Az emberi kapcsolatokra vonatkozó tudás a legkülönbözőbb módokon jelenik meg a kortárs képzőművészek munkáiban. Pető Hunor absztrakt hálózati rendszerek mintázatára konstruálta kapcsolat-modelljét, mintha a hálózat logikai rendszere jobban érdekelné, mintsem a kapcsolat maga. Mégis, mivel konkrét nevekkel és tulajdonságokkal példálózik — személyessé teszi a hálózati kapcsolatok kérdését. A *Szerelmi négyszög* címet adja munkájának (mintha érzelmi kérdéssel foglalkozna), és közben zsemlemorzsból kirakott ábráit átadja a változásnak, megsemmisülésnek; a mű addig él és változik, míg a penész végképp meg nem eszi. Pető szerint tehát az elméleti modellek éppoly efemernek mutatkoznak, mint a kapcsolatok és mint a kirakott formák. Kiállítási katalógusában *Szerelmi négyszög* című művének háttérét elemzi: „A hálózati kapcsolatok finomra hangszerelt tömkelege tárolja az adatokat. Némely egységeket izgalmi kapcsolatok kötnek össze másokkal, ami azt jelenti, hogy az egyik egység aktiválása megnöveli a másik egység izgalmanak valószínűségét. Vannak gátló kapcsolatok és lehetnek

semlegesek is (A. Clark). Egy szerelmi szituáció elemzése után (ld. *Szerelmi négyszög* a »Sent I mental Blue« c. kiállításon, 1996²⁶⁵ (36. kép); *Szerelmi négyszög* a »Katalógus« c. kiállításon, 1997²⁶⁶) céloim egy olyan diagram bemutatása, mely tartalmazza a kapcsolat résztvevőinek aktivációs mintáit. Ehhez kézenfekvő megoldást egy lokális behuzalozott hálózat formájában találtam.” Pető vizuális modelljének részletezésével folytatja szövegét. Úgy tünteti fel kiállított művét, mintha az csupán elméleti modelljének illusztrációja volna. Így a leírás és a mű egymás referenciáinak látszanak. Míg a példák szemléletesek, Pető szövegét esetlegességük, groteskségük okán humorral itatják át: A penésztáblák „... négy alszimbólumot képviseltek. Egy-egy karakter önkényesen kiválasztott jellemzői: gerinces, sápadt, fogyékony, alattomos. Céloim eme jelzők kibontakoztatása, osztályozása. **Gerincesek** — miért ez a fő jellemzőjük, mennyire lúdtalpasak (százalékban), és miért? Van-e kapcsolatuk a Lúdtalp Bt-vel?”²⁶⁷

Széchy Beáta ettől eltérően saját életéből merít; hagyományosabb technikákat is felhasználva, személyes és egyedi módon elemzi, mutatja be a kapcsolat-problematikát. *Utolsó vacsora* című projektjét 1995-ben kezdte azzal, hogy a *Dallas Observer* társskereső rovatában hirdetést adott fel, melyre több mint 50 választ kapott.²⁶⁸ A különböző korú, színű és képzettségű, más-más etnikai, anyagi és vallási és háttérű férfival való beszélgetésről dokumentációt készített. A művészi projektre nyitott partnerek közül Széchy kiválasztott tizenkettőt, akiknek „dokumentációja” installációjának gerincét alkotta. Széchy a 12 kiválasztott üzenetét saját szövegével együtt nagyméretű zászlókra nyomtatta; mindegyikhez tartozott egy-egy kis, hirdetéseket tartalmazó újságlapokból hajtogatott csónak — alakjával egyszerű utalásként az egykori bibliai „lélekhalászokra”. A csónakokra véletlenszerűen kerültek egymás mellé akülönféle, társat kereső fogalmazványok. A központi mű egy festmény a tizenkét „kérő” társaságában egy asztalnál ülő Széchy Beáta alakjával. Nemcsak a cím, de a férfiak szöveg szerinti megfeleltetése az apostoloknak — így a művész krisztusi szerepkörben való megjelenítése — a szeretet vallásának egyszerre abszurd blaszfémiaja (nemcsak hogy halandó, ráadásul nő került a középpontba) és női szempontú újraértelmezése. Ekképp az „ezt cselekedjétek az én emlékezetemre” kulcsmondat szemé-lyessé, megszólítóan jelenidejűvé, az újszövetségi Utolsó vacsora jelenete pedig egy nőművészeti projekt elemévé vált, melynek lebonyolítása Sophie Calle alkotói stratégiájával rokonítható. Mindkettőjükre jellemző az apró jegyek, véletlen koincideneciák, kis történetek, a nagy történelemből csupán személyes, belső nézőpontból észlelhető keresztmetszetek iránti érdeklődés. Széchy műve ugyanakkor „rövid ironikus kommentár a mai párkapcsolatokról, (...) modern példázat a szerelemről az internet, az üzenetrögzítő és a gyors autók korszakában”.²⁶⁹

ÉLETMÓDKRITIKA

Benczúr Emese *Egy heti fogyasztás és termelés* című munkájába is keveredik egy kevés, a fogyasztói társadalomra vonatkozó irónia, ám az *Egy hónap rendszerezése* című munkája (1996) határozottan a tömegtermelést (és fogyasztást) veszi célba. Benczúr egy hónapon keresztül gyűjtötte össze egy Levi's boltban a méretre szabás céljából levágott nadrágvégeket, s némelyikükre ráhímezte „az egyformaság viszonylagos” feliratot, végül frízszerűen kiállította a 240 különböző méretű nadrágvégből álló gyűjtemény darabjait, ekképp — megint ironizálva és félig játékosan — szembesítve a standardizálást az egyéni különbségekkel (37. kép).

Lakner Antal a biopolitika és biotechnológia által felvetett problémákkal foglalkozik *Eurotrop* (1998) nevű „növénytervében” (poszter és makett – 38. kép). Ironikusan kiforgatja a szobanövényekhez való viszonyban manifesztálódó elidegenedett magatartásunkat. A szobanövények általánosan kedvelt, vagy vágyott tulajdonságainak felét megtartja (a *Eurotrop* környezeti változásokra rezisztens lévén nem vár el tőlünk semmit, mégis *gondoskodást ápolást igényel* — szól a leírás, homályban hagyva az ápolás mibenlétét), de gyümölcsétől, a növény *látványától* megfoszt bennünket. Lakner azt hangsúlyozza, hogy az öröm forrása, a valódi öröm az ápolás maga. Mindezt tudományosan adja elő, utalva a legkorszerűbb géntechnológiai eljárásokra, amelyek felvetik új, különleges fajok előállításának lehetőségét.

A *Bartók Travel* című²⁷⁰ projektjében Lakner Antal a Bartók 32 Galériától kiindulva gyalogosan bejárta, feltérképezte a rendszerváltás után gomba módra megszapordott budapesti utazási irodákat, majd megkonstruálta a *Bartók Travel*: a kiállítótermet utazási irodává maszkírozta (az installáció nagy részét maga a dokumentáció képezte). Volt egy nagy térkép (Budapest vaktérképén kis piros, számokkal jelzett utazási irodák); a pulton piros, sárga, kék és zöld szórólapok rajtuk egy-egy útvonalajánlat szerepelt: lerajzolva, hogyan lehet eljutni a Bartók 32-ből utazási irodába és a gyalogos menetidő); fényképek mutatták (mint más utazási irodákban a célállomásokat, azaz itt) más utazási irodák kirakatait. A falon, mint menetrendeken sorakoztak a célállomások a legközelebbitől a legtávolabbiig, 1-től 77-ig sorzámozva a különböző fantázia-nevű (Kleoni, Queen, Cavallino) budapesti utazási irodák. Az utazási irodák neve melletti számok azokat a perceket mutatták, amennyi idő alatt a Bartók 32-ből az adott utazási irodába gyalogosan el lehet jutni. A *Bartók Travel* az utazási irodák utazási irodája lett. Lakner itt „vállalkozói” szerepben gyalogtúrákra tett javaslatot, mellyel egyúttal kvázi helyspecifikus projektté transzformált egy szociológiai problémát. Azzal, hogy utazási irodába utaztat, Lakner az elutazás folyamatát egy fázis közbeiktatásával meghosszabbítja, miáltal visszairányítja figyelmünket az utazás eredeti értelmére, a gyalogoltatással pedig az út megtapasztalására. „Az iroda főként azokat várja, ...akik nemcsak utasként érdeklődnek az idegenforgalom iránt, hanem akik időnként elgondolkodni is hajlamosak a derék üzletág legújabb irányváltásai felett. Nem is elsősorban arról van szó, amit új társadalmunk bizonyos rétegei nem kis büszkeséggel emlegetnek, azaz, hogy

ha van pénzed, mindent megkaphatsz, hanem arról is, hogy az utazás iparágga válása milyen érzékletesen fejezi ki a humánus értékek devalválódását. Időnként a broiler-csirke jut az ember eszébe a programok, helyszínek, turisták, látványosságok tömege láttán: itt bemegy a gépbe valamifajta vágykezdemény távoli tájak iránt, s az autó-repülő-transzfer-vonat-szálloda gépsor végén kijön a napbarnította, élményekkel teli utazó, aki testileg-lelkileg éppen olyan hasonmása több millió társának, mint a sárga hasát az ég felé táró, a szalagon lassan lóbálózva érkező derék háziszárnyas.²⁷¹

TESTPOLITIKA

Lakner Antal *INERS® • The Power* címmel 1998-ban mutatta be először „passzív munka-eszközait” (39. kép) kondigépek bemutatótermévé alakítva a Stúdió Galériát. A termékbemutató minden kellékével együtt professzionális volt: a logó, a grafikai tervezés csakúgy, mint maguk az elkészített prototípusok és műleírások.²⁷² A kondicionáló szerek hatékonyságát grafikon szemléltette; szükségességüket igazolandó, a munkavégzésről és a fáradás összefüggéseiről végzett tudományos kutatás rövid összefoglalása is megtalálható volt. Az erőgyakorlás terepét modellező és parafrázáló gépek címe: INERS (1. ügyetlen, egy-ügyű, 2. tétlen, hanyag, lusta, rest, tunya, lomha...) és alcíme: „passzív munkaeszközök” egyértelműen utal arra, hogy munkavégzés szempontjából semmi nem történik. A termék neve alatt ellenben az erő felirat, „the power” szerepel „reklám gyanánt”. Az ellentmondás azonban csak látszólagos: az az aktivitás, ami a kiállított eszközökkel művelhető, pusztán önbecsapás; és ezt tartja fenn óriási erőbefektetés árán a kondíció-terem. A Lakner-féle fitness centerben ugyanis nem az evezést vagy biciklizést lehet imitálni, hanem az úri sportoknak korántsem nevezhető szobafestést, talicskázást, lapátolást.²⁷³ Ezek a testedző szerek a szokványos működési elv szerint végeztetik velünk mozdulatainkat; vagyis úgy használjuk bizonyos izmainkat, mint az utánczott cselekvéseknél; ezek a gépek a lapátoláskor, talicskázáskor, falfestéskor mozgatott izomcsoportjainkat erősítik. Hogy addig még senki nem konstruált hasonlókat, annak az lehet az oka, hogy ezek az imitált tevékenységek a fitness-rajongók körében nem olyan népszerűek. Azzal az erővel ugyanis, amellyel konditerembe járunk, végezhetnénk akár hasznos munkát is, fizikumunkat úgy tartanánk karban, hogy még fizetnünk sem kellene érte.

A munka régi paradigmái mára már érvényüket veszítették, mivel a munka a világkereskedelem logikájának rendelődik alá, és a politika nem képes befolyásolni, hogy azt pusztán a munkaerő felhasználására redukálják. A „munka nem nyújtja többé a (marxi nyelvezetben) »az ember lényegi erőinek« ...az önmagába való beruházás és az önmagában való kiteljesedés lehetőségét.”²⁷⁴ De a professzionális sportoló is csupán a pénztermelő- és szórakoztatóipar része lett. Az amatőröket pedig a sportpályáról kiszorítja az üzlet. Többségük magányos testedzővé alakul, akinek célja tisztán a testre irányul; fitness-centerbe jár, elegáns futógépen edzi

formásra alakját. Márcsak nem is az élvezetre, szórakozásra vagy egészségre vágyik, hanem megszabadulva minden „sallangtól” koncentrálna a testi szépség²⁷⁵ és izomerő fejlesztésére. Lakner gépei tehát a sport és fitness témakörébe ágyazva a munka, a test, a szépség, az erő és ezen keresztül bizonyos cselekvések paradoxonára világítanak rá.²⁷⁶

Lakner Antal másik, poszteren és makettben elkészített növényterve, a *Pumo*, az optimális táplálkozáshoz szükséges, minden fontos tápanyagot tartalmazó termék, rámutat az emberi étkezés egysíkú fogyasztássá silányítására, melyet a fitness, szépség, egészség „szentháromsága” diktál. A harmadik, a *Dermoherba*²⁷⁷ című (40. kép) az ökológia mai állapotában megfelelő megoldást kínáló, az emberrel szimbiózisban élő növény, mely a bőrön élve ellátná az embert oxigénnel, és az ember bőrlégzése által kibocsátott anyagokat hasznosítaná, mégis ugyanolyan abszurd, mint amennyire az a tényleges gazdálkodás, amely a környezetet mindegyre pusztítja.

Női szempontból foglalkozik a testpolitika kérdésével Németh Ilona *Magánrendelő* című installációjában (41. kép), ahol az orvosi hatalomgyakorlás, a női test medikalizálásának eszközeit, tárgyait teszi közszemlére.²⁷⁸ Olyan tárgyat tár nyilvánosság elé, amely egyébként az emberiség mintegy felének ismeretlen, *Magánrendelője* a nőiség „misztériumának” laboratóriuma — merthogy e szerint a nő még mindig a termékenység és nemi szerve köré van felépítve. Németh rendelőjének berendezése három, egyedi burkolattal ellátott nőgyógyászati vizsgálószékből áll, munkájában hátborzongatóan egyesül medicina és erotika, illetve e kettő ellentéte kelt nyug-talanságot. Egy fogorvosi szék is félelmetes, de ez, a sokkal kiszolgáltatottabb po-zícióba kényszerítő funkcionális szerkezet még inkább az. A székeket beburkoló pu-ha anyagok szeretkezésre, erotikára utalnak; de ez, a szétterpesztett lábtartójú berendezést magát mégsem változtatja meg, nem feledteti annak betegség- és termékenység-vizsgálatra alkalmas designját. Ahogy a mérget sem változtatja meg a csokoládé-máz. Csak módosítja. A székek „megszelídítése” — az eredeti környezet-ből való áthelyezésük által felerősítve — épp ellenkező előjelűvé fordul: a kontraszt miatt a rendelő finom álarca mögül egy sokkal durvább arc jelenik meg, és a kiszolgáltatottság is jobban észrevehetővé válik. A felszerelés nem teljes, mégis az a néhány nem átalakított kellék (pl. vödör) még brutálisabbá teszi az együtttest. Németh installációjában nincs se vér, se tampon, se genny, se fájdalom; kések, csipeszek, fogók, rideg fémes csillogás és fertőtlenítők helyett puha kárpitok. A három különböző eredetű anyag (állati, növényi és ember-készítette) egyúttal a nő évezredek óta sulykolt hármasszerepelvárásának (anya, feleség, szerető) felel meg. Az egyik széket selymes tapintású nyúlprém burkolja, minden kétséget kizáróan a termékenység (szaporaság) szimbólumaként; a másodikat a szívósságáról nevezetes zöld moha, mely ha kiszárad is, öntözés hatására képes akár hónapokkal később feléledni; a harmadikat pedig süppedős, vörös bársony fedi, mely képzelet-ben a titkos, erotikus hálószobába vezet. Az eredendően konceptuális

alkotás így nem gondolatilag fejt ki hatását; hanem a művészi gondolat testet öltve, érzékeinken át zsigereinkig hat. „András Edit szerint Németh Ilona a kultúrában és a tudományban uralkodó hierarchikus [társadalmi] nemi viszonylatokra hívja fel figyelmünket »a privilegizált orvosi tekintet (medical gaze) s az alávetett tárgyként kezelt, áterotizált női test kettősének analízisével«.”²⁷⁹

Identitás

Az identitás-problematika, jóllehet alig választható el a társadalmi, a testpolitikai, a művészetszociológiai és filozófiai kérdésektől,²⁸⁰ kilencvenes évekbeli jelentősége miatt mégis önálló fejezetet érdemel. A modern, összetett társadalmakban — és a művészetben is — a konfliktusokkal telített identitás-kérdés a növekvő globalizáció, a migráció és a multikulturalitás következtében egyre nagyobb jelentőségre tesz szert. A társadalomtudományi értelemben vett identitás szocializáció eredményeként jön létre; ennek során az egyes emberek különböző csoport identitásokon keresztül építik fel énjüket. Míg a politikában és a politikai közgondolkodásban Magyarországon a modern értelemben vett identitáskeresés és „identitás-válság” a rendszerváltozással együtt járt, addig a művészetekbe a kilencvenes évek során csak fokozatosan kerültek be az egyéni, művészi, a társadalmi nemi, a különböző szexuális orientáción alapuló identitás kérdései, és majd csak az évtized elmúltával — egy érési folyamat eredményeképpen — jelentek meg más, etnikai és vallási identitási kérdések.

SZEMÉLYES-MŰVÉSZI IDENTITÁS

A kilencvenes évek első felében a gyorsan változó társadalmi és gazdasági feltételek, valamint az intézményrendszer lassú és tétova átalakulásából keletkező problémák hatására sok művész kezdte átgondolni lehetőségeit és művészi stratégiáját. Az ebből a helyzetből adódó művészi identitás-problémát tette témájává Nemes Csaba és Veress Zsolt, amikor elhatározták, hogy nevet cserélnek, azaz művészként egymás nevét használják. Ehhez az adott apropót, hogy már a névcsere előtt gyakran dolgoztak együtt, sokan össze is tévesztették őket. A kvázi ünnepélyes keretek között történő névcsere 1995. szeptember 22-én került sor.²⁸¹ A névcsere kétségtelenül radikális cselekedet volt, hiszen a piacgazdaságban működő művészi szisztéma alapegységét, a művész-egyéni évszázadok alatt kibontakozó — a kivételes, a művész-zseni — szerepét problematizálta, emellett a művészi eredetiség, az attribúció kérdésén keresztül a művészet elméleti kérdéseire is kapcsolódott. „A névcserevel azt a kockázatot vállalták, hogy kívül rekednek a kortárs művészeti piacról szellemi és anyagi értelemben egyaránt. Az, hogy elfogadták a kívül rekedésnek a lehetőségét, két dolgot jelezhetett. Jelezhette egy olyan művészi stratégia kialakítását, amelyik ... a létező intézményi keret és tradíciók

kritikáját kívánta gyakorolni, tehát partizánharc vállalását. Jelezhette a művészi identitáskeresés folyamatának kritikus pillanatát, egy olyan fázist, amikor már nem tűnik vonzóknak a létező szisztéma komfortja, viszont nem áll rendelkezésre más keret a művészi gyakorlat számára, tehát egy elbizonytalanodott helyzetet. Véleményem szerint ez utóbbi történt.²⁸² Identitásuk összezavarásában odáig merészkedtek, hogy 1998-as *Schöneres* című bemutatójuk²⁸³ meghívóján olyan portrét szerepeltettek, mely kettőjük arcképének számítógépes összeolvasztásával jött létre. Ekképp a néző, aki ismeri őket, hol az egyiküket véli felismerni inkább, hol a másikat, anélkül, hogy pontosan meg tudná határozni felismerésének valamennyi okát. Egyszerre jelennek meg mindketten és egyikük sem. Nemes és Veress — Szoboszlaival egyetértve — ezúttal a játékszabályok tökéletes felrúgásával keltett zavart. Olyannyira, hogy a *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon* szócikk-írói²⁸⁴ a születés szerinti művésznévhez rendelték az alkotók egymás művésznevének készített munkáit. Ily módon a lexikon és a többi nyomtatott forrás (meghívók, katalógusok) egymásnak ellentmondó adatokat tartalmaznak a két művész személyét és teljesítményét tekintve az 1995 és 1998 közötti években. A művészeknek tehát valóban sikerült a bizonytalansággeltés. Szoboszlai hivatkozott cikkében részletesen elemzi, hogy a Veress Zsolt nevű művész, sz. Nemes Csaba miért bontotta fel egyoldalúan a szerződést 1998. szeptember 11-én.²⁸⁵ Az egyik ok, hogy a névcseré nem bizonyult tartósan radikálisnak, a másik, hogy az egyéni bemutatkozásokat tekintve aszimmetrikus helyzet jött létre annak ellenére, hogy a két művész a három év alatt is többször készített közös munkát.²⁸⁶ A Veress néven kiállító művész produktívabb volt, így az egyéni művészi pályafutásban Nemes Csaba befektetett munkája Veress Zsoltnak térült meg, miközben az eredeti Nemes Csaba művészi teljesítményét kezdték felértékelni, művészi pályája kezdett (volna) a rendes kerékvágásban folyni.²⁸⁷ A Veress Zsolt nevű művész a névcserével kapcsolatos dilemmáját vizuálisan 1997-ben a *Sic!* című kiállításon fejtette ki, *Anonym* címmel szerepeltetett fotósorozata az én elrejtését-átalakítását, szerepjátszását tematizálta.²⁸⁸

Az egyéni identitás-teremtés különös módozatát vetette fel Clara Ursitti *Szagön-arc* képe. A mű az önarckép ikonográfiai hagyományához kapcsolódik, miközben azt épp kiforgatja: a művész arcképe nem volt látható, ehelyett szagolható volt egy kis zárt plexitárolóból elvehető fehér papírcsíkokba impregnált, kémiai úton (Dr. George Dodd vegyész közreműködésével) előállított testszaga. Ursitti arra kérdez rá, miről lehet az egyént megismerni, hogyan azonosítható. A művészetben szokásostól eltérő érzékszervi ingert véve alapul — azt, amelyik az állatvilágban az azonosíthatóság alapját adja — az érzékszervek hierarchiáját kezdte ki, mellyel végső soron kulturális tabukat sértett. Erre utal videóján Ursitti: a testének végigszaglásával mintákat vevő vegyész ábrázoló képsoraiba olykor bevágott egy réten futó, szag után tájékozódó kutyát. „nehezen tud mit kezdeni a hazai közönség Clara Ursitti munkáival, aki a steril, szublimált vizuális leképezés helyett a maga testi, fizikai valójában akarja megragadni az embert, vagyis az emberi testet, annak egyszeri, egyedi s így egyértelmű azonosításra alkalmas jellemzője, szaga alapján.

Videón rögzíti az intellektuális folyamatot, a szag tudományos elemzését, s rekonstrukcióját, majd szagmintákkal teszi hozzáférhetővé az eredményt; megannyi szagportrét. Viszolygásunk a testiségtől — ettől a maga nyers létezésében az állatvilágba utalt, s elfogadhatósága érdekében számtalan módon kontrollált, agyonci-vilizált, kényszerű »konténertől« — éppoly része a munkának, mint a szenttelen, a testet objektumként kezelő, a világban való tájékozódásunkban prioritást élvező, racionális analízis.²⁸⁹ A Skóciából érkező művész csak egy kiállítás idejére²⁹⁰ kapcsolódott ugyan a magyar művészeti életbe, épp akkor, amikor a Barcsay Teremben *Szag* címmel rendeztek kiállítást. Az egybeesés tényszerűen véletlen ugyan, mégis jelzi a gondolat aktuális megjelenését.

Gerhes Gábor művészi identitását rajzolja ki *e és é* (1997) című, 10 részes fekete fehér, kvázi magyarázó szövegekkel kiegészített humoros fotósorozatával (44. kép). A fényképeken Gerhes egy-egy művésztársával szerepel díszletek között, színpadias beállítá-sokban, jelmezekben. A címeiket a művésznevek alkotják (ezeket olykor alcímek egészítik ki): *eike*, *Elek*, *Elekes*, *Eperjesi* (Az i mint vendég), *Gerber*, *Medve*, *Nemes* (*Helyes irány — tévedéssel szemben*), *Veress* (*Tévedés — helyes iránnyal szemben*), *Weber* (*Rövid ő, hosszú ő*), *Wechter* (*Barátság az emberek és az állatok között*). Olykor a szituáció jellemzi a művésztárs munkáit, de nem mindig. A fotókat szövegek kísérik, melyek kvázi leírását adják a képnek; vagy egy-egy elemét emelik ki a jelenetnek, vagy látszólag magyarazzák azt. A szöveg egyik esetben sem tesz hozzá (sokat) a képhez, gyakran az alcím is badarság, Gerhes így leginkább a szövegek információértékén ironizál.²⁹¹ A betű szerinti válogatás látszólag véletlengenerátorként működik (igaz ez is egy szelekció volt). Az *e* magánhangzós művészek szerepeltetésénél sokkal fontosabb azonban az, hogy közülük Gerhes olyan művészeket választott, akikkel közösséget vállal művészileg, vagy barátilag, illetve családirag is — s rajtuk keresztül definiálja saját identitását.

Az évtized végének egyik legszellemesebb kezdeményezése Bakos Gábor, Lakner Antal és Weber Imre *Vágy* című projektje volt (43. kép), melyben az alkotók²⁹² nagyméretű, színes digitális nyomatokon jelenítik meg egy-egy ember vágyát, pontosabban olyan képeket hoznak létre, amelyen a „megrendelő” szerepel vágyának teljesülésekor, annak megfelelő környezetben és szituációban. Az alkotók explicite arra vállalkoztak, hogy más emberek egyéniségét azok vágyain keresztül ragadják meg; mégis a *Vágy*-képek megalkotásával voltaképpen valamiféle szövegben és képben megjeleníthető identitást konstruáltak. „Kiválasztott megrendelőinkkel egy hangszalagra rögzített beszélgetést készítünk, melyet így kezdünk: »ha egy kívánsága teljesülhetne — legyen az bármi, mit kívánna? Válasza alapján szeretnénk a teljesült vágyképben megjeleníteni Önt.« A válasz ismeretében a »megrendelő« tudtával, segítségével és beleegyezésével készítjük el a *Vágy* képet” — vallják az alkotók.²⁹³ „Így a megrendelő voltaképp egyenrangú alkotótársként vesz részt a folyamatban.”²⁹⁴ A magán és nyilvános, a személytelen populáris kultúra és high tech valamint a kulturális és művészeti hagyományok személyes

interpretációjának metszéspontján elhelyezkedő művekkel és létrehozásuk egész folyamatával a művészek egy tétovázó hiányra mutatnak rá, és egyben kísérletet tesznek egyén és közösség, személyes vágyak és társadalmi reprezentáció közötti szakadék át-hidalására. Olyan érzékeny pontokra tapintanak, melyekről hallgatnak diskurzusaink. A tudatalatti tartományban rekedt, létezésünket alapjaiban érintő kérdéseket feszegetnek. Hozzájárulnak ahhoz, hogy elfojtott én-tartalmaink felszínre kerülhessenek, szimbolikus formába öltve annak részét alkotassák, és végül, hogy részt vegyünk a bennünket érintő kérdések „megtárgyalásában”. A képzőművészetben efféle problémák direkt felvetése provokatív, nálunk szokatlan, ám ahogy a megoldások és a Vágy-képek története mutatja, rendkívül sikeres.²⁹⁵

A mű létrehozói szociális érzékenységről tanúskodnak. „A művész és megrendelő együttműködését szem előtt tartó arckép tehát nem árulja el, nem leplezi le modelljét. ... műveik sem modelljeikről, sem azok vágyairól nem formálnak véleményt... Alkotóik nem voyeur-ök, hanem a személyes vágyakat messzemenőig tiszteletbentartó bizalmasok.”²⁹⁶

A képek egyszerre dokumentációk és fikciók, a művészek egyszerre játszótársak és vágyteljesítő (művész)varázslók szerepében tűnnek fel, ugyanakkor racionális eszközökkel és módszerekkel dolgozó profi szolgáltatók, akik a vizuális kultúra korszerű nyelvét beszélik és bátran használják a közös képtárházat, egy pillanatra sem titkolva a képek forrását.²⁹⁷ Nemcsak a művészek és a megrendelők dolgoznak együtt, de munkájukhoz a képtárház mellett fotósok és számítógép-operátorok is hozzájárulnak. Bakos és Weber nem tetszeleg az individuális képtároló szerepében, katalógusukban nemcsak feltárják, de hangsúlyozzák is képtárolásuk módját. Teljesen nyílt kártyákkal játszanak: megtudakolják a vágyakat, amiket megragadnak, és felfedik, hogyan készítik a vágyteljesítő képeket. A „kiállítás ... az álmok és illúziók mentén felfedi a menekülést, az elfojtásokat is, mindazt, amit saját (kollektív) identitásunkban megtagadni akarunk. A szubjektum önmeghatározása mellett ugyanis a vágyak teremtéséről és történeti változásairól is képet kapunk...”²⁹⁸

Továbbra is kérdés marad azonban, mi jeleníthető meg egyáltalán a vágy képének megvalósulásán túl. A vágyról való beszéd során ahhoz az énhez lehet közelebb kerülni, amelynek tudatára ébred az ember, amikor magára eszmél. „Spinoza tudta, mi magunk vágy vagyunk: a vágy nem esetleges járulék igazi valónkon, ellenkezőleg, igazi valónk maga vágy.”²⁹⁹

A projektet kezdeményező kurátor, Nemes Attila azon a véleményen van, hogy itt vágyakról nemigen esik szó: „Én első perctől fogva... azt gondoltam, hogy ennek nagyon kevés köze van a vágyakhoz. Mert az emberek a vágyaikat nem nagyon szokták kitárgyalni. Ami kitárgyalható, az sokkal inkább az az elképzelés, amit az ember gondol a saját érvényesüléséről a világban. Ezek inkább önképek. Sokkal inkább az a cél lebeg az ember szeme előtt, hogy milyen üzenetet szeretne ő közölni mint alany vagy mint médium önmagáról vagy a világról (...) Számomra a média-

gyár mechanizmusa lenyűgöző. Hogy úgy lehet művelni, hogy velünk, akik nézzük, elhítheti, hogy ez valóság, miközben mindannyian tudjuk, hogy ennek semmi köze a valósághoz. Ez egy mitikus világ, aminek a szereplői istenek vagy félistenek. Ezek a képek mélyen belevágnak a társadalomba.”³⁰⁰

Az 1999-es régebbi romantikus-idealista „vágyképektől” a későbbi, realiztikusabb „vágyak” felé történő elmozdulás,³⁰¹ véleményem szerint, a mű értelmi szerzőinél bekövetkező változást reprezentálja, mivel ők választják „megrendelőiket”, és vizuális ötletekkel többnyire ők állnak elő. Kifejezetten tündérmesés vágyak és képek valóban csak 1999-ben születtek (Hajdú Molnár Róza tanuló, 1., Molnár Eszter grafikus, 5.); de a valósággal való szoros kapcsolatát és szociális érzékenységét mutatja már Schneider Dorka kozmetikus 2000-ben készített vágyképe (9.) is. Schneider alábbi nyilatkozata olvasható: „Nekem az lenne a legnagyobb boldogság, ha úgy halhatnék meg, hogy belső szerveimet felajánlhatnám valakinek.”

A Vágy-képek sorozatban Nemes Attila és Komoróczy Tamás még explicitebben játszik az identitás-problémával. Nemes Attila vágy-képe (8., 1999) egy filmplakát, ahol színészként van jelen Alec Baldwin mellett,³⁰² Komoróczy Vágy-plakátjának (11., 2000), fő szövegében adja tudatunkra, hogy: „...vágyom behelyezkedni más személyiségekbe, szerepkörökbe, nemiségekbe...”. Ő maga Elvis Presley imidzsében jelenik meg, egy szoptató anya, a Marlboro-man, Juliska a János Vitézből, egy hajléktalan és egy gitáros montírozott társaságában.³⁰³

A szerepjáték-átváltás vonzása készítette Gerhes Gábort a *Doppelgänger* című kétrészes képének megalkotására,³⁰⁴ melyek voltaképpen számítógéppel manipulált önarcképei. Gerhes azt vizsgálta, mennyit lehet változtatni az önazonosság megtartásán belül. Meddig lehet elmenni egy másik arccá való átalakításban, afelé, akivé-amivé vágyik is, meg nem is átalakulni. És rögtön kettő: az egyik Gerhes nordikus, a másik mediterrán típusú „arca”. Gerhes egyik se és mindkettő; mintha két énje lenne, mindkettőben a típus „mögött” felismerhető Gerhes Gábor arca. Mindezt játékossá, és humorossá teszi a smink, az öltözet, a háttér optimista kék ege, a távolba meredő charme-os illetve eltökélt pillantás nevetséges sematikussága, amilyen irányba Gerhes saját arcát modifikálta.

TÁRSADALMI NEMI-MŰVÉSZI IDENTITÁS

Komoróczy Tamás, amikor piros tintával intimbetétre írja Elvis nevét (45. kép),³⁰⁵ mintha bemutatná a betét kitűnő nedvszívó hatását, nemcsak a legelrejtettebb magánszféra határait sérti fel, nemcsak a reklámon gúnyolódik, ahol egyébként álszent módon tiltott a testnedvekre emlékeztető színek használata, hanem a női identitással is játszadozik. Azt a tini lányt utánozza falsul, aki a pop sztárt névmágiával idézi meg azzal, hogy a testét érintő, vérét beszívó tárgyra (mely másfelől fétistárgy) írja az imádott nevet.

Az identitás kérdésével legexplicitebben Drozdik Orsolya (Orshi) foglalkozik, egész életműve voltaképpen, a konceptuális művészetből kiindulva, az én megalkotása,

meghatározása köré épül. Ennek két sarokpontja a női én és a művész/alkotó én. „Drozdik Orsolya a feminizmus posztmodern stratégiáinak közép-európai átfogalmazásával a női test és a női hang megformálásának tekintetében — egyedülálló a kortárs magyar művészetben” — értékeli Tarczali Andrea A „női hang” megjelenése Drozdik Orsolya művészetében című tanulmányában,³⁰⁶ ahol műelemzéseiben releváns értelmezési keretként posztstrukturalista feminista kritikát alkalmaz. Drozdik művészete szimptomatikus módon nem Magyarországon vált éretté, de több szempontból is fontos magyarországi kötődése. Egyrészt motivációját tekintve: a hazai helyzet — az egyenlőtlen nemi szerepek a művészetben is, a nők és férfiak mozgásterének különbözősége, kettős mérce alkalmazása a megítélésben — inspirálta a női nemi szereppel, a nővel mint művésszel való foglalkozásra, aminek kidolgozására peig épp itthon nem adódott lehetősége. Drozdik Hollandiában, majd New Yorkban jutott hozzá azokhoz a forrásokhoz, amelyek elméleti háttérként szolgáltak munkáihoz. Másrészt újabb hazai szereplését véve figyelembe: Drozdik a kilencvenes évektől kiállításával, írásaival jelen van a magyar művészeti életben, munkái megtalálhatók közgyűjteményekben.³⁰⁷

A kilencvenes években készített sorozata, *Az Én fabrikálása* című az Én megalkotásának problematikáját veti fel. A *Test-Én* (1984-1993), a *Medikai erotika* (1993), a *19. századi Én* (1993), az *Apáca Én*, (1993), *A hajas szűz* (1994), a *Normális és patológikus* (1995), az *Oshi Ohasi: Fiatal és szép* (1997) alcímű installációk mindegyike az Én tudatos formálásának különböző aspektusaival foglalkozik.

A *Test-Én* című installáció központjában fémasztalon fekszik egy életnagyságú, meztelen női figura gumiöntvénye, mellette állnak a *Szerelmes levelek tizenkét ezüst tányéron*, a falon a *Medikai Vénusz* című 12 darabból álló fekete-fehér fotósorozat (1984—93), és a 12 részes *Szerelmeslevelek a Medikai Vénuszhoz*. Tarczali említett írásában³⁰⁸ a gumi-modell eredettörténetét megvizsgálva állapítja meg, hogy a medicina történetéből vett anatómiai modell erotizált teste Drozdik előképe, s hogy a művész az orvostörténeti múzeumokban fényképezett sorozata világosan mutatja ezt a kapcsolódást. Az eltérő szerkezetű és tartalmú szövegek értelmezik (a medicina erotikus és hatalmi viszonyát világítják meg), ugyanakkor felülírják a képeken és plasztikailag megjelenő látványt. A kiszolgáltatott, csupán anatómiájával, testével reprezentált nő Drozdiknál „megszólal”: a hideg fémtárgyakon, a meleg szervek helyén klasszikus tipográfiával megjelenített „leveleiben” vágyainak ad hangot.

Az évtized közepén a nemi identitás jelenlétét a művészetben András Gábor *Vízpróba* címmel 1995-ben rendezett kiállítás-sorozata és a *Nőnem-Hímnem* című kiállítás³⁰⁹ mutatta be. „A kiállítássorozat megrendezését az a tapasztalat ... tette indokolttá, hogy kortárs képzőművészetünkben — és mindenekelőtt a fiatal generációban — az utóbbi években egyre több tehetséges nőművész bukkant fel.”³¹⁰ — írta András Gábor a sorozat előkészületeként, majd a tanulságokat tanulmánykötetben tette közzé. Noha a neokonceptuális művészet elméletisége okán

alkalmas arra, hogy identitás-kérdésekkel foglalkozzék, az ekkor készült művek kisebb része volt konceptuális.

Ilyen volt azonban a *Nőnem-Hímnem* című kiállításon Benczúr Emese (cím nélküli) szöveg-hímzése és Várnagy Tibor (cím nélküli) színes fotója. Várnagy képét egy könyv oldalpárja tölti ki, vörösre festett körmű női ujjak mutatják fel J. L. Borges: *Swedenborg* című írását, a szöveg tökéletesen olvasható. Bordács Andrea szerint ez „egyrészt azt is sugallhatja, hogy a gyengébb nem is igenelheti a szellemi termékeket, másrészt azt is, hiába van a könyv egy nőnél, azt nem maga, hanem a néző felé fordítja, ráadásul a lekopott vöröses körömlakktól közönséges kézben szinte szentségtörés egy ilyen tárgy. Ám szó sincs a testi-szellemi szokásos szembeállításáról, a nyitva tartott Swedenborg-esszé példázat az érzéki örömekről feleslegesen lemondó remetéről, aki mindentől megfosztja magát, s így a mennybe kerülve nem érti az angyalok nyelvét, ezért »vezeklésével méltatlanná vált az égre, mivel elszegényítette magát, mivel megtagadta az élet örömeit, ami szintén rossz cselekedet.« Az igazi megváltódás — Swedenborg szerint — intellektuálisan lehetséges, az angyalokkal való teológiai társalgásra képesek számára. Ezt egészíti ki — mondja Borges — Blake a művészet általi üdvözülés gondolatával. Noha itt nincsen szó külön férfiakról és nőkről, pusztán a megváltáshoz megfelelő életmódról, ez mégis azt jelenti, hogy a hagyományos életvitel mellett a nők alapvetően (a férfiak nagy részével együtt) elesnek még az üdvözülés lehetőségétől is. Várnagy az emberhez méltó életet a férfi-lét egy sajátos(?) formájában találja meg, mely nem a fizikai erő vagy szexuális teljesítmény fitogtatásában merül ki, hanem a kevesek számára elérhető intellektuális és/vagy művészi teljesítményben.”³¹¹

Benczúr Emese ezúttal kiállított hímzett szövegei általánosan és szublimáltan szólnak emberi kapcsolatokról, csak a kiállítási kontextus utal a nő—férfi viszonyra, a kiállítási tárgykörhöz legfeljebb a vörös színű textil használata enged asszociálni. Benczúr — ahogy más nőművész a 90-es években, pl. Imre Mariann, Széchy Beáta, Szabó Eszter Ágnes, Szabó Ágnes — a női identitás kérdését nem explicite feszegeti.³¹² Munkamódszerük, anyaghasználatuk vagy tematikáik mégis speciálisan női nézőpontokra utalnak. Egyfajta „természetesség” látszatát keltve nyúlnak hagyományosnak tekintett női foglalkozásokhoz (hímzés, főzés), vagy korunk új női szerep- és testkép elvárásait követő témákhoz, miközben valamennyien, csak más-más módon, fejük tetejére állítják a megrögzült sztereotípiákat.

Benczúr 90-es évekbeli hímzett munkái nem csupán azért meglepőek, mert Benczúr szöveget hímzett és varrt, hiszen a hímzéssel, varrással mint női attribútummal több nőművész is foglalkozott, a hetvenes években mint avantgárd megnyilvánulást emancipálta. Sőt szöveget kötött Attalai Gábor is — bár gépi kötéssel! — a magyarországi textilművészet fénykorában a 70-es években. Benczúr munkájának alapját szintén a kultúránkban ellentmondónak dekódolt „buta” hímzés — „értelmes” szöveg-logosz feszülő ellentéte képezi, mégis inkább azért olyan találóak ezek a darabok, mert a szövegek elkészítési módja illusztrálja-visszaigazolja azok tartalmát.

Komisz és frappáns módon világítanak rá a (női) munka megítélésére, természetére; Benczúr magára a munkavégzésre, annak folyamatára, körülményeire tette a hangsúlyt. Mulatságos módon közli (3 nyugágyvászónra hímzve), hogy épp elfoglaltsága miatt nem volt a strandon (46. kép), illetve kötelességét teljesítette, amikor diplomamunkaként a „teljesítem a kötelességem”³¹². (kép) szöveget hímezte végtelen mintaként egy gurtnira.

Ezek a fecsegőnek látszó, monoton ismétléssel készített alkotások művészi ökonómiáról tanúskodnak, egyszerűek, nélkülözik a cifraságot, szikarak és fegyelmezettek. Miközben fricskáznak és kérdeznek, valóban kitartó munkáról árulkodnak, tautologikusan igazolják az idő „helyes” eltöltését. Azt mondják el tömören, amit a feminista kritikusok és művészetelmélet-írók tudományosan kifejtettek a hagyományosan nőinek tulajdonított munkák megítéléséről és mibenlétéről. Egyfelől azok intellektust nélkülöző, a várakozás idejét lekötő, fegyelmező eszközként értelmeződtek és használtattak, másfelől e szerzők úgy értelmezik, mint a kultúrából kirekesztett nők megnyilvánulási lehetőségét. Ruth Scheuing Philoméla történetét Ovidiustól hozza fel példának arra, hogy az egyetemesnek vélt patriarchális kultúrában elnémított nők a női munka (itt szövés) által hogyan képesek megszólalni. Philomélát sógora megerőszakolta, majd kivágta nyelvét, hogy elhallgattassa, végül fogságba vetette. Philoméla egy köntösbe szőtte történetét, hogy nővére tudtára adja a szörnyű tettet. „Philoméla megtagadja a néma áldozat státusztát” „Egy ilyen egyszerű „értelmetlen» házias tevékenység könnyedén elaltatta őrei éberségét” — írja Scheuing.³¹³

Benczúr Emesét egyáltalán nem foglalkoztatja a nemi identitás mint teoretikus probléma, ő a konceptuális művészet eszköztárát — nevezetesen a szöveget — használja, miközben — természetesen tudatosan — nőinek attribúált technikával állítja elő alkotásait, ezzel implicite felvállalja női (és művészi) identitását. András Edittel egyetértve leginkább Rosemarie Trockel „Cogito ergo sum” kötött mintájával rokonítható Benczúr agressziómentes attitűdje.³¹⁴ 2000-ben a Műcsarnok *Áthallás* című kiállításán nagyméretű felirata nyílás volt videójához készített vetítövásznán. A falon, illetve a vásznon a „nyugalom” szó állóképe volt olvasható, sok-sok színes, nyüzsgő gyermekjáték társaságában, játszadozás nesze és csecsemősírás kíséretében. A művészi és anyaszerep egyesítésével Benczúr hozzájárult az anyaszerep felértékeléséhez is, de épp nem a patriarchális értékek mentén. A magas művészetet legitimáló intézménybe kerülve a csecsemő-tematika eloldja azt — a valójában lenézett — „dicső anyatermeszt” sztereotípiájától.

Széchy Beáta kimondottan nőinek tartott módszerekkel készítette a nyolcvanas évek elején posztkonceptuális grafikai munkáit, kevéssel Sherrie Levine híressé vált kisajátításainak megkezdése előtt használta nyersanyagul magyar remekművek reprodukcióit, mint M S Mester *Vizitációját* vagy Rippl-Rónai *Nő virággal* című művét. Világháborús fotográfiák felhasználásával készített „háborúellenes” ofszetnyomatai³¹⁵ tartalmilag Martha Rosler *Bringing the War Home: House is Beautiful* című (1967-72)

kollázs-sorozatával mutatnak rokonságot, melyekben a közös alkotói stratégia, az írónia (háborús képeket alakítottak át háborúval ellentétes „nőies” képekkel, anyagokkal, módszerekkel) a „férfias” háború varázstalanítását eredményezi. Ugyancsak nőművészek tárházába tartozik a személyes és nyilvános határterületeinek vizsgálata. Fel is tár, el is rejt egyszerre Széchy, amikor befőttesüvegekbe zárva-konzerválva kiállította lányától, Veszely Beától kapott leveleit.³¹⁶ Szabó Eszter Ágnes *Traffic Dzsem* című installációja (1999) befőttekből, lekvárokból és egy hímzett falvédőből áll, amelyre a művész Roskó Gáborral folytatott cserekereskedelmét hímezte (Roskó Gábor rajzot ad cserébe Szabó Eszter Ágnes lekvárjáért). Szabó Eszter a magán, illetve kizárólag családi tevékenységként számon tartott asszonyi munkákat társadalmásította, azaz áruvá tette a művész munkájának gyümölcsét. A lekvár-műalkotás ekvivalenciáját jelentette ki, s a csere eseményét a „női” munkák kontextusában adekvát módon, hímzett falvédőn örökítette meg. A katalógus számára az alábbi állásfoglalást adta: „1999 őszét különböző dzsemek, lekvárok, szöszök eltevésével töltöttem. Plein-air tevékenység (gyűjtögetés) után a gyümölcsöket saját elképzeléseim szerint ízesítve a lehető legradicionálisabb módon tettem el, cserép korsókba. Minden korsó és tartalma a vanitas csendéletek sorába tartozó műalkotás. Ha nem fogy el, átlépi az ezredfordulót. Választás szellemi és anyagi (fogyasztói) érték között. Minden művésznak igénye az, hogy munkáját nyilvánosság elé tárja. Felmerült ez a kérdés a dzsemek esetében is. Milyen értéket képviselnek a dzsemek a művészeti életben? Milyen módon lehet kiállítani ezeket az önmagukban tárolt csendéleteket (a korsó, mint szereplő, tartalmazza a gyümölcsöket). Amíg erre választ kapok, addig is műalkotásként kezelem őket.”³¹⁷

Nőiesnek egyáltalán nem nevezhető eljárással dolgozott Szabó Ágnes, amikor az egyik *Intermédia* kiállításra³¹⁸ világító neoncsövekből készítette el *Szabadság-szobor sziluett* című munkáját, mellyel a gellérthegyi szobor figuráját „megmozgatta”. A szobor három mozgásfázisban villan fel, amely így mozogni, derékban hajladozva női tornát végezni látszik. A fényreklámok anyagából megformált szobor szellemiségében részben folytatja Szentjóby *Szabadságszobor-projektjét*, (amennyiben mindketten deheroizálják az emlékművet), csak hogy teljesen mások indítékaik és eredményeik. Egyfelől Szabó Ágnes nem látszik olyan szentségtörőnek, hisz nem az eredeti műhöz nyúl, másfelől viszont sokkal radikálisabb, mert nemcsak (és elsősorban nem is) a politikai szabadság-eszmét figurázza ki, hanem szarkasztikusan kritika tárgyává teszi azt az egész, komoly (férfi) kultúrát, amely ezt az eszményt alakot teremtette. Ha a Szabadság-szobor sziluettje nem ivódott volna be olyan erősen a magyarok retinájába, Szabó Ágnes a kereskedelem vizuális kultúráját kisajátító gesztusa kioltaná a szobor szimbolikus funkcióját, ám így csak mintegy rá tud rajzolni erre az utóképre. Ezzel azonban nemhogy erőtlenebb nem lesz Szabó Ágnes üzenete, de megerősödik. A szobor szimbolikája helyett Szabó Ágnes csupán a figurára koncentrált, úgy használja, mint egy női bábut, ezzel — és

épp választott médiuma által — teszi láthatóvá a playboy-mentalitást, ezen keresztül, humorral, könnyedén figurázza ki a politikai kultúra álszentségét is.

Nagy Kriszta fotográfiák átalakításával készített számítógépes munkáin és nyomatain a női test társadalmiságának kérdését járja körül. A test mint (szexuális) tárgy, mint fétis, mint áru, mint élő eszköz, mint mulandó dolog egyaránt felszínre kerül munkáiban. Valamennyi képének ő maga a modellje; azonban mégsem csupán ő maga mutatkozik meg. A reklámfogások ismeretében megfogalmazott sokféle „álarc” elrejti, ugyanakkor meg is mutatja valamelyik arcát. Annak tudatában dolgozik, hogy a test — az övé is — társadalmi test; s az adott kontextusban a megfelelő öltözéssel, sminkkel, pózzal, beállítással, fényeffektusokkal és fitness-alakformálással a megfelelő, vagy éppen kívánt szerepet tudja betölteni. A fogalmaknak adekvát nyelven és formulában mutatja ki, hogy az olyan kategóriák, mint szexi, kívánatos, szép tartalma teljes mértékben a kontextus, a társadalmi közmegegyezés, manipuláció eredménye.

Drozdikhoz hasonlóan ő is a női identitást keresi, de míg Drozdik az én felépítésére helyezi a hangsúlyt, Nagy Kriszta inkább más-más szerepekbe bújik. Eltérő nyelvet beszélnek úgy, hogy mindkettő egyaránt érvényes. Drozdik artisztikus és komoly művészete nem kevésbé nyílt és felforgató, mint Nagy Krisztáé, aki pimaszul, ironikusan direkt és kihívó. Mintha azt, amit Drozdik hosszú analitikus munkával kidolgozott, Nagy Kriszta mint evidenciát könnyedén maga mögött hagyná. Művészetük generációváltást képez le. Míg Drozdik gyakran hosszú szövegeket használ, olykor lírai hangvétellel, van bennük valami rejtélyes, addig Nagy Kriszta szabadszájú, alkalmadtán kiszámítottan gügyög, vagy kamaszlány szerepet vesz fel. Másféle retorikájuk eltérő médiumhasználattal párosul: Drozdiké differenciált, kifinomult, fennkölt és tudományos, Nagy Krisztáé harsány, stilizált, ő a hétköznapi vizuális kultúra hátszelemeivel dolgozik, játszik. Művésznévként mindketten becenevekkkel élnek, mintha felvállalnák a nőknek járó infantilizálást, de a változtatásokkal mégis visszaveszik a „kicsinyítés” erejét. Az Orshiban az angol kiejtés céljából bekerülő „h” a becenevet a magyarok számára művésznévvé avatja, az Xt (ejtsd: Kriszti) szignó pedig rejtjelezi a becenevet, az avatatlanok számára ráadásul a Krisztus-monogram allúzió inkább nagyzolásra enged következtetni.

Az Én és az én daliás kandúrom (1998) című triptichonján Nagy Kriszta nyíltan foglalkozik saját magával, a változással, öregedéssel, elmúlással; jóllehet látszólag csupán hajdani macskájának állít emléket. A kandúr képét középre helyezte, az „ikon” bal oldaláról a művész szexi változata tekint ránk kihívóan, ugyanakkor kissé szégyenlősen, a jobb oldaláról pedig előregített igazolvány-önarcképe néz ki. Ez a fajta reprezentáció — akárcsak korábbi, játékos, ironikus napló-festményei — az idővel való hadakozás hiábavalóságával foglalkozik. A képlet egyszerű, a kézzel írt naplójegyzetek mégis kétféle irányba mozdítják el a képi narrációt: egyrészt a bőrdzsekis maga-mutogató önarckép felirata („Új kabát 60 maki, szoknya 19 maki/39-ről”) a nyolcvanas évek magyar gazdasági viszonyain felnőtt egyfajta

bevásárló típusra utal. Másrészt az 1998-ban 26 éves művész 1965-re datálta az első képet, a középsőt a jelenre; így valamennyi „dokumentum-értékétől” megfosztotta a képet.

Az *Intersexual girl (Egy térhatású képeslap modellje, 1997)*³¹⁹ című, számítógépes munkájában Nagy Kriszta keveri a különböző idősíkokat és kulturális rétegeket. Ódon karosszékben ülve úgy tesz, mint aki köt. Ehhez a cselekvéshez kényelmetlen helyzetben, ám jól láthatóan mutatja fel a (még?) be nem fejezett munkát. Nyilvánvalóan esetlenül tesz úgy, mint aki örökösen ott ül és kötöget. Itt a fiatal ara és gésa-kurtizánból „gyúrt” önmaga maszkjában van. A kép azonban mozdulatlan; az egér mozgatásával csak egy másik állókép jelenik meg: mint az egykori olcsó, bazári képeslapokon: a hölgy kacsint, és egy kissé más pozícióba lendül a kötőtű. A felirat nem fejthető meg racionálisan. Ez az alkotóról készült kép sem csupán az ő egyik önarcképe, hanem a patriarchális társadalom-teremtette — több szerepet is egyesítő — nőtípusé. Nagy Kriszta a hagyományos fétistárgyként működtethető képet mint tárgyat korszerűsítette, ekképp a belesimulást-elfogadást ügyetlenül játszó hölgy „arcmása”, az imitált szerepnek mintegy paródiájává vált.

A szexuális vágy tárgyaként, áruként kezelt női test problematikája jelenik meg a *200.000 Ft* című nyomtatán (1997) is, ahol Nagy Kriszta hat, csaknem egyforma képen látható kihívó pózban, bundában lefényképezett szőke démonként, a különböző igényeknek megfelelő különböző méretű és alakú mellekkel.³²⁰ Mintha Martha Wilson *Permutált mellformák*³²¹ című művének lenne parafrázisa.

A *Kortárs festőművész vagyok* feliratú óriásplakátján (1998, Lövölde tér) a tökéletes fehérneműreklám image-t ütközteti a megszólítás személyességével (egyes szám első személy), a „populáris” kultúrát az ún. magas és ezoterikusnak számító kultúrával. Mivel reklám-konform eszköztárral, köztéren hirdetett, abban a közegben szokatlan dolgot, a mű meghökkentővé transzformálódott; Nagy Kriszta ily módon egymással erősítette fel intervenciójának valamennyi hatáselemét.

ETNIKAI- POLITIKAI IDENTITÁS

A túlhajtott nemzetieskedésre reflektálva (az államalapítás 1000 éves ünnepsorozatai után) Gerhes Gábor néhány művésszel *A mi Millenárissunk* címmel állított ki a Stúdió Galériában. Gerhes maga a népi-nemzeti identitást vonta látókörébe, amikor Izsó Miklós híres „népies” szobrai (*Táncoló paraszt, Búsuló juhász*) parafrázeálta (50. kép). A népi figurákat Gerhes saját testével jelenítette meg. Az idejétmúlt identitás-minta ilyesfajta aktualizálása a jelmez és mozdulat pontossága, az élőképek elevevése miatt, és a tá-volságtartó fekete-fehér fotó ellenére is groteszk lett.³²²

Egyedülálló sorozatot alkotnak El-Hassan Róza véradási akciói: 2001-ben a belgrádi Kortárs Művészeti Múzeumban, annak újbóli megnyitására (melyre azért került sor,

mert a múzeum három évig zárva volt a háború miatt), 2002-ben Budapesten a Karolina úti vérellátó központban (és hozzá kapcsolódó kiállítással a Liget Galériában), valamint Zürichben egy véradó központban.³²³ Ezek egyszerre politikai és művészeti akciók, miközben teljesen szabályos és valódi véradások: „El-Hassan Róza munkája, az »R. a túlnépesedésről álmodik« egyike azoknak a ritka konceptuális akció-műveknek, amelyek a politikai valóság, társadalmi öntudat és identitás kérdéseire ... keresnek választ. ... a metapolitikai műalkotás mindannyiunkat párbeszédre, kíméletlen őszinteségre kényszerít. Ennek a szelíd kényszernek mestere El-Hassan Róza...” — írta György Péter,³²⁴ és ekképp méltat-ta Süvecz Emese is: „A morális állásfoglalás szükségszerűségére és egyben komplikáltságára hívja fel a figyelmet ... Egy olyan kollektívizmus égető szükségszerűsége mellett érvel, ami fajra, nemre és vallási hovatartozásra tekintet nélkül mindannyiunkat összeköt...”³²⁵ A művész saját testét (vérét) ajánlja fel. A társadalmi tartalmat maga az akció implikálja, a politikai felhangot a szituáció, a valódi politikai események adják meg, melyekhez El-Hassan természetesen megteremti a kapcsolatot, a helyszínválasztással (Belgrád), illetve ikonográfiai utalásokkal (Budapest). El-Hassan Róza képzőművész: a művészeti helyszínnel való megjelenéssel természetesen művészetként interpretálja cselekvését, ily módon a vér hosszú kultúrtörténeti és ikonográfiai hagyományába kapcsolja (Európában legalább a keresztény véráldozattól a bécsi akcionizmusig). El-Hassan cselekvésével, valamint az eseményre szóló meghívón megfogalmazott felhívásában racionális indoklásával³²⁶ mintha deszakralizáná az eredetileg vallási cselekvést „...ez az én vérem az új szövetség vére, mely sokakért kiontatik.” — de nem tudja, mert nem lehet megfosztani a véradást — az adott és teremtett körülmények között — a szentségtől. S ha El-Hassan Róza munkái a háborúkat és terrorizmust idézik — a maguk véres valóságával — test felajánlásának, a művész véradásának gesztusa épp ellenkezője ezeknek, és legalább annyira ellentétesek a bécsi akcionista egoista heroizmusával. El-Hassan Róza teste ráadásul — ahogy másoké is — politikai test, az övé ebben a történelmi helyzetben különösen az: ő ugyanis magyar nemzetiségű, apai ágon szíriai származású nő.³²⁷ „El-Hassan Róza vért ad és véradást szervez ... vért ad a helyi Vöröskereszt számára a szokásos technikai feltételek mellett, de egy Jasszer Arafat vászonra printelt életnagyságú képére fekve, teljesen nem lefedve azt. Az Arafat-kép a szeptember 11-i New York-i események után közismert médiaikon, melyen a politikus szintén vért ad, szolidaritást vállalva az áldozatokkal. ... El-Hassan Róza kisajátítja Arafat helyét. Kulturálisan tiltott dolgot cselekszik. Nem tudjuk, mennyire azonosul az általa félig eltakart politikus pozíciójával. A jel és a jelentés nem fedi egymást teljesen, mint ahogyan a művész sem takarja el a politikai vezetőt teljes egészében. Ezzel megzavarja a mű olvasatát, többretegűvé változtatva a konkrét tartalmat.”³²⁸

A művészet helyzetének vizsgálata

A klasszikus konceptuális művészet művészetre vonatkozó „alapkérdése” a 90-es években is foglalkoztatta a konceptualizmus képviselőit. Ez azonban már nem olyan súllyal szerepelt, mint korábban, hiszen az a konceptuális művészet kiszélesedett érdeklődési körének csupán egyik szeletévé vált. Ezenkívül maga a kérdés is módosult. A művészet funkcióját, a művész helyét és szerepét, a művészet működési- és létmódját, a művészet mibenlétét, a művészet saját helyzetére való reflexiót immár nem elsősorban a művészet filozófiai alapon történő definíciója felől közelítik meg. Az említettekkel nálunk sok művész igen árnyaltan foglalkozott. Kifejezetten a művészet helyzetére, megítélésére kérdezett rá az évtized első felében, 1993-ban Beöthy Balázs, Nemes Csaba, Pereszlényi Roland *Milieu et l'ego (A Francia Forradalom számlájára)* című kiállítása. Körlevélben kérdezték meg a művészeti szakma elismert képviselőit (kurátort, művészeti író, művészettörténészt, esztétát), hogy kik azok a művészek, akikkel foglalkoznak, milyen tendenciákat tartanak fontosnak, majd legóból elkészítették „szellemi portréikat”. Voltaképpen egy (nem reprezentatív) felméréssel, szokatlan aspektusból mutatták be a kortárs művészet helyzetét. A hagyományos szerepeket megfordították, a kérdezőkből lettek megkérdezettek.³²⁹

A MŰVÉSZET DEFINÍCIÓJA

A kilencvenes években a konceptuális művészet egyik fő törekvésében, melyet Kosuth 1969-ben úgy definiált, hogy az „a »művészet« kialakult jelentésű fogalmának alapjaira irányuló kutatás”,³³⁰ jelentős elmozdulások figyelhetők meg. Mivel a konceptuális művészek körében evidencia lett, hogy minden mű újradefiniálja a művészet fogalmát, ez — mint probléma — a legritkább esetben jelenik meg direkt módon, illetve nem elsősorban a műalkotás mint olyan kerül a középpontba, sokkal fontosabbá kezd válni a művészetet konstituáló elemek vizsgálata. A közvetlen felvetések háttérben is kitérített művészetfogalom húzódik, emellett egyidejűleg olyan sokféle kérdést érintenek, hogy nem, vagy nem feltétlenül a művészetdefiníció lesz a legfontosabb. Szinte mindegyik konceptuális mű reflektál a művészet éppen érvényes fogalmára és státuszára, még akkor is, ha épp filozófiai, vagy társadalmi problémákkal foglalkozik. Az „eredeti” kérdés többféle módon is bővül, egyfelől az a művészetet a társadalmat alkotó kultúra részeként kezeli, másfelől a művészet társadalmiságát elemzi — például az alkotó/ alkotás — befogadó/ befogadás viszonyán keresztül. Több esetben a művész társadalmi-gazdasági helyzetét kísérik figyelemmel, míg mások épp ellenkezőleg, a művészet társadalmi szerepével, „hasznosságával” foglalkoznak.

A klasszikus kérdésfelvetéshez igen közelállónak látszik Beöthy Balázs: *Rejtett definíció* című 1993-as munkája, melyben Beöthy arra kért művészeket és művészettörténészeket, hogy üzenetrögzítőjükön egy adott időben hagyjanak rövid,

anonim művészetmeghatározást. Az összegyűlt művészetdefiníciókat aztán a beérkezés sorrendjében a Polifóna-katalógusban³³¹ publikálta. Nemcsak a műalkotás mibenlétére kérdezett rá, hanem aktualizálta-parafrazeálta a kosuthi tézist: „A művészet a művészet definíció-ja”.³³² Valóban, Beöthy újradefiniálta a művészetet, de nem magukkal a meghatározásokkal, hanem az összegyűjtés tényével. A mű maga a végigvitt projekt volt, melynek során Beöthy szociologizáló attitűdje egy virtuális szakmai közösséggel definiáltatta a művészet fogalmát, ekképp áttételesen és ironizálva utalt annak közösségi jellegére, és a művészetfogalom helyi érvényességű konstitutív voltára.

Művészetelméleti diskurzushoz kapcsolódik Nemes Csaba (Veress Zsolt néven) *A legkevesebb* című kiállításon³³³ bemutatott fekete-fehér óriásposzttere³³⁴ és Várnai Gyula: *Aura*³³⁵ című installációja. Várnai egy egyszerűnek látszó vizuális fogással jeleníti meg a benjaminini aura-fogalmat, a műben rejtőző aura megfoghatatlanságát. Az összehajtogatott ruhadarabjai közötti tér, a „negatív” adja ki az „AURA” szót (1. kép). Mivel Várnai a leghétköznapibb tárgyakat használta fel, így nemcsak a művészet (és az aura) konstruált voltát illusztrálta, de frappáns választ adott a művészet és élet egységének kérdésére is. Nemes Csaba (52. kép) a kép mibenlétével, a képről való kommu-nikáció lehetőségeivel foglalkozik, meglehetősen reduktív, ironikus és szkeptikus módon. Két nyakkendő, egyenruhás, hasonló kinézetű iskolás gondolatbuboréká-ban az „ikon”, illetve „image” olvasható. A két szó jelentés- és használatbeli különbözősége kétféle gondolkodásmódra és kultúrára utal. Az átjárhatóság kérdését pedig Nemes felfüggesztette: az ellentétes konnotációjú keleti (görög)—nyugati (angol), vallásos—profán, régimódi—trendy szavakra gondoló, egymás mellett álló, egyenruhás lányok szegényes környezetükben, tudomást sem véve egymásról nem is beszélnek egymással.

A művészet institucionalista felfogását reprezentálja Lakner Antal:

*Pápagyűjtemény*³³⁶ című kiállítása. Lakner több száz II. János Pál pápa arcképével ellátott tárgyat (valamennyi tucatáru) gyűjtött össze, azokat leltározta, és Antal-feliratos pecséttel ellátva sajátította ki, majd egy modern muzeológus eszköztárával megrendezte a kiállítást, ekképp tematizálta a „gyűjtés mint műalkotás”-t, a „gyűjtő mint művész”-t, és a „kiállításrendező mint művész”-t. A gyűjtésről, és a művész szerepéről egyaránt szólt a kiállítás, „pápas tárgyról” csak annyiban, amennyiben azok kitűnő médiumai egy „minta-gyűjtemény” létrehozásának. A kiállítás azt mutatta meg, hogy egy ilyen gyűjtemény miképp fordul át műalkotássá. A művész személytelenül a háttérben marad, kérdez és megmutat, állít és tagad, nem ad kész válaszokat, övé csupán a koncepció, a művészi idea.

Pető Hunor *Katalógus* című kiállításán (53. kép) a katalógusnak a művészet intézményesíté-sében fontosnak tartott szerepét kérdőjelezi meg azzal, hogy saját korábbi műveit zsemlemorzskákból reprodukálta — a folyamatosan penészedő „reprodukciókat” szemlátomást a pusztulásnak szánva. Pető a kiállítás funkcióját is megkérdőjelezi: „Megfordítja a hagyományos alkotási és befogadási folyamatot... itt

egyidőben történt meg alkotás, bemutatás és reprodukció/dokumentáció. A *Katalógus*-kiállítás egyszerre volt egyedi mű és művek reprodukciója, emellett azonban értelmezhető egy törvényszerű és megakadályozhatatlan lebomlási aktus, az enyészet folyamatának tudatos és objektív rekonstrukciójaként. Ilyen értelemben a mű a dokumentáció kényszerére, a kortárs képzőművészeti tevékenység és műkereskedelem kielégíthetetlen étvágyú, mindent felhabzsoló kultúrsznob attitűdjére adott ironikus válaszként is értelmezhető.”³³⁷

A legkomplexebb művészetmetaforákat Lakner Antal és Georg Winter közös projektjeikkel hozták létre. Az *Emmental Expedíció* című (54. kép) az emmentáli sajt elkészítési folyamatának kvázi-tudományos feldolgozása volt,³³⁸ miközben az alkotás természetét, benne a társadalmiság manifesztálódását tették vizsgálatuk tárgyává. Az Emmentálból szállított, félig kész sajt érése Budapesten fejeződött be. A sajt bemutatását a Stúdió Galériában a sajt készítés képes és szöveges dokumentációja kísérte — az alpesi legelők fűszálaitól a transzmutációk során előállt sűrítmenyig. Az éresi folyamat végén a sajtot a közönség tagjai között a művészek szétosztották. A sajt a természet szórt javaiból sokfajta tevékenység koncentrátumaként reprezentálta a „remekművet”. Míg a különböző eljárások a műalkotássá sűrités „belső” folyamatát modellezték, addig a translációk (Svájcból Magyarországra, a gazdasági szférából a művészetibe) a művé válás néhány „külső” tényezőjére és bizonyos kulturális mozgásirányokra terelték a figyelmet, az újbóli „szétszórás” pedig a műalkotás befogadására.

Ugar című projektjük³³⁹ első megközelítésben nem sokban különbözik emmentáli expedíciójuktól. Itt azonban nemcsak arról volt szó, hogy részt vettek egy termék előállításában, hanem egy újfajta, saját tervezésű, hagyományos technológiával készülő különleges, minőségi szivart gyártattak le. A különbségek alapvető változásokról tanúskodnak: mint művészetmetafora még kifinomultabb e termék közmegítélésének és a „befogadás” minőségének szempontjából egyaránt, miáltal a humor is rafináltabbá vált. A szivarokat ugyanis a helyszínen, egy elkülönített helyiségben lehetett elfogyasztani, illetve egy berendezés szívta el, füstöt állítva elő. A mű dematerializálásával együtt annak befejezőivé a fogyasztók/befogadók váltak. Ráadásul olyan termék magyarországi előállításáról, németországi bemutatásáról és elfogyasztásáról volt szó, amihez hasonló Magyarországon a rendszerváltás óta már nem gyártanak. Az alkotók tehát egy nemrég még élő hagyományt is felelevenítettek, munkanélküli vagy nyugdíjas szakemberek munkájával, közreműködésével. Tehát nemcsak demonstrálták a művészet szociális funkcióját, hanem — ha rövid időre is — munkanélkülieknek adtak munkát. Az újonnan előállított szivarnak az *Ugar* nevet adták, mely, túl azon, hogy német és angol szavak egymásra kopírozásaként egyszerre jeleníti meg a „magyar szivar” szót, magyarul a költészeti szimbolizmus óta a provincializmust konnotálja — ekképp a művészek társadalomkritikát is gyakoroltak.

BEFOGADÁS

A neokonceptuális művészek számára a befogadás éppúgy a művészet konstitutív tényezője, mint az alkotás. Fontossá válik a befogadás ténye és mikéntje, de a befogadó korántsem szokványos megjelenítése is. A művész befolyásolja, esetleg segíti is a befogadást. Lakner Antal cím nélküli ready-made-je — egy nézőt érzékelő riasztó berendezés *A legkevesebb* című kiállításon (1996) — egyenesen a néző és a mű viszonyát tette tárgyává, kimutatva azt, hogy a befogadó jelenléte a mű létezésének feltétele. Bár nem volt teljesen láthatatlan a mű, létét egy piktogram jelezte, lényegében mégsem látványon alapult, hanem azon, hogy a látogatót — feltéve, ha volt ruhatárjegye — érzékelték és csipogott. Az „éreznek, tehát vagyok” a befogadóra és nem a műre vonatkozott; nem a befogadó reagált a műre először, hanem fordítva.

Benczúr Emese a Ludwig Múzeum kis.termében 1999-ben készített, az „Akkor jó, ha észre sem veszed, hogy dolgozol” mondatokból álló munkája (55. kép) mintha John Baldessari „I will not make any more boring art”, mondatokból álló munkáját idézné (1971), mely a kézművesség mellett a művész státuszára is rákérdez, és az iskolai oktatást is kritika tárgyává teszi. Baldessarit kiállításra kérte fel a Nova Scotia College of Art and Design Galériája (Halifax), de utazását már nem tudták finanszírozni, így Baldessari utasítás formájában küldte el munkáját, miszerint ezzel a mondattal „Soha többé nem csinálom unalmas művészetet” a hallgatónak kellett teleírniuk a galéria falát. Egy kiállítóteremben egy művészetre vonatkozó mondat büntetésszerű szekvenciákban kézzel, ceruzával történő felírása valóban hasonló a két műben, de túl azon, hogy a két mondat jelentése is különböző, Benczúr nem csak a művészi munkára vonatkoztatható. Míg John Baldessari az előkelő konceptor szerepében tündökölt, Benczúr Emese magára méri a büntetést, és nem is munkája konceptuális jellegére esik a hangsúly. Benczúr elszakad a tautológiától, cselekvése valóságos ellentmondásban áll szövegével, ám a padlóra terített, hosszú fehér papírcsíkra lehullott, lefaragott ceruzahegyeket a látogatók, akik el akarták olvasni a szöveget, akaratlanul széttaposták. A fegyelmezett munkával felírt mondatok tartalma ezáltal nyert visszaigazolást, a látogatók lépéseinek, csoszogásának, mozgásának nyomát a grafitpor rögzítette a papíron, úgy, ahogy Jackson Pollock heves, festéket csöpögtető gesztusait vásznai. Így, finom humorral átítva és a nagy mesterek parafrázisával lett Benczúrnál az alkotás — annak öntudatlan része — közösségivé.

Lakner Antal a *Passzív munkaeszközök* komplementereként 2000-ben elkészített *Aktív ülés*³⁴⁰ című munkája — egy nézőtéri ülés, mely mozgathatóságával alkalmas arra, hogy a néző izgalmi állapotából adódó mozgáskényszerét levezethesse — a műalkotás befogadásának aktív mivoltára tereli a figyelmet. Lakner ezzel explicite a mű létezmódjával, a néző és mű viszonyának kérdéseivel foglalkozik. Az *Aktív ülés* az *Iners-Aktív befogadói eszközök* című sorozat első darabja, melynek folytatását a Velencei Biennáléra tervezett *Artmobilok* képezik (56. kép). A

kölcsönözhető, a Giardini bejárására szolgáló eszközök látszólag hasznosak, valójában kényelmetlenek: használatuk — a testen keresztül — inkább a befogadás aktivitásának újragondolását kényszerítette ki újra és újra. „Az Art Mobile kísérleti kondicionáló jármű, melynek segítségével a látogatók a Giardini területén belül a nemzeti pavilonok közötti interkulturális térben folyamatos helyváltoztatást végezhetnek. A járművet használó művészeti turisták és művészeti szakemberek kollektív vándorlásukkal szemléltetik az észlelés és a munkavégzés közötti összefüggéseket, valamint a kortárs nemzetközi művészetértékelési folyamatok működését, egy a művészetet földrajzi és nemzetiségi elvek szerint modellező rendszerben.”³⁴¹

Voltaképp az intervenció maga is a befogadás módját, minőségét változtatja meg és növeli a lehetséges befogadói kört, ahogy tette ezt Gerber Pál egyik játékosan, közösségi használatra átalakított ready-made-je is. Gerber egy BKV-busz reklámokat hordozó felületére helyezte fel (a Gumimacik című gyerekmű sorozatból származó) filozófáló-moralizáló mondatát: „El van rontva a napom, ha nem győzök le három gonoszt” (57. kép). A busz egy hónapon keresztül menetrend szerint közlekedett a 4-es busz vonalán. A befogadók nagy része számára a szerző éppúgy anonim maradt, ahogy az alkotás sem mint mű dekódolódott.³⁴²

EREDETISÉG, REFLEXIÓ A MŰVÉSZETTÖRTÉNETRE

A művészetről szóló művészi diskurzusban a szerzőség kérdése — mind a művek mennyiségét, mind jelentőségét tekintve — középpontba került. Ez egyaránt köszönhető a nemzetközi diskurzus begyűrűző hatásának (Barthes *A szerző halála* című írása ugyan csak 1996-ban jelent meg magyar fordításban,³⁴⁴ így az előtt nem lehet közvetlen, széleskörű hatásával számolni), Szentjóbby Tamás újbóli részvételének a hazai szcénában, és Duchamp tevékenysége iránti érdeklődés fokozódásának.³⁴³

Duchamp a művész szerepére vonatkozó kijelentései ellentmondásosak, hol az autonóm művész szerepét hirdetik,³⁴⁵ hol épp ellenkezőleg — a kilencvenes években ez utóbbiak váltak aktuálissá —, a művész heroikus szerepét vonják kétségbe³⁴⁶, és arra vonatkoznak, hogy egy tárgy műalkotásként való konstituálásában a közönség éppúgy részes, mint a művész: „a művész nem az egyetlen, aki a teremtő aktust véghezviszi; ugyanis a néző hozza létre a mű kapcsolatát a külvilággal, amennyiben a mű mélyebben fekvő tulajdonságait megfejti és értelmezi, és ezáltal létrehozza a maga hozzájárulását a teremtő folyamathoz.”³⁴⁷

Beöthy Balázs, Gerber Pál, Lakner Antal és Georg Winter említett művei a szerzőség kritikái is, a *Kortárs Magyar Epigonkiállítások*³⁴⁸ pedig direkt ezzel a problémával foglalkoznak. A kiállítás-sorozat egy *Kunstforum*-ban megjelent — a kortárs diskurzus szerint nem éppen korszerű —, „a keleti művészet epigonizmusát” ostromozó cikkekre³⁴⁹ való visszavágásnak indult. Az *Epigonkiállítás* pályázati felhívása pedig ars

poeticaként foglalja magában a résztvevők elvi állásfoglalását: „Ha tehát a művészetet nem mint végeredményt szemléljük, hanem mint műhelyt, akkor azt látjuk, hogy minden mű valamely már meglévő alkotásnak többé-kevésbé nyílt, vagy rejtett parafrázisa, adaptációja, variációja, újraértelmezése, és hogy a *művészet* — ezek szerint — nem más, mint egy adott közösség azon tevékenysége, hogy műveivel újra és újra megpróbálja definiálni, kiterjeszteni vagy behatárolni saját művészet-fogalmát. Háy Ágnes kezdeményezése nyomán mi most egy olyan kiállítást szeretnénk létrehozni a Liget Galériában, amely a *hangsúlyt* ezúttal nem a végeredményre, a művek individuális aspektusára helyezi, hanem *magára a folyamatra*,... a »közös« szellemi munkára. ... E kiállítás idejére zárójelbe tesszük a szerzői jogokat, és fittyet hányunk a szellemi tulajdon kérdéseinek. Nem azt firtatjuk, ki mit csinált meg előbb, ki volt a mester, és ki a tanítvány, hanem hogy milyen kapcsolatok, összefüggések húzódnak meg a háttérben?”³⁵⁰ A csatlakozók elvben egyet kell, hogy értsenek a felhívással; a mintegy 53 résztvevő közül³⁵¹ azonban — Pataki Gábor véleményét osztva — kevesen léptek túl a hagyományos művész-szerepen: „Ekképp az »epigonok« hol vérbeli tallózókként, hol kissé megkésett avantgárdokként, hol a »junk culture« szegénylegényeiként, hol pedig hűvösen elegáns posztkonceptuális művek szerzőiként tűntek fel.”³⁵²

Hogy az eredetiség és annak ellenlábasai (utánzat, hamisítvány, plágium, epigonizmus, kisajátítás, parafrázis, persziflázs), szentesítői és jóváhagyói (idézet, utalás, reflexió, recepció, hommage és másolat) kérdése mennyire aktuális volt a 90-es években, nemcsak kiállítások (pl.: Elekes Károly: *Másolat eredetiről*, MaMú Galéria, 1998) és művek mutatják, de az is, hogy Radnóti Sándor épp az évtized közepén publikálta hamisításról szóló könyvét.³⁵³ Beöthy Balázs *A szegénység nem törvénytelen* című munkája pedig a legcsekélyebb mértékben sem utal a címben felvetett problémakörre, képalírásában „*Installáció kölcsönzött címre és ösztöndíjra*”³⁵⁴ viszont közli, hogy kisajátításról (nevezetesen Várnagy Tibor egy korábbi műcíméről) van szó, így az voltaképpen a kisajátítást teszi témájává, s az „eredeti” mű tartalmát csak a címében viszi tovább.

A szerzőség megkérdőjelezésének³⁵⁵ leghatékonyabb módja ekkor a kisajátítás volt, melynek „célja a modernizmus szentséges fogalmainak — mint újítás, fejlődés, remekmű, zsenialitás — megkérdőjelezése... legradikálisabban támadta az avantgárd legalapvetőbb kategóriáját, az eredetiséget... merészen jelezve, hogy a művészet igen messze van az autonómiától, a történelem, az emlékezés, a kultúra terméke”³⁵⁶ A kisajátítás mintaképe Duchamp: *L.H.O.O.Q.* felirattal ellátott, szakállas, bajszos *Mona Lisa*-reprodukciója (bár tudjuk, az Incohérants-csoport az 1890-es években kiállította a szakállas *Milói Vénuszt*), és netovábbja a már sztárolt, idős művész 1965-ös *Megborotvált L.H.O.O.Q.*-ja, amely a *Mona Lisa* manipulálatlan fénykép-reprodukciója volt. A kisajátítás jellemző magyarországi példája a TNPU 1994-es *Autokatalízis* című kiállítása,³⁵⁷ amelyen az „eredeti” (az 1972-es ready-

made-et, Erdély Miklós—Jovánovics György—*Major János: Major János kabátját*), a TNPU kisajátította és „multiplékkal” kiegészítve továbbfejlesztette.

A kisajátítás tudatos programként való vállalását illusztrálja Kósa János (aki éppen Beuys és Duchamp-műveket másolt és idézett) Szoboszlai Jánosnak írt levele:³⁵⁸ „Már pontosan tudtam J. Kosuth-tól, hogy a festészeti állítások, a közvetlen kijelentések a festészetben érvénytelenek, és éreztem, hogy végleg kihúzták a talajt a hagyományos festészet alól (...) biztos voltam benne, hogy a plágiumokkal ugyanaz a helyzet, mint a ready-madekkel... Stewart Home szerint az avantgarde soron következő feladata a kreativitás elutasítása...”

A művészettel való foglalkozás egyik módja a művészet történetére tett hivatkozás, illetve a művészettörténet által kanonizált művekre történő reflexió. A par excellence hommage-ok mellett jellemző, hogy (főként a kisajátítást és parafrázist alkalmazó művek esetében) a tekintélyrombolás és a tiszteletadás együtt jelenik meg. Ez a paradoxonokkal telített sajátos forma egyszerre építi tovább az előd művét (rá hivatkozva), miközben (és épp rá hivatkozva) a kisajátítás lényegénél fogva meg is fosztja egyedi nagyságától. Koncz Entrál István odáig ment a fetiszizált defetiszizáló művész (Duchamp) autoritásának lebontásában, hogy 2004-ben az Óbudai Társaskör Galériájában ready-made-jei között szerepeltette a *Marcel Duchamp vizelete (Másolat)* című munkát, egy viasszal lepecsételt, sárga folyadékot tartalmazó kémcsövet.

Hommage

A Budapest Galéria Kiállítóházában rendezett *Viszontlátásra! Marcel Duchamp magyarországi hatásai* című kiállítás kimondottan a művész iránti nagybecsülésből jött létre. A bemutatott tárgyak egy csoportja Duchamp valamelyik művét tiszteletadásként parafrázeálta, mint Várnagy Tibor: *Portenyészete* (1990), Gyarmati Éva: *Cím nélküli portenyészete* (1994), Lengyel András: *Törött nyelvű hólapát javítás előtt* című és Rónai Péter *Mutter* (1996) című átalakított ready-made-je, míg Pauer Gyula: *Birs* (1996, birsalma, bronz, fotó)³⁵⁹ című munkájában a konceptuális, „mitikus atyafigurák” összemásolódtak: a Duchamp működésének hatását reprezentálni hivatott mű Joseph Kosuth: *Egy és három szék* című munkájának is parafrázisa volt.

Július Gyula *Vizuális csend. Marcel Duchamp halála 25. évfordulóján* című projektje³⁶⁰ szintén Duchamp-nak állított emléket (58. kép). Július egy napra bezáratott volna valamennyi budapesti múzeumot és kiállítóhelyet, ám az intézményeknek csak egy része mutatkozott fogékonynak a projektre, így Július csak néhányuk bezárt kapujára helyezhette tájékoztató szövegét. Humorosan megfogalmazott intézménykritikája így „félíg megvalósultan” is teljes lett: az intézmények elzárkózása önnön rugalmatlan-ságuk visszaigazolását jelentette. Míg Július Duchamp „retinaellenes” művészete mellett érvel, klasszikus konceptuális stratégiát követve provokálta a magyar művészeti intézményrendszert. Projektjét

érdeemes összevetni Robert Barry 1969-es „kiállításával” az amszterdami Art & Project³⁶¹ galériában, mely nem állt másból, mint a galéria zárt ajtajára helyezett feliratból: „During the exhibition the Gallery will be

closed”. A bezárás módja is hasonló mindkét esetben, valamint az is, hogy a szövegek, a (publikált) dokumentáció mindkettőnél sokat nyomnak a latban.³⁶² Ám ahogy a két egyforma akció „mellékkörülményei” különböznek, úgy térnek el egymástól a projektek egészükben is.

A „leghíresebb dematerializált” kiállítás — ahogy Tony Godfrey³⁶³ Barryét nevezte — a művészet intézményének egészen más aspektusára fókuszált, mint Július Gyuláé; igaz, a műtárgy kivonásával mindkettő kérdőre vonta a művészetet általában is, és a befogadók hasonló reakcióira számíthattak. Míg azonban Barry kérdése valójában a kiállításra irányult, Mi a kiállítás? Mi a művészet? kérdését tette fel, azt állítva, hogy ő „kiállítást” csinált (azt sugallta, hogy a kiállítást a megnevezés és meghirdetés teszi, és ezt a bulletin hivatott implicite igazolni), addig Július épp ellenkezőleg, a „csendet” hangsúlyozta, az ő kérdése így hangzott: Mit jelent (mi történik, akkor), ha bezárnak egy művészetet bemutató intézményt? Barry egyetlen (együttműködő magángalériát) zárt be, Július pedig egy egész hivatalos (állami és önkormányzati) művészetet kezelő intézményhálózatra terjesztette (volna) ki projektjét. Barry a „művészet mint intézményt”, Július pedig a művészet intézményeit vonta be a diskurzusba. Július azt vizsgálta, hogy a létező intézményrendszer, a maga hivatalnokaiival, hogyan reagál egy radikális Duchamp-felfogásra. A különbségek szemléletesen leképezik nemcsak a 24 év különbséget, hanem a művészeti viszonyokat is. Július már nem a „nagy” művészetre vonatkozó kérdést célozza elsősorban (ilyen értelemben szűkebb területen mozog), ugyanakkor sokkal kiterjedtebb konkrét terepen vizsgálódik. Barry áttételesen persze a művészet áru-volta ellen munkált, a művészet és kereskedelem viszonyát faggatta, ám közvetlenül nem fogalmazott meg galéria-ellenes álláspontot, míg Július igencsak negatív arcát mutatta ki az intézményeknek, mégha szellemesen is — a magán és kereskedelmi galériák pedig nem is szerepeltek horizontján.

Révész L. László Jan Dibbets 1969-es projektjét felhasználva továbbvitte a konceptuális művész felvetését (59.kép). Munkája nemcsak idézet-típusú művészettörténeti reflexió volt, hanem a művészet szerepének továbbgondolása. Révész *Kandalló (Dibbets)* című installációját a budapesti Képző- és Iparművészeti Szakközép-iskolában helyezte el: egy hatalmas, nyársra tűzött szalonnára, mint képernyőre vetítette Jan Dibbets *A TV mint kandallóját*³⁶⁴. Többszörösen abszurd helyzetet teremtett: úgy idézte fel a szalonnasütés szokását, hogy közben ellehetetlenítette azt. Dibbets tüze, ami eredetileg a családi tűzhely helyén, a TV-képernyőn lobogott, itt más jelentéssel (művészet — szellemi lét) bírt. Révész így módon kifejezte szkepticizmusát a művészet hatását illetően. Míg a mű — a virtuális tűzben égő, szarkasztikusan nagy, valódi szalonna — kritikusan ironikus, a kisajátítás maga hommage típusú lett.

KissPál Szabolcs a Drog hívószóra készítette el *M. D. [Marcel Duchamp] & E. M. [Erdély Miklós emlékére]* című objektjét, melynek a drog-témához kapcsolódása meglehetősen enigmatikus, de a címmel a művészelődökre és a művön — egy régebbi performanszát dokumentáló filmszalagon — szerepeltetett szövegrészekkel a magyar konceptuális művész *Molluszkum (1967-69)*³⁶⁵ című művére utal: „1. És akkor hirtelen .../ 2. rájöttem arra, /3. hogy nem az fertőzi meg az embert /4. ami a szemén bemegy, /5. hanem ami kijön rajta.” Ugyancsak Erdély Miklós előtt tiszteleg Szacsva y Pál, amikor *Isten-isten* címmel készítette el installációját (60. kép): egy asztalra tett ütött-kopott bögrékbe, poharakba öntött fekete folyadék tükrözte vissza — töredékesen és sötéten — a TV-adást, mely viszont csak kényelmetlenül volt nézhető, mivel a TV készülék viszonylag alacsonyan, képernyővel lefelé függött.³⁶⁶

Veszely Beáta olykor parafrázeált, illetve kisajátított olyan képeket, amelyeken párnák szerepelnek (61. kép): Jan van Eyck: *Arnolfini-házaspárját*, Philippe de Champaigne *Ex votoját*, Lorenzo Bernini: *Boldog Ludovica Alberoni* fekvő szobrát. *Idő-csipkék* kiállításán (Knoll Galéria) a reprodukcióikat sűrű tűszúrásokkal lyuggatta át, csupán a párnákat kímélte, mely gesztust Hornyik a női szereppel hozza összefüggésbe: „Veszely női pillantása (female gaze) a párnára fókuszál, a mű többi, számtalanszor, számtalan tekintetben elemzett részét tűszúrásokkal roncsolja szét. A paplan és a párna puhasága védelmező, otthont teremtő aurája fontos szerepet tölt be Veszely munkásságában.”³⁶⁷

A Kis Varsó (Havas Bálint és Gálik András): *Nefertiti teste* (2003) című projektje világraszóló botrányt okozott,³⁶⁸ mivel a híres egyiptomi büszk kortárs művészeti diskurzusba emelésével ma megoldhatatlan muzeológiai, sőt kultúrpolitikai problémákat hozott felszínre. A Velencei Biennále Magyar Pavilonjában bemutatott fej nélküli szobor a Berlinben őrzött Nofretete-fej teste, szobrászilag is igen vitatott, noha az egész projekt tekintetében ez a plasztika csupán egy, noha nem lényegtelen „kellék”. A 3500 éves fej összeillesztésére az új testtel Berlinben került sor (62. kép), ez jelentette a projekt látványos csúcspontját, ezt a közönség azonban csak DVD-ről vetített képen láthatta (ez is éppúgy dokumentációban létezik, mint a klasszikus konceptuális művek). A projekt értékét az egymástól látszólag távoleső kérdések együttes játékba hozása adja — kezdve a tudományos rekonstrukció lehetőségétől, a „rég” fej és az „új test” muzeológiai szempontú egymáshoz-rendelhetőségén át a tulajdonviszonyokig. A banális muzeológiai kérdés (kiállítás, leltározás, raktározás, állagmegóvás...) mellett még inkább „a remekmű” és a (még) nem (is) kanonizálódhatott plasztika viszonya volt kihívó. A szentségtörőnek bizonyuló³⁶⁹ gesztus által gerjesztett diskurzus nem csak a művészeti érték mentén bontakozott ki (túlmutatván a horribilis biztosítási összegeken, kölcsönzési, szállítási feltételeken); a projekt épp akkor bolygatta meg a „jogos” tulajdonlás kérdését, amikor nem volt éppen harmonikusnak nevezhető a nyugati és az arab világ viszonya. A Nefertiti nemcsak egy „nagybecsű műtárgy”, a művészeti kánon egyik alappillére, hanem az

egyiptomi kultúrának és történelemnek szintén reprezentánsa, így sokan azt a mai Egyiptom kulturális örökségének is tekintik. A Kis Varsónak nemcsak művészettörténeti, kultúrtörténeti és muzeológiai, de geopolitikai bombát is sikerült a művészet területén robbantania. Miközben az alkotók saját hírnevüket konstruálták meg — nevüket egy „biztos értékkel” kötve össze — épp az érték relativitására világítottak rá.³⁷⁰

MŰVÉSZET ÉS GAZDASÁG KAPCSOLATA

A kultúra piacgazdaságban elfoglalt helyére, szerepére tereli a figyelmet Seres Szilvia *A kultúra áru* című (1996 – 63. kép) webes munkájában. „A kultúra áru...” kezdetű mondat-tot mondatja szereplőivel, unalomig ismételve-sulykolva az aktivitásra elszánt inter-netezőnek. Szabályos négyszögbe rendezett portréikra kattintva szólalnak meg az emberek, a kapitalizmus alapvető leckéjét vésik a látogató elméjébe, úgy, hogy a több mint 60 szereplő, más és más módon fejezi be a mondatot — az alkotók össze-gyűjtötték a változatos, ám egy srófra járó banális kifejezéseket: „ez világos”, „ezt egyből meg lehet érteni”, „ez magától értetődő”, „mint minden”, „ez alapvető”, „ez nagyon helyes”, „ez törvényszerű”, „ezt jól jegyezzük meg”, „ez tény”, „ez nem szorul magyarázatra”, „mindig is így volt”, „még akkor is, ha ez valakinek nem tetszik.”³⁷¹

A túlzó igyekezettel, a túl egyszerű felhasználói mozdulattal, a meggyőzés látszólag változatos eszközével, a közhelygyűjteménnyel az eredetinek színlelt intenciót ironikusra fordítják, így a mű nemcsak kapitalizmuskritikának, de a kultúra- és így a művészetfelfogás egyfajta paródiájának is tekinthető. A munka aktualitását nem médiuma adja, a korszerű nyelv természetes közege lett a nálunk újonnan megjelent kérdés — a fogyasztói kultúra — újrafogalmazásának. A szerző nyíltan és egyszerűen felvállalja, hogy művét nem a semmiből teremtette, hogy nem ő az egyedüli alkotó, a felhasznált videofilm társalkotóit feltünteti.³⁷² A viccelődő mottó kiválasztása emellett a mester (a szellemi jogokra fittyet hányó Szentjóby Tamás) tiszteletét is jelenti: „»Video-dokumentációnk Hammurabi, Szolón, Jean Calvin, Karl Marx, Rudolf Steiner és Liska Tibor közgazdasági elveinek egy vetületére utal St.Auby Tamás, a TNPU szuperintendánsa aspektusából« (St.A. T.)”³⁷³

A kultúra (illetve művészet) áruként definiálása — mégha ironikus is — viszonyítási alapként értelmeződik, bár a monoton ismételtetés a tömegtermelés unalmára reflektálva nem más, mint az árutermelés fölötti ítélethirdetés, tiltakozás a kultúra leegyszerűsített, leszűkített értelmezése ellen. Hecker Péter több, kommersz képeket szövegeivel átértelmezett szitanyomatán ugyancsak a polgári művészeteszményen- és művészetfelfogáson, illetve a művész ábrándképén ironizál, ám ő a művész anyagi-társadalmi helyzetével is foglalkozik. *Ha unatkozol...* című triptichonjának³⁷⁴ középső darabján (64. kép) Jean Baptiste Siméon Chardin a művészetek jelképeit ábrázoló csendélete, bal és jobb oldalán egy-egy magazinból kiemelt fotó látható: az

egyiken egy háziköntösben levő fiatal párról, ennek felirata: „Drágám, ha unatkozol, foglalkozz művészettel. Gyönyörű dolog. Azzal úgy tudsz másoknak adni, hogy közben magadat is gazdagítod”, a másikon egy felső középosztálybeli polgárról, aki otthon foteljában terpeszkedik: „Voltam már éjjeli őr, meg pizzakihordó is, de amióta ecsetet vettem a kezembe, csak úgy dől hozzám a pénz.” Zwickl András értelmezése hasonlóan ironikus hangú: „Kétséget nem hagyva igazítanak el bennünket [Hecker képei] korunk művészetének legfontosabb funkciói, céljai illetve haszna felől. Ráadásul legtitkosabb vágyaink beteljesítésére tesznek ígéretet: a szépség, a gazdagság, a siker és a kellemes időtöltés utáni kívánságunknak a művész egy csapásra tesz eleget, és egyúttal az üdvözülés illúzióját kínálja.”³⁷⁵

A művészet és a művész helyzetén, a fogyasztói kultúrában elfoglalt (még inkább: el nem foglalt) helyén élcelődik Hecker Péter, ezt vizsgálja Bakos Gábor és ezen ironizál némi rezignációval Pető Hunor. Itt érdemes említeni a Bakos koncipiálta Personal Press Projekt 1999-es munkáját, a *Kérdőív 2.*-t,³⁷⁶ nemcsak azért, mert az alkotó azt művészetének tekinti, és műalkotásként mutatja be, hanem azért is, mert az ehhez hasonló tevékenységek régóta ismertek a konceptuális művészetben. Helye a buhloch-i terminológiával élve az „adminisztráció esztétikája”³⁷⁷ körben jelölhető ki.

Bakos Gábor azzal indokolja projektje művészi legitimitását, hogy „esztétikai tartalmat” tulajdonít neki, anélkül azonban, hogy kifejtene, mit ért „esztétikai tartalom”.³⁷⁸ A projekt középpontjában egy szociológiai felmérés áll, melyet Bakos Gábor képzőművész Fábri István szociológus közreműködésével készített. Bakos itt — szociológiai módszerekkel — a fiatal képzőművészek helyzetével foglalkozott.³⁷⁹

„A kérdőív célja, hogy (a) átfogó képet kapjunk a fiatal magyar képzőművészek saját alkotó tevékenységükre vonatkozó megítéléséről a jelen társadalmának, intézményrendszerének tükrében, és az ezzel kapcsolatos perspektívákról, (b) megismerjük a képzőművészet legfiatalabb hazai képviselőinek véleményét művészeti águk helyzetével, működési mechanizmusaival kapcsolatban, (c) több oldalról is információkat gyűjtünk a kérdezettek egyéni élethelyzetéről, alkotó tevékenységüket befolyásoló környezetről, amely közeg összefüggései és részletei számunkra igen lényeges esztétikai és etikai tartalmakat rejthetnek, (d) és természetesen célunk az is, hogy dokumentáljuk az eljövendő számára a folyamatos jelen, e kicsi, de számunkra annál fontosabb területén zajló élet egyfajta hátterét.”³⁸⁰

Bakos ezúttal mint megrendelő lépett fel, tovább tágítva a művészek szerepkörét. Jóllehet az összes olyan konceptuális mű esetében, amikor gépekkel illetve iparilag állítják elő a tárgyakat (mivel nem a művész kézjegye számít), a művész minden esetben megrendelőként is fellép, de megmarad művész-szerepben. Bakosnál azonban a művész explicite megrendelőként szerepel (igaz, szerzői jogokat sértenénk, ha nem művészként említenénk). Mivel az alkotók nem tüntetik fel, és nem is „látszik” a munkamegosztás, csak kikövetkeztetni lehet, hogy a módszert, magát a kérdőívet a szociológus dolgozta ki — a nyilván pontosan artikulált — megrendelésre, ő tehát szintén nagy arányú szellemi munkát végzett. A www.c3.hu/

~gbakos/ppp/ oldalon olvasható a teljes projekt: leírása céljaival, előzményeivel és alkalmazott módszereivel együtt, a kérdőív és a kutatási jelentés is. A projekt a fiatal képzőművészek demográfiai jellemzőinek elemzése mellett egzisztenciális helyzetükről, pályalehetőségeikről, alkotó munkájuk egzisztenciális feltételeiről, sikerükről, a művészet funkciójáról, a hazai képzőművészet társadalmi szerepének megítéléséről, és — saját perspektíváik elképzeléséről ad képet. A felmérés szociológiai értelemben ugyan korlátozottan volt csak reprezentatív,³⁸¹ az esztétikai szempont legitimáló ereje a 90-es években elhanyagolható, mégis a projekt, mely a művészek helyzete mellett a művészet helyzetére is rákérdezett, a szociológia és a művészet közötti „senki-földjén” való megjelenése okán fontos és érdekes projektté vált, olyan projektté, amely legalábbis a művészettel foglalkozók társadalmát érdekli.

Pető Hunor *Szponzorom árnyékában* címmel négy művet is készített, kettőt 1996-ban Prágában, kettőt Budapesten 1997-ben és 1998-ban. Az első kettő alapját a *Germinations 6.* és a *Germinations 8.* (a szponzort ábrázoló) kiállítás plakátja képezte, melyeket Pető zsemlemorzsával fedett be, a harmadik az elsőnek zsemlemorzsából készített „reprodukciója” volt,³⁸² a negyedik pedig , három fényképből álló kiállítás (65. kép), ahol az *art. Das Kunstmagazin* logója mellett Axel Hecht főszerkesztő és Alfred Nemeček főszerkesztő-helyettes portréja szerepelt. A fényképeket Pető Hunor erre a célra kapta meg tőlük. Műveivel Pető megzavarja a „művészet építményének” modernizmusban kicsiszolt ideáját, mely szerint a művész a művészet egyedüli letéteményeseként a hierarchia csúcsán foglal helyet, nagysága a többi szereplőt elhomályosítja — ha egyáltalán elismerik őket, alsóbb szférába utalják, vagy lényegtelen, alávetett szerepet szánnak nekik. Míg a Germination-plakátok beburkolása zsemlemorzsával és átadása az enyészetnek eltünteti a szponzor képét, míg a zsemlemorzsás „reprodukciók” esetében is csak a mű — lényegi részévé vált — címe utal a kérdéskörre, addig a Zenit Galériában kiállított portrékkal Pető nem egyszerűen megfordítja a vázolt piramis-modellt, hanem mozgásba is hozza. A művész szavaival azt állítja, hogy neki (csupán) a szponzorok árnyékában van helye, csak általuk tud — mint művész — létezni, és képei is ezt sugallják, hiszen a kiállításon a szponzorok az egyedüli szereplők. Ráadásul azt az „image”-et teszi közszemlére a művész, amit maguk a szponzorok nyújtottak. Minthogy azonban a portrék a művész műveiként kerültek bemutatásra, a rajtuk szereplők mégiscsak a művész teremtményei, ő teszi őket „valakikké”; úgy látszik, mintha a megbolygatott modell ismét az eredeti status quo-t reprezentálná. Tudván viszont azt, hogy ez esetben a szponzorálás csak annyiból állt, hogy a szponzorok Pető rendelkezésére bocsátották fényképüket,³⁸³ a szponzoráció eltörpül, a szponzorok nagyságának bemutatása igencsak parodisztikus. Mintha a címmel ellentétben inkább arról lenne szó, hogy épp Pető az, aki támogat, mintha szponzorai felnagyított fényképeivel ő reklámot csinált (volna) nekik (ha nem egyetlen egy kis galéria falain mutatja be őket). A tárgyyszerűség látszata (a művész nem manipulálja a fényképeket, „csak” kiemeli őket) érzelmi hozzáállást nem, csak gondolati játékot közvetít. Pető enyhe iróniája felerősödik tárgyának lebegtetése okán, és mintha Pető

e kiállításával folytatná, sőt, tömörségével ellenpontosná is Szentjóby Tamás *A Szépművészetek az Impresszionizmustól a Szponzorizmusig és a Művészeti Sztrájk 1990-93 a Gen. 3, 1-24 tükrében* című szövegét.³⁸⁴

A MŰVÉSZ MINT SZOLGÁLTATÓ

A fentiek a művészet és művész társadalomhoz fűződő viszonyára a művész nézőpontjából derítenek fényt. Hogy a művészetnek miféle szerepe lehet a mai életben, a művész mit adhat, ugyanilyen kérdéses lehet a művészet feltételezett autonómiájának korszakában. A művészi munka rendszerváltozás utáni problematikus státuszára mutatott rá Gyenis Tibor a pécsi Művészetek Házában 385 rendezett kiállításával (66. kép); először is azzal, hogy kortárs művészetként mutatott be olyan XVII. és XVIII. századi német parasztbútorokat, amelyeket ő és „műhelye” többnyire nyugati vásárlók számára festett ki rokokó ornamentikával, tájakkal, virágfüzérékkel, rozettákkal, „évszakos” és tengeri jelenetekkel. Gyenisék eredeti célja nem műalkotások létrehozása volt — azért dolgoztak (közülük legtöbben névtelenül), hogy pénzt keressenek egzisztenciájuk megteremtéséhez. A Művészetek Házában kiállított szekrények egyetlen, csak a „beavatottak” számára észlelhető furcsasága az volt, hogy Gyenis a bútorokon a megrendelők neve helyére Giorgio Vasaritól Clement Greenbergig olyan művészek, kritikusok, esztéták, filozófusok és írók nevét festette, akik a művészetekről értekezve egyre nagyobb szigorral választották le a mesterségről a művészetet. A feliratok stílusukkal belesimulnak a gyümölcsfüzérék, rózsaszín virágcsokrok és halványzöld girlandok képezte dekorációba. Gyenis ezzel két, modernista szemmel nézve egymástól fényévnyi távolságban álló világot hozott fizikai közelségbe egymáshoz. Egy tárgyban való egyesítésükkel a művészet autonómiáját hirdető művészeti írók sorát konfrontálta saját kézműves munkájával. Szemléletes formában manifesztálta a művészet—mesterség; magas művészet—alkalmazott művészet; független, magasrendű szellemi művészeti alkotás—létfenntartó tevékenység kettősségének szőnyeg alá söpört problémáját; ahogy az „avatatlanok” számára nem áll ellentmondásban a cirádás betűsor a gyümölcsfüzérés ornamentikával, úgy Gyenis számára sem léteznek többé e mesterséges határok: Gyenis újraegyesítette azt, amit szétválasztottak. Felszínre hozza, hogy e dolgok talán nem válnak el hermetikusan egymástól, vagy hogy a határok ma már nem az egykor kijelölt mezsgyén húzódnak.

A feliratokban rejlő utalásra rímel a bútor-installációt kiegészítő videó. A félórányi szalagon 39 ember³⁸⁶ ad rövid választ arra a kérdésre, mivel járult hozzá Gyenis Tibor egy-egy művéhez. Akadt, aki izomzat-protézisekkel kiegészítve lógott a plafonról, volt, aki füstgépet adott kölcsön, vagy fényképezett, mások fotón szerepeltek, valaki vakuzott, megint másoknak zsákokat kellett hóval megtölteniük... Amikor ugyanarról az eseményről számolnak be különböző barátok, egy-egy munka hangulata, nehézsége, de az akció egy-egy fragmentuma is felsejlik, mégsem derül ki,

hogy pontosan melyik fotózási akcióban segédkeztek. Gyenis a „színfalak mögé tekintés” toposzát parafrázeálja, annak romantikus pátosza nélkül. Ismeretlenek, ismerősök, művészek és családtagok beszélnek; megszólal maga Gyenis Tibor is — ahogy mindenki, ő is név nélkül — mint a művész segítője, műveinek előkészítője, a körülmények megteremtője. Gyenis egy a többiek között, nincs kitüntetett szerepben, így a művész heroikus szerepét kérdőjelezi meg.³⁸⁷ A videó nyilvánvalóan amatőr jellege a profizmus mitizálását opponálja, és éppen elvarratlan szálaival szól „a lényegről”, arról, hogy a művészet számtalan hajszálgökökkel kapcsolódik az élethez — a maga gazdagságával és esetlegességeivel együtt. A megélhetést problematizáló művek³⁸⁸ közül Gyenis gondolkodásmódjához legközelebb Benczúr Emese a Stúdió Galériában, a Gallery by Night keretében 1998-ban megrendezett kiállítása áll. „Gondoljunk néha arra, hogy mit tehetünk” — festette Benczúr Emese ideiglenesen, restaurálás céljából nála levő festményekre (67. kép). András Edit részletesen kifejtette Benczúr e munkájának jelentésrétegeit: „Kenyérkereső foglalkozásának megidézésével finoman opponálja a műkereskedelem és művészet ellentmondásos viszonyát, s a művészek azon vágyát, hogy művészetük egyszerre biztosítsa földi jólétüket és szellemi megbecsülésüket ... de közben arra is emlékeztet, hogy a művészet nem pusztán jól bevált séma alapján készült tetszetős tárgyak sora, ha-nem az arról való gondolkodás is egyben.”³⁸⁹ Mindazonáltal Benczúr felszólító mondatának triviális jelentését — mely ebben az összefüggésben elsődleges — nem tagadja el annak jelentésgazdagsága.

A művészet mai ambivalens helyzetének elemzésekor Andrea Fraser arra világított rá, hogy ma „szolgáltatának” területét is magának a művésznek kell meghatározni — a felelősség szabadsága és súlya egyaránt övé: „az önállóságunk létfeltétele a függés ... amíg a tevékenységünk státuszát eldöntő hitrendszert csak az autonómia elve szerint definiáljuk, mely a maga részéről kizárja annak lehetőségét, hogy valamely ... társadalmi használati érték előállítása legyen a dolgunk, arra vagyunk kárhóztatva, hogy csak és kizárólag presztízsértéket állítsunk elő. Ha a szolgálat ténye adott, a művészi szabadság csakis abban állhat, hogy a magunk számára meghatározzuk — amennyire ez hatalmunkban áll —, hogy kit és hogyan szolgálunk.”³⁹⁰

A társadalmi hasznosság felismerése vezette Menesi Attilát és Christoph Rauchot is az *index* létrehozásakor, melyet a Balassi Kiadó Margit utcai könyvesboltjában 1999. áprilisában mutattak be *A művészet helyszínei* című kiállításuk alkalmával. Az *index* évente 5 alkalommal megjelenő nyomtatvány, mely Budapest és Dunaújváros aktuális, kortárs kiállításait szedi listába.³⁹¹

A művészettelfogásban (a művészet szerepének megítélésében, funkcióiban és intézményi pozíciójában) 10 év alatt bekövetkezett elmozdulást példázza Angel Judit: *Szervíz* című, 2001-ben rendezett kiállítása, mely a művészetet mint szolgáltatást, és a művészet társadalmi kommunikációját vette célba. Egyúttal azt is mutatja, hogy a kiállítás — ezúttal konceptuális művészeti — karakterét a koncipáló kurátor

határozta meg, és hogy felhívásával³⁹² voltaképp magát a kiállítást is ő hozta létre. Az alkotások mellett, hogy a koncepciót markánsan képviselték, és magától értődően a konceptuális művészeti gondolkodás körébe tartoznak, azt is igazolják — a művészek érzékenységén, illetve érintettségén keresztül —, hogy ez a „Szerviz-probléma” ekkor eleven és aktuális volt.³⁹³ Angel egyrészt a művésznek a megváltozott helyzetre adott reakcióit, másrészt a közönség felé nyitást kívánta inspirálni; olyan munkák megvalósítását, amelyek reális szolgáltatást nyújtanak, és amelyek inkább a befogadó részvételére, nem pedig interaktivitására alapoznak.

Angel abból a tapasztalatból indult ki, hogy a képzőművészeti tevékenység az utóbbi 30 évben egyre több olyan produkcióval (efemer installációk, megfoghatatlan tevékenységek, projektek) állt elő, amelyek sokkal inkább a szolgáltatások, mintsem az áru-előállítás körébe sorolhatók. A közgazdaságtanból kölcsönzött szolgáltatások fogalma annak ellenére tűnt használhatónak a képzőművészetek területén, hogy közgazdasági értelemben sincs konszenzus a tekintetben, hogy mik és miféle osztályozás szerint tartoznak bizonyos társadalmilag hasznos tevékenységek a szolgáltatások körébe.

„A szolgáltatások kategória heterogenitásának nagyon nagyívű magyarázata lehet, hogy a klasszikus közgazdaságtan, benne maga Marx is, az ipari termelésre és a tőkefelhalmozásra helyezték a hangsúlyt, a szolgáltatások pedig ezért mindig a »mást« jelentették: mindent, ami nem volt iparszerűen szervezett; ...»a háztartási alkalmazott, a zenész, a színész, a festő, a doktor, a tanár és a pap«.”³⁹⁴ A közös nevezőt a művészetben Andrea Fraser az alábbiakban határozta meg: „...minden olyan művészi munkát, mely nem részesülhet ellentételezésben valamely felfogható művészi termék eladása révén, szükségszerűen szolgáltatásnak kell felfogni.”³⁹⁵

A fenti magyarázattal együtt a művészet társadalomban elfoglalt pozíciójának másságát is definiálta. Ezen túl a *Szervizt* a benne foglalt (implicit) álláspont teszi számunkra fontossá: „A műtárgyak újradefiniálása fizikai, anyagi termékekből vagy javakból szolgáltatási terméké, ...egyik útja lehet a konceptuális művészet lényege, a »műtárgy elanyagtalánodása« megértésének, valamint ... a művészet kereskedelmi apparátusának kritikájából származó, fontos művészetpolitikai aspektusokkal való konfrontálódásának...”³⁹⁶

Angel Judit projektjének kidolgozásakor ugyan felhasználta Fraser tapasztalatait, azonban attól geopolitikai és történeti okból is távolságot tart: Fraser nyugati tapasztalatai nem feleltethetők meg maradéktalanul a kelet-európai szituációnak, másfelől a 90-es évek elejének intézménykritikai kérdései más jellegűek, mint az évtized elmúltával: „A 90-es évek második felében az intézménykritika intézményesülését követően a művészi gyakorlat újabb értelmet nyert a rendszer szubverzívebb felhasználásában.

(...) A művész kulturális szolgáltató szerepe egyre inkább magától értetődővé vált, azaz szolgáltatói státusa stabilizálódott.”³⁹⁷ Minthogy a Fiatalképzőművészek

Stúdiója Egyesület által életrehívott kiállításra az ország első számú, kortárs művészetet bemutató állami intézményében került sor, az intézménykritika — ha ez fel is vetődhetett — politikai erejét veszítette, igaz, az általa feltett kérdések egyúttal soha nem látott nyilvánosságot kaphattak. Mindemellett Angel Szervize humorral, játékosággal telített: egyfelől természetesen a művészek munkáinak köszönhetően, másfelől pedig a „szerviz” szó konnotációi között szereplő „valami elromlottnak a kijavítása” révén is, mely fanyar utalás a sok látogató által megélt ex-államkapitalista világra. A kiállításon Angel maga három műtípust különböztetett meg: a „közönségszolgáltatásokat, a kiállítási gyakorlat és a művészetközvetítés köré szerveződő szolgáltatásokat.”³⁹⁸ A munkák azonban csak nehezen sorolhatók be, részben azért, mert e kategóriák határait erodálják, másrészt azért, mert tartalmilag olyan széles spektrumban helyezkednek el, hogy még több kategóriát is alkotnának.

A legtöbb művész olyan „közönségszolgáltatást” nyújtott, amely saját művészi gyakorlatával szerves egységet alkot (Beöthy Balázs, Gyenis Tibor, Vollmuth Krisztián, Zalka Zsolt, Veszely Beáta), Eike olyan interaktív művet készített, amely a látogatók táncát alakította hanggá. A „művészetközvetítés” jellegzetes szolgáltatásait nyújtotta Bartha Sándor (az aktuális kiállításokra vonatkozó³⁹⁹ információkkal állt — telefonon keresztül — rendelkezésre), Szabics Ágnes (múzeumkommunikációs foglalkozásokat vezetett gyerekek részére) és Timár Katalin (művészettörténelmi, kurátori tudását ajánlotta fel). A művészet és szociológia közös területén nyújtott szolgáltatást, illetve műalkotást Bora Éva Beatrix és Bakos Gábor; Menesi Attila pedig a Múcsarnok intézményének bemutatását szervezte meg az érdeklődőknek. Erhardt Miklós—Andreas Fogarasi—Várnagy Tibor: *Hogyan áll össze a kép manapság* című beszélgetései „a globalizációról, klímaváltozásról, az elmúlt tíz év és a jelen társadalmi problémáiról”⁴⁰⁰ tartalmát és szervezeti keretét tekintve a leginkább tárgították a művészeti szerviz fogalmát.

Esterházy Marcell—Kerekes Gábor—Kristóf Krisztián—Szentesi Csaba *Attendometere* magára a múcsarnoki kiállításra reflektáló mű („Az Attendometer egy olyan rendszer, mely kamera és számítógép segítségével lehetővé teszi annak mérését, hogy az egyes műalkotások mennyi ideig kötik le a látogatók figyelmét”).⁴⁰¹ A nézői magatartás megfigyelésével közvetlen visszacsatolással szolgált, miközben felhasznált tőzsdei módszereinek köszönhetően igen kifinomult és árnyalt, élvezhető kritikáját nyújtotta mindannak, ami körülvesz bennünket. A „kor szavának” való túlzott megfelelés éppen a megfelelési kényszert kérdőjelezi meg, és miközben kiválóan funkcionált, az *Attendometer* rávilágított önmaga kiállítási szituációban való szereplésének abszurd jellegére. A későkapitalizmus trendjeihez történő illeszkedés épp a két rendszer inkompatibilitását mutatta anélkül, hogy tagadták vagy ellenezték volna a művészetben a piacot; sőt éppen ez: a forradalmi intézmény-, globalizáció-, vagy kapitalizmus-kritika helyett álló látszólagos igyekezet lett a humor forrása.

Erre a kiállításra Hecker Péter készítette az egyik legprovokatívabb, humoros és öniróniával telített projektet *Béreljen művészt* címmel (68. kép). Voltaképpen az Angel-féle felkérést vitte tovább, műve egyszerre volt szolgáltatás (benne ő maga pedig szolgáltatásszervező). Hecker kollégáit megkérdezte, hogy vállalnának-e „bér-munkát”, majd megkérte őket, írják meg, milyen tevékenységre hajlandók, egyáltalán mire lehetne őket „használni”. A hagyományos művész-feladatokon kívül művészt lehetett bérelni színházba kíséréshez, osztálykirándulásra és tévénézéshez is stb. A vállalkozó kedvű művészek a szolgáltató pultnál a Hecker által megszerkesztett portfóliókból⁴⁰² kiválaszthatók és bérelhetők voltak. A szolgáltatást igénybe is vették. Művészek például a budapesti Stúdió Galériában éppen nyitva levő, szintén konceptuális kiállításukról szóló beszélgetésre béreltek két művészt.⁴⁰³

Angel kiállítása ily módon az egyik legszerteágazóbb, a konceptuális művészet intézményesülését, a művészeti kommunikációt élénkítő projektet valósította meg, melyre a rövid lelkes híradásokon kívül⁴⁰⁴ nem reagált a kritika. Vagy meg sem értették a koncepciót,⁴⁰⁵ vagy egy dimenzió mentén értelmezték.⁴⁰⁶ Jóllehet nem állt Angel szándékában a rendszerkritika, kiállítását egyszerű betagozódásként látni félreértést takar.

Az is tanulságos lehet, hogy mi maradt ki a kiállításból, erre példa Pető Hunor pályázata. Pető a felhívásra műalkotások szervizelésével (nem restaurálásával!) pályázott, azaz műalkotások korrektúrázását, korrekcióját végezte volna el — magától értődően, azt sem konvencionális értelemben, és korántsem egyforma módon. Ezzel egyrészt egy kvázi-pedagógiai szerepkört is betölthetett volna, másrészt a külső szempontok érvényesítésének agressziójára, harmadrészt pedig, a változtatásokkal humorosan, a jelentésváltozásokra mutatott volna rá.

Filozófia és Filozófia

A filozófiai kérdések — mint a konceptuális művészet per definitionem szükségszerű témái⁴⁰⁷ — a neokonceptuális művészetben is felmerülnek, de a „nagy elődök” (pl. Erdély, Kosuth többnyire írásokban megfogalmazott) elmékedéseitől a kilencvenes évek alkotóinak munkái jelentősen különböznek (témáikat, módszereiket, hangnemüket tekintve egyaránt). A „nagy kérdések” felvetése általában távol áll tőlük, akárcsak a komoly, filozofikus hangvétel, vagy a „nagy szavak” használata. Többnyire hétköznapi, konkrét dolgokból indulnak ki, vagy valamilyen rész-problémára koncentrálnak, inkább ismeretelméleti, mintsem lételméleti kérdésekkel foglalkoznak. Játékos, humoros, ironikus hangvételük⁴⁰⁸ árnyaltabb gondolkodásmódot és kételkedést képvisel; a sokszor személyes megközelítésmód és tartalom, a tökéletes kivétel, a hangsúlyos vizualitás inkább kikezdi az öröknek tartott igazságokat, mintsem a régi filozófiai paradigmák nyomait követnék. A kilencvenes évek kortárs művészetében jelentkező humort tematizálta Zwickl András *Sic!*⁴⁰⁹ című kiállítása, ezt

a — konceptuális művészetben belüli — paradigmaváltást írta le többször is András Edit és András Gábor.⁴¹⁰

MEGISMERÉS

Percepció

Várnai Gyula 1996-os székesfehérvári kiállításán az alábbi mondat volt olvasható (70. kép): „»A valóság attól függően más és más, hogy megfigyeljük-e, vagy sem.« W. H.”⁴¹¹ Ez a mondat azonban csak egyetlen kitüntetett nézőpontból állt össze a terem már meglévő és direkt e kiállítás céljából megépített falain, egy virtuális körív mentén elhelyezett fekete foltok sorából. „A különféle falsíkokra felragasztott, anamorfikusan torzított betűk és szavak egymástól független, önálló életet éltek” — fogalmazta meg Várnagy Tibor a kiállítást elemző írásában.⁴¹² Várnagy rámutatott a szöveginstalláció lényeges tartalmi vonatkozásaira is, nevezetesen arra, hogy míg a mondat fölveti a modern tudomány egyik ismeretelméleti problémáját, „nem, vagy legföljebb... tautologikusan válaszolja meg”, továbbá, hogy a jelentés a szöveg tartalma mellett „a mondat installálásának módjából”⁴¹³ is következik. Kiemelte a nézőpont, illetve az ideális nézőpont, azaz az ideális hely megkeresésének — vagyis Várnagy olvasatában az értelmezésnek és a megismerésnek — a jelentőségét, s a „különféle nézőpontok szerepét a megfigyelés eredményességével összefüggésben”.⁴¹⁴ Érdemes megvizsgálni, hogy a modern tudomány eme, (Preziosi értelmezésében Galileiig visszavezethető,⁴¹⁵ de még ma is rendre, főképp a társadalomtudományokban ignorált) tézise Várnai Gyula feliratában hogyan viselkedik.

A választott Heisenberg-idézet⁴¹⁶ a konceptuális művészet szempontjából természetesen önmagában is jelentős, ám a feliratozás módja teszi Várnai művét a kilencvenes évekre jellemzővé, és ez különíti el a hatvanas, hetvenes évek konceptualizmusától. A mondat tartalma korábban is relevánsnak számított volna egy művészi használat számára, például xeroxozott lapon, „torzításmentesen” kétségbevonhatatlan igazságként jelenítették volna meg szemben Várnai eljárásával.

A Várnai-féle felirat ugyan illusztrálja a tételt, de meglehetősen pontatlanul, hiszen a „valóság” helyére az installáció került, és a tautológia beteljesítése céljából a „vagy” helyett a „honnan” lett volna helyénvaló. Ilyen, első ránézésre is szofisztikált műtől idegen ez a slamposág, a pontatlanság tehát szándékos lehet, ezt támasztja alá az alkotó több munkája is.⁴¹⁷ Az installált mondat csak az „eredeti” idézet sérülésével tudná illusztrálni pontosan a benne rejlő mondat tartalmát, például így: „E fekete foltok sorától függően más és más, hogy honnan nézed meg.”, vagy: „E fekete foltoknak akkor tárul fel az értelme, ha egy pontból körbefordulva nézed.”, vagy: „Ezt az installációt akkor fogod megérteni, ha a megfelelő helyről és módon nézed.” E felcserélhetőség mellékesen azt is megmutatja, hogy a mű a kiállítás maga, az pedig azonos a szöveg-installációval, ami pedig azonos az anamorfikus felirattal, ami

egyenlő a mondattal. A mondat tartalma viszont nem egyenlő az anamorfikus feliratéval, ahhoz csak hasonló.

Várnai a mondat tartalmával szemben nem a megfigyelés tényét, hanem a megfigyelő helyzetét illusztrálja. Továbbá azzal, hogy a „valóság” helyére a szöveginstallációt helyezi — azaz ő maga konstruálja azt a valóságot, amit modellez — a valóságról azt a kijelentést teszi, hogy azt mi (az alkotó és másodsorban a néző) „teremtjük”. Eközben azt is állítja, hogy a világ olvasható, sőt, hogy a vizuális zűrzavarban az olvashatóság teremt rendet, de annak komplementerét is, miszerint az olvashatóság csak egyfajta vizuális rend által válik lehetségessé. Vagyis Várnai a vizualitás és textualitás kölcsönös függőségét illusztrálja.

Éppen az említett jelentés-szétcsúszások közötti résben tárul fel, hogy Várnai egy olyan tudásmodellt hozott létre (nem csak mutatott), mellyel anamorfikusan egyfelől megerősíti, másfelől kritizálja⁴¹⁸ és dekonstruálja azt a tudást, amit modellez. Arról van ugyanis szó, hogy ez a tudásmodell — melyben egyetlenegy igaz és helyes nézőpont lehetséges, míg a többiből csak töredezett kép nyerhető — egyben a látással való hatalomgyakorlás modellje. A Várnai-műnek ugyan fontos eleme, hogy a néző megkeresse a megfelelő megfigyelőpontot, de ha már megtalálta, észreveheti, hogy hasonló pozícióba került, mint a Bentham-féle Panopticon megfigyelője. Ő az, aki középen áll, és körbefordulva „mindent” lát, számára a széttöredezettségben leledző „valóság” értelmes, látható és uralható tudássá válik.⁴¹⁹

A Panopticon-féle és a Várnai-teremtette szituáció között jelentősek a különbségek is: Várnai „eszmei” középpontja a tér geometriai középpontjához képest excentrikus, annak megtalálása is „feladat”, emellett a látogató maga is megfigyelhető, valamint ő is hihette: nem látható minden az ideális nézőpontból, hiszen a falak mögé — melyeken megelevenedett a mondat — nem láthatott, hacsak el nem hagyta megfigyelőállását, miáltal a szöveg felbomlott volna. Nem valószínű, hogy az ideiglenes falak csupán virtuozitás okán készültek, vagy azért, hogy még érdekesebb legyen az anamorfikus játék. Nüanszaival Várnai a rendszer illékonyságára figyelmeztet, így épít abba destabilizáló alakzatokat. Munkája így egyúttal a Heisenberg-féle határozatlansági elv illusztrációja is, amely szerint „Egyetlen részecske sebességét és helyzetét sem lehet egyidejűleg pontosan megmérni...Az egyik mennyiség viszonylag pontos mérése a másik mennyiség viszonylag nagy bizonytalanságát vonja maga után”.⁴²⁰ A szöveg betűit alkotó, szemtől szemben többnyire értelmezhetetlen foltnak látszó sík formák az adott nézőpontból betűként jelennek meg. Onnan viszont nem ismerhetjük „valódi” alakjukat.

A létrehozott térbeli szituációt és az alkalmazott módszereket tekintve ehhez hasonló KissPál Szabolcs *Holtpont*⁴²¹ című munkája (71. kép). KissPál installációjában is a perspektíva és a kitüntetett nézőpont játssza a fő szerepet, de a hasonlóságok ellenére (és nem csak a nyilvánvaló különbségek folytán) az ismeretelméleti konklúzió különbözik. A perspektíva szabályaiból következően ugyan mindkét mű impliciten ugyanazt tartalmazza, de a hangsúlyok eltolásával azok mást és mást

demonstrálnak. KissPál a Stúdió Galéria kiállítóterébe feszített ki pirosra festett négyszög (és négyszögből származtatott) alakú forgácslapokat úgy, hogy a néző egy attraktív, geometrikus absztrakt térinstallációban, illetve részei között sétálhatott. Csupán egy külső nézőpontból — akárcsak Várnai alkotásában — „állt össze” egy szék⁴²² perspektivikus képe. KissPál intenciója a kívülre helyezett nézőponttal sokrétű volt,⁴²³ „az összeállt képegész” és a galéria terének valósága közötti eltérés mindezzel együtt az egyetlen nézőpontból való szemlélés, így az egyszempontú megismerés hiányosságaira irányítja a figyelmet. Arra, hogy egyetlen nézőpontból látható kép alapján nem nyerhetünk bizonyosságot, ugyanis a megkülönböztetett nézőpontból kapott kép többféle térbeli „valóságnak” (nota bene: egy valóságos széknek) is képe lehet.

Ugyancsak a látással való megismerést, a „helyes távolság” kérdését tematizálta Várnagy Tibor és Várnai Gyula *Lassan változik*⁴²⁴ című közös kiállítása, ahol Várnagy A4-es tollrajzai váltakoztak Várnai gyufacímkényi vázlatainak óriásplakát-méretűre nagyított xerox-másolataival.⁴²⁵ A Várnai-rajzok percipiálásához szükséges távolságból Várnagy ábrái nem látszottak, és fordítva: Várnai képeinek csupán raszterpontjait lehetett észlelni a Várnagy-rajzokhoz megfelelő távolságból. Így az alkotók a nézőnek szokásos képnézési módszereibe avatkoztak: a látogatók folytonos mozgásra, távolságváltoztatásra voltak készítetve, az ikonográfiai jelentés pedig, Várnagy figurái és arcai, Várnai mértani firkái és számai ellényegtelenedtek. A különböző méretekkel és a mechanikus nagyítás korlátaival való manipuláció ismert a klasszikus konceptualizmus eszköztárából is (és bárki, aki fotónagyítást végez, megtapasztalhatja), de Várnagyék műve nem ismétli ezt, inkább folytatja. Nem reked meg annál a megállapításnál, hogy nagyítással csak egy darabig bontakozik ki egyre több részlet, a továbbiakban elemeire esik a kép, elvesz az ábrázolás — itt az a távolság is adva volt, ahol a néző szemében a raszterpontokból újra összeállhatott a kép. Inkább azt állítja, hogy ugyanaz a látószög még két dolog megfigyelésére sem alkalmas.

A kétféle léptékű sorozat⁴²⁶ egymáshoz szerkesztése aktív nézői magatartást indukált, a megismerés folyamatába szólt bele. A léptékváltogatás a „témát” nem pusztán absztrakt szemléltető formulában közölte, hanem dinamikus téri élményként: „A hatalmasra nagyított kockás papírt nézve ... hirtelen úgy tűnik, mintha átléphetnék a rácsozatokon és mögéjük kerülhetnék — mint egy gyárépületben —, vagy kieshetnék e szerkezetből, mondjuk az űrbe. Hol vannak a mozgás és a test (Várnagy), és hol vannak a konstrukció és a tér (Várnai), azaz a fizikai valóság határai?”⁴²⁷

Teljesen eltérő látásmóddal közelít a megismerés kérdéséhez Benczúr Emese, aki három kisméretű vakrámára feszített textíliára (1996)⁴²⁸ az alábbi feliratokat hímezte: *Az ismeretlen vonzása, A megismerés lehetősége, A megszokottság biztonsága*. A mű terve — mint annak lényegi elemét — az elhelyezést is tartalmazza: „az egyes számú »az ismeretlen vonzása« címet viseli. A plafonon helyezkedik el. A rajta lévő

szöveg nem — vagy csak segédeszközzel olvasható. II. »a megismerés küzdelme« magasan a falon, nehezen ... olvasható. III. »a megszokottság biztonsága« szemmagasságban foglalja el a helyet.”⁴²⁹ Benczúr megoldásának minden részlete ironikus, egyben szkeptikus látásmódot fed fel. A filozófia fennkölt, komoly kérdését a női technikával és a kis mérettel „házasította”, közhelyes megfogalmazással bagatellizálta, az anyaghasználattal pedig banálissá változtatta, miközben eszközeivel látszólag megválaszolhatóvá, vagy legalábbis hétköznapilag „kezelhetővé” tette; eközben lemondott a nagy kérdések megfejthetőségéről — nem hajlandó őket emelkedetteknek tekinteni. Az anyaghasználat túlzottan korrelatív a szöveg tartalmával (a meg-szokottsághoz durva szálú lenvásznat társít Benczúr, a lehetőséghez finomabb szatént, és az ismeretlenhez „szubtilis” túllt — itt a flitterektől szinte alig olvasható a szöveg); e megfontolással Benczúr inkább kiforgatja a fennköltséget, mintsem megerősíti, hiszen a piros, flitteres túll sokkal inkább a közönséges ízlést, mintsem a kifinomult szellemiséget konnotálja.

Gondolkodás

A klasszikus konceptuális művészethez viszonyítva mennyiségüket tekintve háttérbe szorulnak a nyelvfilozófiai, a direkt logikai, a matematikai vizsgálódások és nyelvjátékok. A „tisztá” filozófiai gondolatok helyett fontosabbá válik azok kontextualitása; a szövegek (installált, gyakran nagyobb méretű feliratok) konnotációi ugyanolyan jelentősek lesznek — ha nem még inkább — mint a denotáció. A művészek az elrendezésmódból, szituációból adódóan kerülnek az egyértelmű jelentéseket, munkáik felgazdagodnak a helyzeti előnyökből (vagy éppen hátrányokból) származó jelentésekkel csakúgy, mint ahogy jelentést generál szövegeik vizuális megjelenése és környezete is.

Filozófiai szövegek falra írása voltaképpen „régis stratégia”, és installációként való elhelyezése Kosuth újabb szöveghasználatával homológ, csak hogy az iparilag perfekt előállítás helyett Hegedűs 2 László: *Már csak ez hiányzott...* című⁴³⁰ installációjának épp abban rejlik varázsa, hogy Hegedűs 2 a toprongyos helyszínnel, a szerény anyaghasználattal ütköztette feliratait. Művének gerincét falnyi méretű, zsinórírásos Søren Kierkegaard-mondatok alkották a Fő utca 3. alatt ideiglenesen kialakított kiállító helyiségekben. A „Fehér szobában” fehér betűkkel ez állt: „Életem teljesen értelmetlen. Ha különböző szakaszait vizsgálom, olyannak tűnik, mint a Schnur szó a szótárban, mely egyszer zsineget, egyszer menyét jelent. Az hiányzott csupán, hogy a Schnur szó harmadszor tevét, negyedszer pedig tollsöprűt jelentsen.” A „Fekete szobában” fekete betűkkel pedig ez: „Amit a filozófusok a valóságról mondanak, az gyakran éppoly félrevezető, mint ha a zsidárusnál ezt olvassuk: Mángorlás. Ha aztán megjelenénk a holminkkal mángoroltatni, a félreértés máris kiderülne, mert a tábla csupán eladásra vár.”⁴³¹

A katalógusban levő Esterházy Péter-idézet nem magyarázza, csak tovább bonyolítja a művet. Mivel a szövegeknek van valóság-referenciájuk, a hely és az installáció „rájuk rétegzése” — az abszurditás fokozása által — mégis inkább szűkíti a lehetséges jelentések körét. A fekete-fehér színpárban pedig visszaköszön nemcsak a 60-as, 70-es évek redukcionizmusa, de a 20-as évek avantgárdja is, míg a zsinórirás felülírja azok személytelen „objektivitását”.

A Sugár János Blaha Lujza téri fényűségjén szerepeltetett *Ezt a mondatot akkor fogod majd megérteni, ha már késő lesz,*⁴³² illetve Gerber Pál *Egy ritka női név: Lajos,* feliratának⁴³³ szövege — logikájuk szerint — a magyarországi klasszikus konceptualizmus folytatói,⁴³⁴ de szerzőik nem elégedtek meg magukkal a mondatokkal, ezeket Budapest forgalmas terén, illetve útján helyezték el. Az intervenció e mondatokat tisztán nyelvi közegből köztéri kontextusba emeli át. Sugár mondatát a korszerű reklámtechnika alakította technikailag korszerűvé (73. kép), a „régimódi” eljárással készült Gerber-feliratot pedig annak utcai akcióval való társítása tette még elevebbé (74. kép): Gerber főiskolás hallgatóinak sora fogta a mintegy fél méter magas, betűket tartó papírlapokat. A szokatlan megjelenés (ilyen korábban elképzelhetetlen lett volna) irányította a figyelmet a mondatra, amelynek humoros abszurditása épp ellentétben állt hétköznapi szférában való megjelenésével.

Gerber Pál *A két összetéveszthető, három szanzavéra példáján*⁴³⁵ háromcserép szanzavéréből és a köréjük, a parkettára applikált feliratokból állt (75. kép): „Az értelmes tevékenység eredménye lehet szerény, mint az ibolya. Az oktalan tevékenység eredménye lehet súlyos, mint egy cserepes virág. Az értelmes tevékenység eredménye lehet súlyos, mint egy cserepes virág. Az oktalan tevékenység eredménye lehet szerteágazó, mint a szanzavéra gyökere. Az értelmes tevékenység eredménye lehet szerteágazó, mint a szanzavéra gyökere. Az oktalan tevékenység eredménye lehet szerény, mint az ibolya.”

A szöveg tartalmát tekintve ugyanúgy nyelvjátékot folytat, mint klasszikus elődei, azokat mégis inkább kiforgatja. A 2x3-as permutációval létrejött nyelvtanilag helyes mondatok felidéznek, elrendezésükből adódó fontoskodásukkal pedig (didaktikus, mint valami iskolai demonstráció) csúfot űznek az önmagáért való szerialitásból. Valami poétika is vegyül azért — talán az élő növények okán — az akkurátusan elrendezett értelmes-értelmetlen mondatok közé.

El-Hassan Róza egy nyárfáról készült két majdnem azonos, egymás mellé helyezett fényképén fehér, csaknem vízszintes vonalakkal összekötötte a fa azon pontjait (leveleit), amelyek az »eredetin« egybeesnek (azonosak).⁴³⁶ A fa ilyenfajta (ön)azonosítása gondolkodásunk tautológia-kényszerét vetíti elénk. El-Hassan Róza eljárása, a gondos fegyelem, a koncentráltság, ahogy az összekötő vonalakat húzza, inkább a arituális, mint az analitikus eljárások közé tartozik; itt a „természeti motívum” és a „tudományshoz tartozó” precizitás inkább álca, mint a tudományos megismerés eszköze (76. kép).

„A két pillanatfelvétel ugyanarról a dologról készült, közben egy szempillantásnyi idő telt el, körülbelül annyi, mint két filmkocka között, mégis minden megváltozott, a szél összekuszálta a gallyakat, egyetlen levél sem található ott, ahol volt. Eredeti tervem szerint minden egyes levelet össze kellett volna kötni «önmagával», de három hét alatt csak a levelek töredékét sikerült beazonosítani, ekkor már megnyílt a *Pillangóhatás* című kiállítás, így a fotón ez a fázis látható.”⁴³⁷ Nem elhanyagolható, hogy azonosítandó motívumokként El-Hassan kellően sok részből álló, elágazó, mozgékony, alapjában véve mégis stabil „dolgot” keresett, melyen egy másféle rendszer hatása egy pillanat alatt olyan változásokat idéz elő, amelyek egészében észlelhetők ugyan, de elemeiben alig követhetők, miközben magán a dolgon mit sem változtat. Azért fontos ez, mert ezáltal és az idézett statementből is kiolvashatóan El-Hassan Róza érzékelésünkre is rákérdez (Mi az, amit látunk, mennyire látjuk, hol vannak korlátaink?), de arra is, mire vezetnek effajta erőfeszítéseink. Az abszurditásig hiábavalónak tetsző, fáradságos munka „eredménye” másfelől a gondolkodásról, azon belül az azonosítás logikai műveletéről is szól, kézenfekvőnek mutatkozik tehát felidézni Erdély Miklós *Azonosításelméleti vizsgálatok* című szövegét:

„1. Ha ugyanolyan látok, azt gondolhatom, hogy ugyanazt látom. 2. Ha ugyanazt látom, azt gondolhatom, hogy mászt látok, ami ugyanolyan. 3. Ha ugyanazt megváltoztatva újra látom, nem tudhatom, hogy ugyanazt látom. 4. Ha mászt látok, azt gondolhatom, hogy ugyanazt látom megváltoztatva. 5. Ha valami megváltozott, arról akkor is azt gondolhatom, hogy az ugyanaz, ha tökéletesen megváltozott. 6. Ha olyat látok, ami tökéletesen ugyanolyan, mint amit már láttam, akkor is gondolhatom, hogy mászt látok. 7. Csak abban az esetben nem gondolhatom, hogy mászt látok, ha ugyanazt folyamatosan látom. 8. Ha valamit folyamatosan látok, akkor annak saját és külön történetét látom. 9. Ha valaminek a története megszakad, majd újra folytatódik, akkor azt gondolhatom, hogy maga a dolog szűnt meg, és valami másnak a története kezdődött el. 10. Valaminek önmagával való azonosságát történetének folytonossága, egyszerűben sorsa határozza meg.”⁴³⁸

El-Hassan műve Erdély textusának vizuális pendantja, mintha El Hassan azt vizuálissá fordította volna. A racionális gondolkodást időigényes koncentrációval cserélte fel — igazolva egyben a szöveg helytállóságát, és vice versa. Ráadásul, mintha ezt az elmozdulást épp egy másik Erdély-szöveg erősítené meg: „13. Mivel az ember sem a teljes azonosság dermedtségét, sem a szüntelen változás és változatosság szédületét nem bírja el, a hasonlóságok, analógiák, a ritmizált változás, a dialektikus periódusok szféráját tekinti sajátjának. A különbözőben keresi az azonosat, az azonosban az eltérést.”⁴³⁹

Az Erdély Miklós-hivatkozás nem elsősorban azért korlátozott érvényű, mert El-Hassan Róza, bár ismeri Erdély műveit, bevallása szerint azok nem hatottak rá: „őszintén szólva nem voltak rám nagy hatással.”⁴⁴⁰ Hanem, mert megkülönböztető

jegyek éppoly jelentősek, ha nem inkább, mint közös vonásaik; — végül is épp azok képezik le a konceptuális művészet generációs különbségét.

Babarczy Eszter El-Hassan racionalizmusát dicséri, Peter Weibel nyomán karteziánus művésznek nevezi, mégis ő maga írja, milyen fontos El-Hassannál a mű elkészítése: „A mű elkészítésének folyamata többnyire aprólékos munkát igényel: maga a kivitelezés egyben a probléma végiggondolása is. Ilyen ...az *Önmagával összekötött fa* egyes pontjainak kikeresgélése és összekötése a másik kép megfelelő pontjaival. A tárgyakban tehát az elkészítés folyamatán keresztül paradox módon egészen közvetlenül jelennek meg a fogalmi problémák: lassanként, a munka során testet öltenek bennük. ...a mű nem illusztrálja a koncepciót, s végképp nem helyettesíthető a koncepcióval... érzékileg meg tud jelenni valami, ami tisztán fogalmi természetű”⁴⁴¹ Babarczy rámutat arra is, mennyire elválaszthatatlanok egymástól a metafizika különböző aspektusai, amikor El-Hassan művét „időmunkának” nevezi: „Tulajdonképpen már az *Önmagával összekötött fa* is időmunka: az önazonosság paradoxonainak, a változás problémájának, az erő és hatás kérdéseinek csak azért van értelmük, mert létezik idő, s az időnek iránya van... Amit azonosnak látunk, az ... metafizikai értelemben sohasem azonos, csak ugyanolyan, megkülönböztethetetlen vagy valamiképpen folyamatos.”⁴⁴²

„A nem-euklidészi geometria léte bizonyítja be számunkra, hogy a matematikai »igazságok« az agy konstrukciói, nem pedig a természetben öröktől fogva meglévő, a tudósok felfedezésére váró törvények. A matematika — azaz a számok világa — a művészethez hasonlóan a szabadság terepe.” Írja Timár Katalin *A nagy számok törvénye* című kiállításának kurátori koncepciójában, ⁴⁴³ melynek Erdély Miklós: $\sqrt{-1}$ című műve⁴⁴⁴ volt a kiindulópontja.⁴⁴⁵ Jóllehet a kiállított művek mindegyike többé-kevésbé a számok „körül forgott”, a kiállítás értékét mégis a kurátori elgondolás adta meg. (A koncepciót a Timár által felkért Berényi Péter matematikus megnyitó szövege árnyalta.) A pozitív kritikát⁴⁴⁶ kapott kiállítás koncepciója a művészet és a matematika analógiájára alapozva a számokat tartalmazó divergens művek halmazának adott értelmet. Timár a kiállítás mottójaként szolgáló művel magasra tette a mércét. Amellett, hogy „az alkímiától a számmisztikán keresztül a konceptuális ötletekig” sokféle felhasználást inspirált, *A nagy számok törvénye* cím utalt a kiállítótérhez képest nagy számú művész szerepeltetésére. Ezzel azonban nem célozta szociológiai értelemben vett statisztikai következtetések levonását. Az irracionális (hívó)szám, a $\sqrt{-1}$ végül is sokféle megközelítést eredményezett.⁴⁴⁷ Július Gyula táblájára bűvös négyzetet festett (a sorok, oszlopok és átlók összege 34 volt), Eperjesi Ágnes átalakított méterrúdja a mértékegység objektivitását relativizálta. Néhányan a „mennységant” kultúránk tükréként használták: Sugár János: *Gyorskultúra* és Szil(i) István: *Második vásárló* című munkájával csakúgy, mint Gerhes Gábor, aki *A helyes kitöltés* című művében szereplő adóívekre a megadandó irányítószámokat írta be a megfelelő rubrikába, Kenedi Erzsébet pedig egykori úttörőcsapatának számát „4517” véste szappanára. Beöthy Balázs: *Tíz jótanácsa*

(1992) a mózesi törvénytáblát parafrázeálta: egy nagy üveglapra narancshéjból aszimmetrikusan kirakott, nagy árnyékot vető római számokat. Bakos Gábor, Eike és Várnagy Tibor az időmérést állította fókuszba.⁴⁴⁸ Egyetértek Vécsi Nagy Zoltánnal: „A program lényegéhez ...Várnai Gyula: »Hármaság«a áll legközelebb.”⁴⁴⁹

A jégbe fagyasztott 1-es és 2-es szám a kiállítás nyitva tartása alatti egy éjszaka során beleolvadt az alájuk fektetett, szivacsból formált 3-as számba (77. kép). A klasszikus process-munkákkal szemben itt nem a folyamat mint olyan a lényeges, hanem e folyamat ikonográfiája. Az nem öncélú, hanem önmagán túlmutató. A számtani evidencia a látogató szeme láttára mint „transzmutáció” ment végbe; a testetöltött számolási művelet — a cím segítségével is — misztikus felhangot kapott, az egy és három egységét hirdeti. Az egyszerűségében szellemes, enyhén humoros és poétikus, egyszerre könnyed és komoly mű a mulandóság helyett az egyesüléssel való átlényegülést, a megsemmisülés helyett a beteljesülést „beszéli el” — pátozmentesen.

A „mennyei matematika” másik ágának, a geometriának szentelt mű Csörgő Attila *Plátói szerelem* című munkája (78. kép), melyben két — 6-6 fapálcikából kirajzolódó — tetraéder lassú mozgással szétnyílik, egymás felé fordulva, tárva „karjait” egy szempillantásnyi időre egy kockává egyesül, majd újra eltávolodik, és kezdődik újból a ciklus. Az eltelt idő arányai inkább a folytonos alakulást, mozgást fejezik ki, mintsem valamelyik végső állapot elérését. Így a mű a soha be nem teljesülés érzetét kelti, mintha az alkotóelemekben meglevő törekvés nyilvánulna meg. A mű egyik fele a geometriai tisztaságot, szabályosságot, könnyedséget és a mozgékonyt testet teszteli meg, míg az alsó, a mozgató, villanymotorral hajtott szerkezet egy tökéletesen másfajta „esztétikát” képvisel, a technika esztétikáját. A kétféle világot a mozgást átadó vékony fehér zsinegek kötik össze. A kompozíciónak egyaránt része a kéziszerszámokból összeállított, nagy szerkezet és légies geometria. Csörgő azzal, hogy nem leplezi, hanem inkább feltárja a „hard ware”-t, a mozgó és mozgató kettősségének nem az elválasztottságát, hanem együvé tartozást húzza alá. András Gábor⁴⁵⁰ ezt a munkát a platóni geometria (és a későbbi misztikus mértanok) perspektívájából értelmezi, mindazonáltal a mű értelmezéséhez a cím köznapi jelentése (a testileg be nem teljesülő, csak lelki szerelem) is ugyanúgy hozzájárul.

Emlékezet

A megismerés másik, az idővel szoros rokonságot tartó elemével, az emlékezettel való foglalkozás a konceptuális művészetben is újra fontossá kezd válni. „Az elmúlt évtizedekben azonban a társadalomtudományokban, így a történettudományban ..., és a szociálpszichológiában is ... kialakult egy sajátos megközelítés, amely a társadalmi tudás, így a történeti tudás magyarázatában az elbeszélés vagy narrativitás sajátosságait hangsúlyozza. A narratív magyarázat elve ... sarkított

megfogalmazásában kimondja, hogy »...ezek az események nem azért valósak, mert megtörténtek, hanem először is azért, mert emlékezésre méltónak ítéltettek, másodsor pedig azért, mert képesek maguknak helyet találni az eseményeknek egy kronologikusan rendezett sorában«⁴⁵¹ Ahogy (világszerte és nálunk is) a kulturális és történelmi emlékezetről való diskurzus megváltozik, úgy, azzal párhuzamosan jelentkezik ez a változás a művészetben is. Elsősorban a személyes — illetve a személyességen átszűrt emlékezetről kezdenek szólni a 90-es évek művei.⁴⁵²

Beöthy Balázs 1994 tavaszán mutatta be *Az első képek* című, fekete-fehér xerográfiákból és egy leselkedő pozitúrából nézhető színes videófilmből álló installációját.⁴⁵³ A xeroxok azoknak a képeknek átalakításai, amelyekkel Beöthy Balázs először találkozott gyermekként polgáris otthonában. A transzformáció során az otthon falán függő képek — környezetükből való kiemelésük folytán is — másfajta értelmet nyertek; az eredeti képek önmagukban ellényegtelenedtek (nem az egyes képek üzenete számít), eredetiségük is eltűnt. Elvesztették színüket, méretüket, anyagukat, a családi meghittséget, a magántulajdon szentségét. Az eredetileg különböző technikájú és minőségű képek egyneműekké, egyenértékűekké váltak. E mechanikus, személytelen művelet sor által „nyúlt bele” a művész a régi tárgyak világába. Annak arányában változtatta meg a képek méretét, hogy számára azok milyen jelentőséggel bírnak: nagyok kicsivé, kicsik pedig nagygyá lettek, olykor kivágásuk is más lett: a művész néhol csak egy-egy számára jelentős részletét mutatja meg egy-egy képnek. A pauszra készült xeroxokon az eredeti művek — akárcsak az emlékek, álmok — transzparenssé, kissé homályosabbá, egyszersmind keményebbé is váltak, részleteik eltűntek.

A videofilm az eltávolító xeroxokkal ellentétes módon emelte a múltat a jelenbe: a jelen eleven, színes mozgó képén Beöthy Balázs szülei beszéltek képeikről — igaz, a kis résen nézhetőség miatt a messziségből jövőnek tűntek a magyarázatok. A videofilmbe sem a közölt adatok — hogy melyik képet ki festette, milyen a kvalitása és hogyan került a családba — a legfontosabbak, hanem maga az emlékek megszólaltatásának ténye.

A Beöthy-féle átváltoztatás során emlékképszerűvé lettek a képek — mint a lélek törvényei szerinti torzítás, szelektálás, érdeklődés-változás nyomán. Egyes részletek elhomályosodnak, egyszersmind új karaktert nyernek, mások egyszerűsödnek, élesednek, vagy körvonalaik eltűnnek, megint mások áttetszővé válnak, vagy egészen elvesznek. Természetesen a mű magában hordja azt a valóságot, amit megidéz, de a változtatással együtt a megidézett világ is megváltozik. A múltba nézés konkrét tárgyai által Beöthy általában szólt az emlékezetről: tudattalanul is magunkban hordjuk emlékeinket, a letagadottakat, elfelejtetteket is; múltunk, e homályos alvilág működtet bennünket. Beöthy szólt a jelenben munkálkodó múlt és a megújítás kapcsolatáról, arról, ahogy a múlt áttűnik a jelenen, hogy az egyes múltbeli események, dolgok csak annyiban számítanak, amennyiben a jelen részeseivé tudnak válni.

Fábián Noémi is „láthatóan az idővel folytatott személyes párbeszédet. Hérakleitosz folyójának partján áll, s az emlékezés plótinوسي értelmű módját, a *múlt jelenét* éli meg.”⁴⁵⁴ Valóban, 1995-től lelki rezdüléseinek írott, de olvashatatlan naplói⁴⁵⁵ e párbeszéd lenyomatai; legyenek azok viasztáblán,⁴⁵⁶ kottaállványok installált papírrai,⁴⁵⁷ vagy mennyezettől a földig érő átlátszó fóliákon.⁴⁵⁸ Fábián Noémi viasztáblái (80. kép), noha geometrikus kompozíciók, egyúttal írást rejtenek, mely azonban nem olvasható, mert a jelek roncsoltak. A viasz illata ugyanakkor megannyi ködös emléket, még inkább emóciókat hív elő. Az illat a táblákat ugyanabba az irracionális tartományba utalja, mint az olvashatatlan szövegek.

Azzal, hogy kudarcra ítéli olvasási kísérleteinket, Fábián nemcsak a konkrét, a szövegben rejlő ismerettől foszt meg bennünket, hanem megsérti gondolkodásunk egyik rendező elvét, hiszen az írásban levő linearitás kultúránkban gondolkodásunk strukturáló erejévé vált. „Az írás ... gondolatokat eligazító, helyreigazító gesztus. Mielőtt írna valaki, gondolkodnia kell. S az írásjelek a helyes gondolathoz vezérlő jelek. Az íráshoz való első közelítésünk az írás mögött rejlő motívum mutatkozik meg: azért írunk, hogy gondolatainkat a helyes útra tereljük... Csak az írás, a jelek sorszerű egymást követése teszi lehetővé a történeti tudatot... S minél tovább rójuk a sorokat, annál inkább történetien gondolkodunk és cselek-szünk.”⁴⁵⁹ Fábián tábláin azonban az írás lineáris rendjéből káosz lett, értelem helyett olvashatatlan betűtömeg uralkodik, az idő megőrzése, és az emlékezés helyébe tagolatlan időtlenség és felejtés lépett. Ez az írás csonka, mert csak az a „fele” látszik, hogy valaki nyomot hagyott, de az olvashatóság hiányzik. Az író *saját bensőjébe* hatolt, az írás gesztusa megmaradt, de a gesztus nyomai, mint a különböző geológiai-régészeti rétegek, egymás fölé borultak. Fábián azzal, hogy mesterségesen képzett rétegeket, felgyorsította az időt; a jelen gyorsan vált múlttá. Fábián ír és elrejt, majd újra ír és elfed — Pénelopéhoz és Milarepához hasonlóan cselekszik. Csakhogy Fábián nem az örök körforgás vagy az önépítés/önfeladás kultúránkban magától értő metaforáját használja, hanem az ezeken túllépni hivatott írást forgatja vissza, vagyis az uralkodó teleologikus (és lineáris) rend szimbólumát és eszközét.

Fábián a megőrzés-rögzítés gesztusával a feledésnek adja az írást. Teszi ezt azért, mert kételkedik az írás örök igaz-voltában, abban, hogy rögzíthető a pillanat a maga eleven igazságában, hiszen minden változik; ami itt és most érvényes, nem lesz az holnap. Az írás kiküszöböli az esetlegességet, egyúttal megmerevíti. Az élet folyik, hömpölyög, árad; mindaz ami él, viszkózus, cseppfolyós — a rögzítés által viszont kikerül az élet-folyamból. Csak az eleven, tovatűnő pillanat az igaz, s mint ilyen, megragadhatatlan — állítja Fábián Noémi. Az írás azt hiteti el, hogy az idő mélyére pillanthatunk (netán, hogy a jövőt kifürkészhetjük). Fábián műve ennek képtelenségére mutat rá, az ő írása a múlt mélyére pillantást azonnal elzárja; mivel az maga az idő és a nyoma, az olvashatatlan történelem, az összepréselt múlt. Nincs mögötte semmi, ez maga az, ami megmaradt; az idő metaforája, és munkájának sűrítője. Nem titkolózó, hanem maga a titok. A flusseri értelemben képpromboló

írást Fábrián e sorozta ellenkezőjére fordította; éppen különös sokszorozása révén a képet állította helyre.

IDŐ

Révész L. László: *Párizs* címmel (1998) saját személyes, érzelmekkel telített emlékeit nemlineáris időszerkezetű komputer-installációban dolgozta fel: I-Mac-re programozott interaktív komputer-animációjával kitűnően példázta, hogy az emlékek ugyan elhelyezhetők egy időszalagon (múltban), előhívásuk vagy felbukkanásuk azonban nem feltétlenül követ lineáris rendet. A néző hozhatott mozgásba képeket, nyithatott ki vagy csukhatott be „ablakokat”. A lineáris és nemlineáris idő együttes jelenlétét hangsúlyozta, hogy Révész emlékképeit a mulandóság emblematisztikus jelére (szappanbuborék) és a körkörös időfelfogásra (körhinta) utaló formákba helyezte (81. kép).

Várnai Gyula: *Agitátorok* című, köztéren⁴⁶⁰ felállított hanginstallációjában az „idő munkáját” vizsgálta; intenciója szerint az idő és emlékezet viszonyát modellezte.⁴⁶¹ Az utcai zajokat vevő és felerősítve lejátszó magnó körbefutó szalagja elvileg végtelen mennyiségű információt tárolt volna, mivel törlőfejét Várnai kiiktatta. A végtelenített szalag ekképp egy ideig egyre több zajt közvetített vissza abba közegbe, ahonnan származott, de később elhallgatott, mivel a törlőfej funkcionális helyére egy fatörzs „terep tárgy” — ahogy Várnai nevezte — lépett, mely folyamatosan roncsolta a szalagot. Az idő nyomainak egymásra rétegződésénél erősebbnek bizonyult a rombolás — az installáció két és fél órán keresztül működött. Az idő „hatásának” felerősítésével voltaképpen Várnai az élet sorát — gyarapodás, kopás, elhallgatás — modellezte.⁴⁶²

Várnai divergens jelentéstartalmakat hordozó művével szemben Peternák Miklós: *Je-lenháromszög* (1985, 1993, 1998) című, hasonló szituációt előállító munkája tisztán az idő kérdésével foglalkozott. Itt is magnószalag hordozta az információt, és Peternák is a felvétel, lejátszás, törlés szokásostól eltérő beállítására alapozta művét. „Három SONY fél collos, szalagos videó-magnó (VTR) működik, egyetlen videó-szalaggal. A szalagra két VTR képet rögzít (legyen ez az 1. és 3.) míg egy, a középső VTR (legyen ez a 2.) lejátsza az (1.) által rögzített képet. Minthogy egyetlen szalag fut mindhárom gépen, melyek képforrása egy kamera, így e szalag három pontja között létesül kapcsolat: ahol a szalag érintkezik az 1.-2.-3. VTR-ek felvevő/lejátszó fejeivel. »Mi« ezt monitor segítségével tudjuk megtapasztalni. Az 1. és 3. VTR. (a rögzítők) a kamerától »ugyanazt« a képet kapják, vagyis ez a kép »egyidejűleg« két helyen is a szalagra kerül. Ám míg az 1. VTR által felvett kép eljut a 2. VTR-hez, mely lejátsza (ez a monitoron látható, s kamerával újra felvehető), a 3. által rögzített kép a rendszer működése során nem látszik.”⁴⁶³ A műben látszólag a vizualitás is szerepet játszik, hiszen Peternák videomagnókat alkalmaz, mindazonáltal a vizualitás éppúgy lényegtelen, ahogy Várnainál explicite az volt, mivel itt a felvett és lejátszott kép teljesen irreleváns a mű szempontjából (még közömbösebb, mint Várnainál a hang, ahol a mű tartalmat konstituáló része volt a környezet), csak a működési elv és a leírás a döntő. Peternák klasszikus konceptuális alkotása a „jelen idő” paradoxonát modellezi, Peternák annak filozófiai

dimenzióját elemzi: „Az állandóság tehát, paradox módon, itt a változás állandóságában, a metamorfózisban valósulhat meg” — írja.⁴⁶⁴

Koronczi Endre 1996-tól kezdve több olyan installációt (és fotót) készített, melyen az idő múlását a dolgok egymásra hatásában méri; bennük maga az idő a főszereplő, illetve magában a műben dolgozik az idő — vagyis az mutatkozik meg, amit mi az idő munkájának tartunk. Koronczi a változást, a koptatást a lehető leghétköznapibb szituációkban mutatja be. Tárgyai a kopás nyomait őrzik; Koronczi így túllép az idő fo-lyásának egyszerű ábrázolásán vagy szimbolikus megjelenítésén, sőt, ez utóbbiaknak nem is kellett explicite jelen lenniük az eredeti alkotói szándékban. Koronczi inkább — a többi kilencvenes évekbeli munkáját tekintve — a dolgok egymásra hatására koncentrált: „Tárgyaink (sokszor velünk együtt) szinkronban alakítják egymást.”⁴⁶⁵ A *8960202PK16 Konyhafalunk, melyet a székek, az asztal és a testünk koptatott*⁴⁶⁶ cím leírja magát az installációt, a *8982055118* című⁴⁶⁷ pedig egy már előre kikoptatott szőnyegpadló, mely beleolvadni látszik a kiállítótermi környezetbe. Műalkotásként mégis elkülönül attól, mivel csak (mint a római mozaikok esetében is) fölé emelt pallón lehet közlekedni — kivonva ezzel a művet az életből, megvédve a további hatások ellen. Koronczi más alkalommal egy óra mutatóját rögzítette hatalmas gerendák közé szorítva (82. kép), miáltal az így felfüggesztett óra számlapja mozdult el.⁴⁶⁸ Ebben az esetben az idő múlása és az óra inkább csak téma és médium volt, Koronczi a konceptuálisan egyszerű megfordítással a mozgás, a megváltoz(hat)ó helyzetekből adódó, a különböző nézőpontokból megítélt igazságok viszonylagosságára mutatott rá. Ezt a gondolatot támasztja alá az is, hogy indokolatlanul nagynek látszik az installáció — az előidézett, kicsinek tűnő változással szemben.

A természetet és a XIX. század természettudományos technikáját (mechanikáját) Császári Gábor igen szellemesen fogta művészi munkára, amikor 1991-ben elindította klasszikus konceptuális szellemiségen alapuló process art projektjét, melynek a *Folyamat Galéria* címet adta. A helyszín a Lánchíd budai hídfőjének északi oldalán, a felső rakparton, egy masszív, öntöttvas fürkében álló vízállásmérő. Benne a Duna állandóan változó vízállását egy tűhegyes, vékony, rezgő toll rajzolja az egy hét alatt körbeforduló hengeren elhelyezett papírra. Császári hetente egy-egy művészt kért felt arra, hogy a gráf-papírt, amelyre a vízállás cikkcakkjai rajzolódna, valamilyen módon jelölje meg. A felkért emberek előre dolgoznak, rajzolnak, festenek, írnak, ragasztanak a papírra, csak utóbb kerül rá a természet által diktált rajzolat és válik egy művé.⁴⁶⁹ Császári a kezdeményezésére létrejött *Folyamat Galériát* 1994-ig vezette, később időről időre, változó aktivitással működtették különböző emberek (pl. Eisenstein Adele). A frappáns cím (angolra pl. lefordíthatatlan nyelvjáték) kiaknázza a nyelv lehetőségét, magába sűrítve a processzust és a folyót. A Császári koncipiálta közösségi alkotás⁴⁷⁰ évezredes hagyományhoz kapcsolódik: az idő múlását mérő, változó vízállású folyó az ókortól örökölt megismerés- és mulandóság-metafora. Ennek jelentőségét akkor tudjuk igazán értékelni, amikor felismertük, hogy Császári

és aközreműködő művészek saját munkáik révén megértették-asszimilálták ezt a folyó-kínálta metaforát, és így kapcsolódnak be a megismerés-alkotás-újabb megismerés-újraalkotás láncolatába.⁴⁷¹

Benczúr Emese a kilencvenes évek közepén két, egymással szinte ellentétes hagyományt ötvözött: egyrészt a klasszikus konceptuális művészet kifejező eszközét használta (szöveget), de szövegeit hagyományosan nőinek tulajdonított technikával, kézi hímzéssel készítette. Ezeknek a munkáknak legfőbb jellemzője, hogy Benczúr egy-egy mondatot nagyon sokszor megismétel, rabszolgamunkával hímzi végtelen mustaraként megjelenő szövegeit. „Távol áll a nyelvhasználat a nyolcvanas években színrelépő nőművészek morális szentenciáitól, tudományos szigorától, de ... a concept art hűvös fogalmiságától, filozofikus ihletettségétől is, manufakturális jellege pedig amazok ambiciózus high tech megjelenésétől, illetve steril professzionalizmusától” — írja róla András Edit tanulmányában.⁴⁷² Ugyanakkor Benczúr legtöbb munkája mondatainak tartalmát éppen azok kivitelezési módja testesíti meg; pontosabban csak azokban, amelyekben Benczúr — hol játékosan, hol ironikusan — az idő múlására, a lét és alkotás értelmére kérdez rá.

A 3 héten át monoton ismétlésekkel hímzett szövege a *de jó lehet annak, akinek ennyi szabadideje van* (1994) és a *ma sem voltam a strandon* (1994) csíkos nyugagyvásznakra hímzett, ismétlődő, hétköznapi kijelentésekből álló műve éppen maga hordozza a rajta levő kijelentésnek okát. Csakúgy a diploma-munkája is, melyre 9 hónapon keresztül hímezte a *teljesítem a kötelességem szöveget.* (1995/96). Ez a mű egyúttal az iskolai nevelésre és akadémiai oktatásra is reflektál (12. kép).

Benczúr Emese legkomplexebb, az idővel foglalkozó munkája a *Ha száz évig élek is* című, ennek első részét az 1998-as luxemburgi Manifestán mutatta be (83. kép). 1997. december 16-án kezdte hímezni az *I think about the future* (gondolok a jövőre) feliratot az előregyártott textilszalagokra, amelyekbe már gyárilag beleszőtték a *day by day* (napról napra) szöveget. Benczúr minden nap egy feliratot hímez, így napról napra eggyel növekszik a hímzett, és fogy az előregyártott szalagok száma. Pontosán annyi szalagot gyártatott, amennyi 100 éves koráig biztosítja ezt a tevékenységet. Az előregyártott szalagokban vannak Benczúr Emese önmagának kiszabott napjai — a jövő, és a meghímzett feliratokban a múlt. A monoton ismétléssel kapcsolatban írja Bodóczky István: Benczúr „megteremti a kapcsolatot a személyes idő és a külső idő között, hogy úrrá lehessen azon, ami történik vele, hogy megkísérelje utolérni azt, ami bekövetkezik. Vagyis az ismétlés nem egyszerű terápia, itt sokkal inkább spirituális jellegű. A ritmikus ismétlődés a végtelent idéző pusztaság. A rendszeres cselekvéssel, ám napról napra változatlan mondattal a mozgás, a gyarapodás és a mozdulatlanosság, a tevékenység s a nyugalom egyensúlyát is megteremti.”⁴⁷³ Benczúr minden kritikusa Roman Opalka tevékenységéhez hasonlítja ezt a munkáját, hangsúlyozva természetesen a különbségeket is: „Opalka az időt azáltal uralja, hogy az órákon át tartó számírással kivonja magát belőle. Benczúr viszont megteremti magának az időt. Különös dialektikával, amellyel —

legalábbis virtuálisan — kicselezi a halált. Mert, ha már arra nem is gondolhat, hogy a vég elkerülhető (...), legalább akkor tudatosan, szisztematikusan fogyasztja az önmagának kiszabott jövőt!”⁴⁷⁴

Az ezredvég közeledtének — az ezredvégvárás kultúrtörténeti — okán 1998. év végén *Sic transit gloria mundi* címmel rendezett kiállítás a *Folyamat Galéria* és 10 művész olyan munkáit mutatta be, amelyek az idővel különböző felfogásban foglalkoznak.⁴⁷⁵ A kiállítás a kurátori koncepció szerint a profán időnek azzal az aspektusával foglalkozott, amelyik egyszerűen múlik; ha nem figyelünk rá, akkor is felőrli az állandóságot. Arról az időről szólt, ami Van; mint egy közeg, amibe létezésünk ágyazódik, amiben az események megtörténnek, vagy inkább csak végbemennek. A kurátor olyan, már meglévő munkákat válogatott be a kiállításba, amelyek az idő múlásának nyomait őrzik, bennük maga az idő, vagy munkája a főszereplő. A művek kerültek a „minden az időben zajlik” parttalansághoz vezető trivialisitást, egyszersmind túllépnek az idő folyásának egyszerű ábrázolásán vagy szimbolikus megjelenítésén; mindazonáltal a vázolt intervallumon belül a lehető legszélesebb spektrumban mozogtak. A különböző műfajú alkotások más-más időfelfogásról árulkodtak, és bennük az időproblematika is az áttételeesség különböző szintjein fogalmazódott meg.

METAFIZIKA

Metafizikai kérdések egész sorát veti fel Beöthy Balázs: *Az ábécé 45. betűje* című műve (84. kép)⁴⁷⁶; „a sorsot, a hitet, az elrendeltetést fogja vallatóra...”⁴⁷⁷ A kilyuggatott deszkákból álló, kereszt alakban kiterített, hetedik oldallal megtöltött dobókocka-művét András Edit úgy kapcsolja a jelenkor (1993) áramába, hogy közben a számmisztikától a játékig egész csokor kultúrtörténeti utalást regisztrál. Mindamellet Beöthy a címmel összefüggésben nemcsak a „kódolt információközvetítés kezdeteire” utal,⁴⁷⁸ hanem a hozzáadás, meghaladás, szabálysértés problémakörét is mozgásba hozza, amikor a címben (utalva a műre) felesleget képezvén, a magyar abc 44 betűjét számszerűleg meghaladja, miáltal a felesleg, „a nem illeszkedő” szerepét — a normához viszonyítva —, megpróbálja definiálni.

Beöthy leíró címével ellentétben Khoncz István: *A szabadság veleje* címmel⁴⁷⁹ nagyszabású vállalkozásra enged következtetni (85. kép). Minthogy Khoncz a 90-es években meglepő módon nyúlt „nagy témához”, az értelmezők számára komoly feladatnak bizonyult a 10 fekete, szabályos sorokban a padlóra helyezett súlyzópárból és 10 fehér postagalambból álló installációjának értelmezése. Az egyik művészettörténészt költészetre inspirálta,⁴⁸⁰ a másik a galambok—súlyzók szimbolikája mentén tett kísérletet a magyarázatra, miközben általánosságban méltatta Khoncz művészetét: „Szereti a nyelv logikáját, munkái vizuális metaforák, melyek címadása az iróniát sem nélkülözi.”⁴⁸¹ Szoboszlai János — megengedve a szimbolikus interpretációt is — a kiállítást inkább a művészi szabadságra való rákérdésként dekódolta, de tekintettel a 90-es évek elméleti horizontjára, a jelentés

végső feloldását a nézőkre bízta, a mű erényét mindazonáltal a művészi ökonómiában látja: „Ami munkáját emellett figyelemre méltóvá teszi, az az, hogy nem mozdul el a téma »nagysága« miatt egyféle heroikus, patetikus irányba, nem tesz homályos utalásokat egyik vagy másik vallási vagy filozófiai irányzat szabadságfelfogására, nem intellektualizál, nem terheli túl az egyébként kimeríthetetlen témát vonatkozási rendszerekkel. Fókuszpontba állít valamit, és ezt egyszerű eszközökkel, de meglepő pontossággal teszi.”⁴⁸²

Alig képzelhető el nagyobb ellentét, mint a patetikus, filozofikus cím és a kiállításban megfogalmazott válasz — mely pimaszul triviális, és a közhelyes szimbolikát fizikai valóságra fordítja: a „lélekmadár” eszik, ürít, olykor szerencsétlenül csapdos szárnyával, de nem repül a számára idegen közegben. Az ellentétből fakadó irónia a nagy kérdésekre ma adható válaszok lehetetlenségét, Khoncz kritikája révén ezek idejétmúltságát érinti.

Itt érdemes újra felidézni Koroncz Endre Khoncz művével csaknem minden szempontból ellentétes munkáit. Ezek közül az 1992-ben kidolgozott festőeljárással készített képei két szempontból is figyelemre méltóak. Először is ezek a Faa Balázs által önfestő képeknek nevezett művek már festményekként is a konceptuális művészetel mutattak rokonságot — nevezhetjük ezeket akár konceptuális festményeknek is. Munkái „gazdag konceptuális tartalommal töltődnek fel” — írja Sebők Zoltán,⁴⁸³ „A művész kívül marad, hűvös és tartózkodó, ugyanakkor résztvevője — mintegy kilépve magából —, az elképzelés megalkotója és a megvalósítás munkása” — állítja Tolvaly Ernő⁴⁸⁴; „A »festődés« technikája — az itt adódó, pontosabban választott művészeti kontextusban — nem más, mint koncepció; a szórendet megfordítva: Koroncz »konceptje« ez a sajátos technika... Mert amit látunk — technikai konceptualizmusa vagy konceptuális technikája ellenére is — festészet...” — jelenti ki András Gábor.⁴⁸⁵ Másodszor, ezek a művek épp elkészítésük technikája folytán logikus előzményét alkotják a koptatás, egymásrahatás nyomait viselő — és egyben reprezentáló — konceptuális munkáinak. „A festő két üres vásznat fordított egymással szembe. Közéjük került a festék. A vásznakat egymáshoz képest szabott pályán mozgatta. E mozgás rendezte el a festéket az egymáshoz szorított vásznanon, hogy a festődés befejeztekor egy képpé egyesüljenek. A vásznakat nem érintette ecset. (...) A festő egy rendszert alkot, egy képcsináló automatát, betáplál néhány paramétert és a továbbiakban kizárólag animátorként hajlandó közreműködni: észrevétlenül kiszorul az alkotás folyamatából.”⁴⁸⁶ Sebők Zoltán az *Inframine* címet adta Koroncz Endre festményeit elemző írásának.⁴⁸⁷ Ebben az *inframine* tulajdonképpen fizikai valóságra vonatkozik, mégis metafizikai tartományok felé nyit utat, bármely prózaiak és hétköznapiak is Sebők példái — amelyeket Koroncz később rendre meg is valósít, mintha jóslatot tel-jesítene be, vagy programot hajtana végre.

„Az inframince szót annak a Marcel Duchamp-nak hátrahagyott írásaiban fedezzük fel, aki ugyanabban az évben hunyt el, — 1968-ban, amikor Koronczi Endre megszületett. Bár módszertani alapvetésnek ez az egybeesés — jól tudjuk — meglehetősen vékonyka lenne, csak hogy a Duchamp gyártotta szó épp vékonykát jelent: a szövegkörnyezet alapján úgy látszik, a vékonyságnak azt a nullához közeledő fokát fejezi ki, amire a francia mince szó már nem képes. El sem képzelhető pontosabb kifejezés annak jelölésére, amit Koronczi vásznai a sajátos alkotási módszer következtében minden egyes pontjukon ott viselnek... Fizikai értelemben inframince a szék támlájának melegsége, amiről épp most keltek fel; ...a bársonynadrág szárának járás közbe-ni összedörzsölődése.”⁴⁸⁸ Koronczi később nem elégedett meg a kopások, nyomhagyások megfigyelésével vagy (re)konstrukciójával és demonstrációjával, a nyomhagyás direkter módját választotta. Az ezredfordulóra olyan hétköznapi tárgyakat alakít át (cipő, autókerék), amelyek nyomát a nyomhagyás prototípusai között szoktunk számon tartani⁴⁸⁹ — és ezek-ről, nyomaikról és a nyomhagyás körülményeiről fényképeket készít.⁴⁹⁰ Az átalakítás roppant egyszerű: Koronczi az isten szót vési a nyomhagyó felületbe.

Isten jelenlétére hasonló módon emlékeztet, mint Gerber Pál: *Isten a fűgában*⁴⁹¹ című festményei és FeLugossy László: *nemember* című kiállítása.⁴⁹² Az archaikust és újkorit keverő, inkább a junk- vagy pop-arthoz köthető művész, FeLugossy a falra függesztett öt, zsákvászonból varrott, lapos, lényegre törően egyszerű férfialakot. Ezek — nem lévén fejük és végtagjaik — egyujjas kesztyűben végződnek — inkább őskőkori bálványokra emlékeztetnek. Az őskori arcnélküli alakok nem is élő embert ábrázoltak, hanem a megistenült őst, akinek „hiteles” ábrázolása, megjelenítése csak így volt lehetséges, hiszen a halottak élő ember elől elrejtik arcukat-egyéniségüket. FeLugossy bálványsora ugyanakkor modern is: a két szélső „zsebében” villanykörte ég, a fény a szöveten átsejlik. Mind az ötnek ágyékkötője fölél egy-egy betű van varrva, azokat összeolvasva kapjuk az isten szót.

Gerber képein a kváderkövek közötti hézagok adják ki az Isten feliratot. A három mű mintha egy metafizikus távolság három fokozatát képviselnél. FeLugossy bármilyen „pogány” módon (bálványokra, betűire szabdaltan), mégiscsak közvetlenül, kézzelfogható fizikai valóságban megjelenő tárgyba írja a szót, Gerber olyan helyre, aminek — a képen bár jól látszik — nincs fizikai valóságreferenciája, a metafizikai tartalmat a cím hordozza: valóságunkat rejtett erők tartják egyben, a mű Isten állandó, láthatatlan jelenvalóságáról ad számot. Koronczi műve még szubtilisebb, a tárgyakon levő felirat ugyanis normál esetben nem látszik. Isten jelenléte csak a cselekvés útján válik láthatóvá, Isten csupán „nyomot hagy,” Isten ujjá működtet csupán, a tevékenységben van jelen.

Mindhárom esetben felmerül, vajon iróniáról van-e szó, vagy csak játékról, netán bennük — az előzőeket sem kizáróan — a szakrális megragadásának, kifejezésének

igénye jelenik meg. Bár különböző módon és mértékben és eltérő logikával, mindhárom mű szellemességével igéz meg, egyszerre humorosak és emelkedettek. A profán valóságot könnyedén, leheletnyi szentséggel itatják át, bennük a kétely és hit kényes egyensúlya árnyalatokban gazdagon fogalmazódik meg.

Jegyzetek

Parttalan konceptualizmus

1

Sol LeWitt: Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*, 5. (10. Summer, 1967) 79—84. Újraközl-ve: Alexander Alberro, Blake Stimson (ed.): *Conceptual Art. A Critical Anthology*. Cambridge, Massachusetts — London, 2000, The MIT Press, 12—16. Magyarul: Paragrafusok a konceptuális művészetről (ford.: Jósmai Lídia). In *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény*. Válogatta: Tolvaly Ernő, szerk.: Lengyel András, Tolvaly Ernő. Budapest, 1995, A&E '93 Kiadó, 208—212. A továbbiakban a magyar kiadás oldalszámaira hivatkozom.

2

E kérdéskör elméleti háttéréről ír Hornyik. Hornyik Sándor: Tipológia és/vagy kontinuitás. A konceptuális művészet értékelése a kilencvenes években Nyugat-Európában. *Új Művészet*, 2000. 5. sz. 33—35.

A konceptuális művészet fogalma

3

Ian Chilvers: *Dictionary of 20th Century Art*. Oxford—New York, 1999, Oxford University Press, 133.

4

Sebők Zoltán: *Az új művészet fogalomtára 1945-től napjainkig*. Újvidék, 1987, Képes Ifjúság, 21—22. és Budapest, 1996, Orpheus Kiadó. Újraközlés: *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon. I-III*. Főszerk.: Fitz Péter, Budapest, 1999—2001, Enciklopédia Kiadó, 1. 367. Megtalálható a világ-hálón is: www.artportal.hu

5

Flynt 1961-es szövegét 1963-ban publikálta. Idézi Lucy R. Lippard: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. New York, 1973, Praeger. 2. kiadás: Berkeley—Los Angeles—London, 1997, University of California Press, 258. Tony Godfrey: *Conceptual Art*, London, Phaidon, 1998, 102. Sebők: i. m. 21.

6

Sebők: i. m. 22.

7

Tony Godfrey: *Conceptual Art*, London, 1998, Phaidon, 4.

Elnevezések és korszakolás

8

Konceptualizmusokról, nem pedig konceptualizmusról beszélhetünk; egymástól független pontokból kiinduló pályákat követhetünk nyomon, mintsem egy átfogó nézőpontot kínálunk fel — állítja B. H. D. Buchlohra hivatkozva James Meyer. James Meyer: The Second degree. Working drawing and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art. In Michael Corris (ed.): *Conceptual Art. Theory, Myth and Practice*. Cambridge, 2004, Cambridge University Press, 108—122, 111.

9

A szokástól eltérően megadom a könyv teljes címét: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, ar works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, antiform, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe England, Australia and Asia (with occasional political overtones)*, edited and annotated by Lucy R. Lippard. New York, 1973, Praeger. 2. kiadás: Berkeley—Los Angeles—London, 1997, University of California Press.

10

A kifejezést Tony Godfrey-től vettem. Godfrey, i. m.

11

Lucy R. Lippard: *Escape attempts* (1995), uo. ix.

12

Tom Wolfe: *Festett malaszt* című könyvében a mű egyre szellemibbé válásának folyamatát szarkasztikusan a művészet füstté válásaként jellemzi. Budapest, 1984, Európa, 71—77.

13

Az országoként — és némileg stílusban is különböző új festészetnek sokféle elnevezése volt, a transzavantgárdtól az új figurativitásig. Ez utóbbi elnevezés Hegyi Lóránd művészettörténészhez kötődik.

14

Peter Osborne: *Art beyond Aesthetics: Philosophical Criticism, Art History and Contemporary Art* című tanulmányában (*Art History* Vol. 27. No 4. Sept. 2004, 651—670.) a modern/ posztmodern művészeti korszakolás helyett a modern/konceptuális/posztkonceptuálisperiodizációra tesz javaslatot, a konceptuális/posztkonceptuális művészet ívét egy olyan helynek tekintve, ahonnan a többi antimodernista művészeti mozgalom széles skálája befogható. A posztkonceptuális művészet a konceptuális művészet komplex történeti tapasztalatán és kritikai örökségén alapszik (1. a műalkotás esztétikai kiküszöbölhetelensége egyszerre mind elégtelensége; 2. a műalkotás szükségszerű fogalmisága; 3. a művészi anyagok nem-művészi használatának kritikai követelménye, 4. a műalkotás egységének radikálisan disztributív karaktere). (663.) A posztkonceptuális művészet nem egy bizonyos fajta művészet neve — írja — legalább annyira egy történetionológiai helyzet, melyben a kortárs művészet (nagyjában-egészében) létrejön; művészet, mely kortárs a legmélyebb teoretikus értelemben. Hogy épp a posztkonceptuális művészet határozza meg a kortárs művészet „kortársiasságát”, amiatt jelenthető ki, hogy ez sűríti és sugározza vissza a konceptuális művészet (immár visszavonhatatlan) történeti tapasztalatát az aktuális művészetre vonatkozóan. Elfogadván javaslatát, mondhatjuk azt is, hogy a tágabb, osborne-i értelemben vett posztkonceptuális művészetbe tartozik mind a szűkebb értelemben vett posztkonceptuális mind a neokonceptuális művészet.

15

1981. április: *Kemény és lágy (Posztkonceptuális tendenciák)* Altorjai Sándor, Baranyay András, Birkás Ákos, Erdély Miklós, Hajas Tibor, Indigo csoport, Károlyi Zsigmond, Kelecsényi Csilla, Pauer Gyula, Schmal Károly, Szenes Zsuzsa, Türk Péter, Vető János — Fővárosi Tanács Óbudai Galériája, Budapest (katalógus), válogatta: Beke László, rendezte: Jerger Krisztina, megnyitotta: Németh Lajos.

16

Andrási Gábor: A gondolat formái. *Nappali Ház*, 1993. 2. sz. 70—77. Újraközölve: Keserü Katalin (szerk.): *A modern poszt-jai. Esszék, tanulmányok, dokumentumok a 80-as évek magyar művészetéről*. Budapest, 1994, ELTE, Bölcsészettudományi Kar. 75—87. Ekkor került be az alcím: „Érzéki konceptualitás” a kortárs magyar képzőművészetben.

17

Uo. 70.

18

Uo. 71.

19

Uo. 72.

20

Uo. 71—72.

21

Uo. 72.

22

Andrási említett művészei: Károlyi Zsigmond, Molnár Péter, Schmal Károly, Birkás Ákos, Tolvaly Ernő, Türk Péter (mint „főszereplők”); továbbá Donáth Péter, Jovánovics György, Erdély Miklós, Major János; a fiatalok közül Szj Kamilla, Faa Balázs és Chilf Mária. Várnai Gyula, Koronczi Endre, Beöthy Balázs, Július Gyula, Menesi Attila pedig azok az Andrási példatárában szereplő, a 80-as években induló művészek, akiknek munkái a 90-es évek neokonceptuális művészetének jelentős részét alkotják.

23

Tudományos összefoglalásában Hornyik Sándor a neokonceptuális jelző mellett érvel. Hornyik Sándor: *Konceptualizmus a kilencvenes évek magyar képzőművészetében. Művészettörténeti Értesítő*, 2002, 3—4. sz. 251—262.

24

A társadalmi nemi szerepekkel, illetve a különleges nemi identitással foglalkozó tudományok.

Jegyzetek

25

A katalógust 1997 tavaszán adták ki az *Origin and Destination* című kiállításorozathoz, Société des Expositions du Palais de Beaux Arts, Brüsszel. www.strikingdistance.com/c3inov/kelley3.html

26

Figyelemreméltó, hogy Hal Foster Mike Kelley-t épp az infantilis művészek között tartja számon, és hogy Foster szerint 30 éves periódusokban „ismétlődés figyelhető meg a művészetben”. Hal Foster: *The Return of the Real*. New York, 1996, October Books.

27

Paul Wood: *Conceptual Art*. New York, 2002, Delano Greenidge Editions, 9.

28

Global Conceptualism: Points of Origin 1950s—1980s. Ed.: Jane Farver, Luis Camnitzer, Rachel Weiss, New York, 1999, Queens Museum of Art, VII.

A koncepuális művészet sajátosságai

A mű elanyagtalanodása — Dematerializáció

29

Sol LeWitt: i. m. 208., 211.

30

Joseph Kosuth: *Art After Philosophy*. *Studio International*. October, November, December 1969. 134—137, 160—161, 212—213. Újraközölve 1—2. rész: Alberro—Stimson: i. m. 158—167. Magyarul: Filozófia utáni művészet (ford.: Bánki Dezső). In Joseph Kosuth: *Művészeti tanulmányok/Texte über Kunst*. Wien—Budapest, 1992, Knoll Galerie, 105—130. A további-akban a magyar kiadás oldalszámaira hivatkozom. 113.

31

Kosuth: i. m. 111.

32

A koncepuális művészet „korai formáját bizonyos fokig az a forma határozta meg és kontrol-lálta, amelyet kritizáltak” — idézi Thomas McEvilleyt Frances Colpitt. Frances Colpitt: *The Formalist Connection and Originary Myths of conceptual Art*. In Michael Corris (ed.): *Conceptual Art. Theory, Myth and Practice*. Cambridge, 2004, Cambridge University Press, 32.

33

Art International, 12, no 2 (February 20, 1968). Rövidítve újraközölve: Alexander Alberro, Blake Stimson (ed.): *Conceptual Art. A Critical Anthology*. Cambridge, Massachusetts — London, 2000, The MIT Press. 46—50.

34

Colpitt: i. m. 36. Colpitt másutt megemlíti, hogy 1969-ig nem jelent meg művészi állásfoglalásokban a materiáról való lemondás. Colpitt: i. m. 39.

35

Lippard—Chandler: i. m. 50.

36

Lippard—Chandler: i. m. 46.

37

Lippard—Chandler: i. m. 49.

38

Sol LeWitt: i. m. 211.

39

Uo.

40

New York, McLendon Building, 1969. január 5—31. Kiállítók: Robert Barry, Joseph Kosuth,

Douglas Huebler, Lawrence Weiner. Lucy R. Lippard: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*:... New York, 1973, Praeger. 2. kiadás: Berkeley—Los Angeles—London, 1997, University of California Press. 71—74.

41

Idézi Lippard: i. m. 71.

42

A művészi szóhasználatban így honosodott meg magyarul is. A statement művészi állásfoglalást jelent, elődje, a romantikus ízü „ars poetica”, a „művészi hitvallás” volt, mely éppen fennköltége miatt kopott ki a mai nyelvből. A statementnek nemcsak célja nem fennkölt, de hangvétele is tárgyilagos; gyakran igen rövid, vagy csak egy-egy munkához tartozó, arra vonatkozó leírás.

43

Tony Godfrey: *Conceptual Art*, Phaidon, London, 1998, 201.

44

Lippard: i. m. 95. Tony Godfrey közli a *Hélium* című mű fotódokumentációját (Mojave sivatag, California, 2 köbláb~ 5,6633~ 5,7 l Helium), ahol a hatalmas amerikai táj közepén csak egy kis gázpalack áll — szöveges magyarázat híján — magányosan, szürreálisan, teljesen értelmetlenül. Godfrey, 202.

45

Lippard idézi Arthur Rose interjút az *Arts* 1969. februári számából: Lippard: i. m. 72.

46

A 36" x 36" removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall.

47

Daniel Buren: Egyéni kiállítások és független munkabemutatók. Ford.: Birkás Ákos, in Tolvaly (szerk.): i. m. 162.

48

Bulletin 17, Art & Project Gallery Amsterdam. Lippard: i. m. 133.; Godfrey: i. m. 164.

49

„...Már nem akartam a vizuális nyelvvel foglalkozni... a retinára ható nyelvvel. Minden konceptuálissá, fogalmivá vált, tehát mástól függött, mint a retinától” — nyilatkozta 1966-ban a 79 éves művész Pierre Cabanne-nak, s ez a szöveg magyarul épp 1991-ben jelent meg. Marcel Duchamp: *Az eltűnt idő mérnöke. Beszélgetések Pierre Cabanne-nal*. Budapest, 1991, Képzőművészeti Kiadó, 69.

50

Vizuális Csend Marcel Duchamp emlékére, 1993. október. *POLIFÓNIA/POLYPHONY. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar művészetben*. Soros Alapítvány, Kortárs Művészeti Központ — Budapest éves kiállítása, 1993. Szerk.: Suzanne Mészöly—Bencsik Barnabás, Budapest, Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ, 1993. [1994], 147—153.

51

Lippard: i. m. 74.

52

Lippard: i. m. 72—73. Bartos Tibor ennek a *Festett malasztban* egy sokkal irodalmibb fordítá-sát adja. Tom Wolfe: i. m. 76.

53

Sol LeWitt: i. m. 210, 211.

54

Museum of Modern Art, New York, 1970. július 2.— szeptember 20. Szervezte: Kynaston

McShine. Lippard: i. m. 178.; Godfrey: i. m. 210, 212.

55

Frances Colpitt: The Formalist Connection and Originary Myths of Conceptual Art. In Michael Corris (ed): *Conceptual Art. Theory, Myth and Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 28—50.

56

Megvetőleg jegyzi meg Joseph Kosuth, hogy Barry munkái „... egészen az »agyenergiára« »redukálódtak« (nem jelentésükben csak anyagukban). Munkája csak azért tűnik konceptuálisan létezőnek, mert anyaga láthatatlan. Azonban műveinek van fizikai állapota, nem úgy, mint azoknak az alkotásoknak, amelyek csak fogalmilag léteznek.” Kosuth: i. m. 123.

Terry Atkinson: Concerning the Article „The Dematerialization of Art” (1968). In *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Ed: Alexander Alberro and Blake Stimson, Cambridge, Mass., — London, 2000, The MIT Press, 52—58.

57

Lucy R. Lippard: Six Years: *The dematerialization of the art object*. Berkeley—Los Angeles—London, 1997, University of California Press. Bevezető esszé: Escape Attempts (1995). Eredeti in *Reconsidering the Object of Art*, kiállítási katalógus, LAMOCA.

58

Louis Camnitzer, Jane Farver, Rachel Weiss: Foreword. *Global Conceptualism: Point of Origin, 1950s—1980s* (kat.), New York, 1999, Queens Museum of Art, VIII.

59

When Attitudes become Form: Works—Concepts—Processes—Information. Kunsthalle Bern, 22.3—27.4. 1969. Exhibition and Catalogue directed by Harald Szeemann. A szó szerinti fordítás: „élj a fejedben” helyett „a fejben élés” pontosabban adja vissza a konceptuális művészek elképzelését arról, hogy a művészet életet adó közege a (fejekben lévő) gondolat.

60

Live in Your Head: Concept and Experiment in Britain 1965—75. London, Whitechapel Art Gallery, 2000. Kurátorok: Clive Phillpot, Andrea Tarsia.

61

Godfrey: i. m. 4.

62

www.c3.hu/collection/koncept/images/elkepezes.html; A felkért művészek: Balaskó Jenő, Baranyay András, Csáji Attila, Erdélyi Miklós, Fajó János, Gulyás Gyula, Haraszy István, Hencze Tamás, Jovánovics György, Keserü Ilona, Kismányoki Károly, Major János, Méhes László, Nádler István, Szentjóbgy Tamás, Szíjártó Kálmán, Tandori Dezső, Tót Endre, Türk Péter.

63

Alkotó kurátornak azt nevezem, akinek tevékenysége újabb „művet” eredményez, azaz kiállítása nem csupán már létező műtárgyak felsorakoztatása, hanem az olyan többlettel rendelkezik, amely több mint a művek egyszerű összege. Lehetséges, hogy tevékenysége újabb művek megvalósulását ösztönzi, de elég lehet az is, hogy már létező művekből rendez kiállítást; ebben az esetben a „többlet” részint a válogatásból, az elrendezésből és kiállításon belül megjelenő interpretációból (szöveges koncepció) keletkezhet; a legfontosabb „elem” persze az, hogy a kurátor rendelkezék saját művészi koncepcióval. Ilyen értelemben volt alkotó kurátor például Seth Siegelaub, Harald Szeemann és Lucy R. Lippard is.

64

www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/elkepezes/

65

Lippard—Chandler: i. m. 49.

66

www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/elkepezes/pauer.html

67

L. R. Lippard rendezte három kiállítás katalógusát leírókartonok alkották.: 1969. szeptember 5.—október 5.: 557,087. Seattle Art Museum, Lippard: i. m. 110—113; Godfrey: i. m. 206—207.; 1970. január 13. — február 8.: 955,000. Vancouver Art Gallery and Student Union Building Gallery; Lippard: i. m. 143; november: 2,972,453. CAYC, Buenos Aires, Lippard: i. m. 203—204.

68

A szavakat Bruce Nauman: *One Hundred Live and Die* című neonfelirataival (1984), a ready-made-et Marcel Ducham *Forrásával* (1917 és 1950) és *LHOOQ* (1941—42) című munkájával, a dokumentációt Joseph Kosuth: *Egy és három szék* című fotóból, szövegből és ready-made-ből álló installációjával (1965), az intervenciót Felix Gonzalres-Torres: *Cím nélküli óriásplakátjával* (1991) illusztrálta. Tony Godfrey: *Conceptual Art*. London, Phaidon, 1998, 7—12.

69

Godfrey: i. m. 150. skk.

70

A művészek által írt szövegek klasszifikációját, funkcióját a konceptuális művészet vonatkozásában I.: Charles Harrison: *Conceptual Art and Painting. Further Essays on Art & Language*. Cambridge, Massachusetts — London, 2001, The MIT Press, 3—34.

71

Alcíme: Journal of Conceptual Art, alapítók: Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell.

72

Haacke kiállítása a Guggenheim múzeumban lett volna. Lippard (közli a kérdőívet is): i. m. 227—229.

73

Kosuth: i. m. 121.

74

Kosuth: i. m. 114.

75

Kosuth: i. m. 127.

76

Godfrey: i. m. 163.

77

A művészek szövegeinek típusait részletesen tárgyalja Charles Harrison: *Conceptual Art and Painting. Further Essays on Art & Language című munkájában*, ahol élesen elkülöníti a dokumentumokat (manifesztumok, szerződések, levelek, cikkek), az irodalmi szövegeket és a művész szövegeket (a konceptuális művészek alkotásait azaz a szöveg-munkákat). Harrison: i. m. The Trouble with Writing című fejezet, 3—34. A magyar konceptuális művészet szövegtípusait Dékei Krisztina elemezte szakdolgozatában. Ezúton mondok köszönetet, hogy kéziratát rendelkezésemre bocsátotta. *Szövegtípusok a magyarországi konceptuális művészetben. A kezdetek (1970—1974)*. ELTE, 1992.

78

Budapest, 1995.

79

Tony Godfrey: i. m. 28—31.

80

Boris Groys: A szenvedő kép. *Balkon*, 1993, 2. sz. 16—18.

81

„...*Minden, mi a lánynak örömet adott, kicsi volt és elszomorította fiút...*” című kiállításon, kurátor Diana Kingsley, 1993. november 17. — 1994. január 15.

82

Németh 1997-ben a Stúdió Galériában 3 nőgyógyászati székét burkolt be vörös bársonnyal, mohával illetve nyúlprémmel.

83

Paul Wood: *Conceptual Art*. New York, 2002, Delano Greenidge Editions, (Movements in Modern Art). 38. kép

84

Live in Your head. Concept and Experiment in Britain 1965—1975. Ed.: Clive Phillpot and Andrea Tarsia, London, 2000, The Whitechapel Art Gallery. Live, 60., 112.

85

A konceptuális művészet fotóhasználatáról (mint dokumentációról is) magyarul először Beke László tanulmányában olvashattunk: Beke László: Miért használ fotókat az A.P.L.C.? *Fotóművészet*,

1972. 2. sz. 20—26.; www.c3.hu/collection/koncept/

86

Valódi művészet/Real Art. Budapest, 1999, Trafó — Kortárs Művészetek Háza, szerk. n. [Eike], o. n.

87

A Wadsworth Athenaeumban (Connecticut).

88

Helen Molesworth: *Cleaning Up in the 1970s: the Work of Judy Chicago, Mary Kelly and Mierle Laderman Ukeles*. In Michael Newman and Jon Bird (ed): *Rewriting Conceptual Art*. London, 1999, Reaktion Books, 107—122, különösen: 114—122.

89

A múzeum-kérdést, a múzeum szerepének megváltozását tematizálta a *Museum as Muse: Artists Reflect* című kiállítás. Museum of Modern Art, New York, 1999. március 14. — június 1. A katalógust Kynaston McShine írta és szerkesztette.

90

1992. Installáció, Maryland Historical Society, Baltimore.

91

1988. Musée d'Art Moderne de La Ville de Paris.

92

Az 1968-tól gyűjtött tárgyai 1972-ben a düsseldorfi Kunsthalle-ban voltak kiállítva. Godfrey, 259—261.; Anne Rorimer: *New Art in the 60s and 70s Redefining Reality*. London, 2001, Thames & Hudson, 241—242. Egy részét 2003-ban (július 2. — október 26.) a bécsi Kunsthalle mutatta be.

93

Tatai Erzsébet: A nyolcadik szabad (?) művészet. Lakner Antal: Pápagyűjtemény. Galéria '56, 1993. november 5. — december 18. *Balkon*, 1994. 1. sz.; újraközlés: Lakner Antal: *Pá-pagyűjtemény/Pope Collection 1991—2000*, Budapest, 2001, Galéria '56.

94

Visual Art Gallery, New York. Godfrey: i. m. 116—117.; Lippard: i. m. 19—20.; James Meyer: *The Secon Degree. Working Drawings and other visible things on paper not necessary meant to be viewed as art*. In Corris: i. m. 108—122.; Rorimer: i. m. 182—184. Bochner állított ki először xeroxot, és ezek voltak az első xerox-könyvek.

95

Kosuth: i. m. 123.

96

(Kiemelés T. E.) Karin Thomas: *Bis Heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*. Köln, 1971, Verlag M. DuMont Schauberg. In *A neoavantgarde*. Szerk.: Krén Katalin, Marx József, Budapest, Gondolat, 1981, 491.

97

Vagy pontosabban: léte nem analóg, hanem digitális technikában materializálóik.

98

Information: Museum of Modern Art, New York, 1970. július 2. — szeptember 20. Szervezte: Kynaston McShine. *Software*: Jewish Museum, New York, 1970. szeptember 16. — november 8. Ken Allan: *Understandig Information*. In Corris: i. m. 144—168.; Edward A. Shanken: *Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art*. Uo. 235—250.

99

Marcel Duchamp: *Az eltűnt idő mérnöke. Beszélgetések Pierre Cabanne-nal*. (1966) Budapest, 1991, Képzőművészeti Kiadó, 22.

100

Nemcsak a konceptuális, hanem sok fluxus művész számára is fontos volt a tanítás. Joseph Beuys közismert példája mellett Robert Filliou-t érdemes említeni, e témában kiadott könyve: *Lehren und Lernen als Aufführungskünste*. (A tanítás és tanulás mint előadóművészet) Köln — New York, 1970, Verlag Gebrüder König.

101

Frances Colpitt: *The Formalist Connection and Originary Myths of conceptual Art*. In Michael Corris (ed.): *Conceptual Art. Theory, Myth and Practice*. Cambridge, 2004, Cambridge University Press. 32.

102

Colpitt: i. m. 28—29. Lippard, LeWitt és Kosuth a formalizmust elméleti, nem pedig stilsztikai alapon tagadták. Kosuth saját formaellenességét is körültekintően megkülönböztette a minimalisták antiformalizmusától. Uo. 29.

103

Colpitt: i. m. 28.

104

Colpitt: i. m. 30.

105

Colpitt: i. m. 32.

106

Ahogy a konceptuális művészet első hazai összefoglalja, Hajdu István sem. Hajdu István: Concept art — Kísérlet egy műfajtan műfaj rendszerezésére. *Tájékoztató*, Magyar Képzőművészek Szövetsége, 1975/4, 1976/1, 1976/2. In Uő: *Előbb-utóbb rongyszőnyeg az avantgarde-nak*, Budapest, 1999, Orpheusz Kiadó, 45.

107

LeWitt konceptualizmusa mellett nemcsak az szól tehát, hogy ő publikált elsőként ezzel kapcsolatos művészi állásfoglalást.

108

Colpitt: i. m. 33.

109

Kosuth: i. m. 115.

110

Lippard: i. m. 151.

111

Kosuth: i. m. 118.

112

1965, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, Baranya megyei Múzeumok Igazgatósága, Képző és Iparművészeti Osztály, 87.91

113

Lippard 1971-ben írt szövegét idézi Colpitt: i. m. 38.

114

Colpitt: i. m. 40.

115

Idézi Frances Colpitt Lizy Bordent. Uo.

A gondolat testet ölt — Rematerializáció

116

Ascher a Los Angeles-i Clair Copley Galériában 1974-ben a művészeti intézmények működésére kérdezett rá — azaz, nemcsak hogy semmilyen tárgyat nem állított ki, hanem falat bontott. Eltávolította a galéria kiállítóterme és irodája közötti válaszfalat, így láthatóvá, kiállítási tárggyá az irodát tette.

117

Viszontlátásra! Marcel Duchamp magyarországi hatásai. / See you again! Marcel Duchamp's Influence in Hungary. Budapest Galéria Kiállítóháza 1996. november 4. — december 8. Szerk.: Nagy Mercedes. Budapest, 1996—2000, Budapest Galéria, 21., 74.

118

A legkevesebb. Válogatás stúdiósok munkáiból. Ernst Múzeum 1996. február 21. — március 17.

119

Liget Galéria 1990/1995. Szerk.: Várnagy Tibor, Budapest, 1996, Cserepesház, o. n., 197. sor-szám; www.c3.hu/ligal (195. sorszám)

120

www.c3.hu/cryptogram

121

A dolog pikantériája, hogy ezt viszont csak a 90-es években lehetett megtenni. (Legalábbis ekkor vált széles körben elérhetővé erre alkalmas hardware.)

122

„nincs ... egy olyan hordozóanyag, ami a maga anyagszerűségében adja meg a médium korlátait” — mondja Szegedy-Maszák, noha szerinte nincs különbség aközött, hogy valaki nem állítja ki elkészült festményét, vagy nem kapcsolja be a számítógépet. Jelentés-dizájn. Szegedy-Maszák Zoltánnal beszélget Hajdu István, *Balkon*, 1999. 11—12. sz. 8—13. és Hajdu István: *Előbb-utóbb rongyszőnyeg az avantgarde-nak*. Budapest, 1999, Orpheusz kiadó Kft. 223—237. idézet: 224.

„A Steganográfia a jelek elrejtésének tudománya. ... amíg a kriptográfia az információ érthetlenné tételén alapszik, addig a steganográfia az információ láthatatlanná tételét célozza meg. (...) a digitális gépekben minden információ számok sorozataként kerül tárolásra, tekintet nélkül a médiumra, melyen keresztül az adatok megjelenítésre kerülnek majd. Ennek köszönhetően nagyon könnyű az átjárás a digitális médiumok között. (...) *fedő dokumentumként* bármilyen digitális állomány használható, függetlenül az *elrejtési-továbbítani kívánt üzenet* »formájától«. Arra kell csupán vigyázni, hogy a »*borítékban* elférjen a *levél*«, ... A kiállításon látható képek elkészítésekor azonban éppen ellenkező szándék vezetett: olyan mértékben igyekeztem a képeket szövegekkel terhelni, hogy azoknak a látványra gyakorolt hatása minél nyilvánvalóbb legyen” — írja képe alá Szegedy-Maszák Zoltán (kiemelések T. E.). In *Intermédia. Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia Tanszék*. Szerk. n. Budapest, 1999, Barabás Kft. 91.

Család, Plotinos: 8th tractate 1—4, Nature Contemplation and the One. 51 x 71 cm; Két férfi, Plotinos: 8th tractate 5—10, Nature Contemplation and the One. 84,7 x 60,2 cm; 3 csaj, Plotinos: 6th tractate 1—4, The Impassivity of the Unembodied. 42,5 x 36,5 cm; Ödön, Plotinos: 6th tractate 5—19, The Impassivity of the Unembodied. 50 x 65,7 cm; Négyen, Plotinos: 1th tractate, The animate and the Man. 41,5 x 50,3 cm; Csónakban, Plotinos: 7th tractate 6—13, Time and Eternity. 69 x 45,9 cm; Napernyőcsoport, Plotinos: 6th tractate, The Impassivity of the Unembodied. 73,7 x 97,7 cm; Napernyős, Plotinos: 7th tractate 1—5, Time and Eternity. 50 x 65,7 cm; Plotinos: 8th tractate 1—4, 64 x 53 cm; Plotinos: 8th tractate 5—10, 63 x 54 cm.

Hajdu: i. m. 228.

Uo. 223.

Uo. 224.

Uo. 226.

In Intermédia, 91.

Hajdu: i. m. 236.

Kiállítva: a pozsonyi Művészeti Akadémia Medium Galériájában 2000-ben, a Magyar Képzőművészeti Főiskola Intermédia Tanszékének hallgatói munkáiból rendezett kiállításon.

Pető Hunor: *Virágzó csendéletek / Floweing Still Lifes*. Budapest, 1999, Budapest Galéria, o. n.

A kilencvenes évek neokonceptuális művészete Magyarországon

Például 1995: *Reconsidering the object of Art: 1965—1975*, Los Angeles, 1999: *Global Conceptualism. Points of Origin 1950s—1980s*, Queens, New York, 2000: *Live in your Head. Concept and experiment in Britain 1965—75*, London, 2001: *Authentic/Ex-centric. Conceptualism in Contemporary African Art*, Velence, 2002: *Conceptual Art in the Netherlands and Belgium 1965—75*, Amsterdam.

Jelentőségének elemzéséhez: Hornyik Sándor: Avangárd és popkultúra — Fejezetek a kilencvenes évek képzőművészetéből. In *Gyönyörű ez a mai nap. A nyolcvanas és a kilencvenes évek magyar művészete — történet és elmélet*. A kötet szövegeit Aknai Katalin és Rényi András válogatta. Budapest, 2003, Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete —Meridián 2000 Kiadó, Oktatási és Művészeti Bt.

Tudatos reflexiót mutat, hogy a bécsi Kunsthalle Projekt-termében a 2002-es Documentával egy időben rendezték meg az 1972-es *V. Documentát* ismertető kiállítást. Jegyzetek

189.A nemzetközi neokonceptuális művészetről

Írja Nancy Spector, Vicente Todoli és Giorgio Verzotti: Future Past Present. An Insiders' View

című katalógus-bevezetőben. A kiállítás főkurátora Germano Celant volt. In *XLVII Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia, 1997*, Electa, 13—15.

137

Ezt a projektet elemzi Sebők Zoltán: Többség atyuska portréja címmel. *Nappali Ház*, 1999. 2. sz. 49—56.

138

Documenta 11_Platform 5: Exhibition. Kassel, June 8 —September 15, 2002. Ed.: Enwezor, Okwui, Catalogue Kassel, 2002, Hatje Cantz Publishers.

139

Darboven: Wunschkonzert (1984), Konrabassolo (1998—2000), filmek 1968-ból, 1971-ből, 1983-ból és egy videó 1998-ból. *Catalogue Appendix*, 38. Kawara: One Million Years — Past (998.031 BC to 1969 AD) 1970-ből. *Catalogue Appendix*, 43—44. A kiállítás ideje alatt a könyvekbe rendezett nyomtatott évszámokat folyamatosan (egymást váltó emberek) olvasták fel.

140

Kawara: One Million Years Future (1999 AD to 1.001.998 AD) 1998-ból, One Million Years 2002-ből Rádióadásban. Piper: The Colour Wheel Series (színes kerék sorozata), 14 színes print, *Catalogue Appendix*, 46. Wall: Láthatatlan ember (Ralph Ellison után), világítódoboz, 2002, 190 x 265,5 cm. *Catalogue Appendix*, 48., Coleman: INITIALS (1993—94) 240 dia, C.n. (2002) diavetítés cd plazmatévéén. *Catalogue Appendix*, 38., Sekula: 1987—95, fotósorozat, szöveg, diavetítés, film. *Catalogue Appendix*, 47. Ivekoviè videójának címe: Personal cuts (1982), az Anyám számának keresése projekt 2002-es. *Catalogue Appendix*, 42.

141

Catalogue Appendix, 47.

142

Hasonló a célt tűzött ki Douglas Houbler 1971-ben a *Variable Piece* című munkájában, amit könnyedén így jellemezett: „minden élő létezésének fotografikus dokumentálása” — idézi Mike Kelley, i. m.

143

Documenta Catalogue, 586—588.

144

2000—2001, a C-printek átlagos mérete: 152 x 160 cm. A helyszínek: Calais városháza előtt; Koppenhága, Glyptotek; Villa Medici, Róma; Kunstmuseum, Bazel; Roden Museum, Philadelphia; Musée Royal, Mariemont; The National Museum of Western Art, Tokió; Musée Rodin, Párizs; Gardens of the House of Parliament, London; The Metropolitan Museum of Art, New York; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington; Rodin Gallery, Szóul. *Catalogue Appendix*, 43.

145

1. sírás ok nélkül, 2. nem érdemes élni, 3. nincs jövőm, 4. egyedül vagyok, 5. hibának érzem magam, 6. nincsenek barátaim, 7. jobb lenne neked nélkülem, 8. nem tudok éjjel aludni, 9. mindig alszom, 10. mindig fáradt vagyok, 11. félek, hogy valamit rosszul csinálok, 12. azt hiszem, örült vagyok.

A magyarországi neokonceptuális művészet forrásai

146

Hajdu István: Concept art — Kísérlet egy műfajtan műfaj rendszerezésére *Tájékoztató*, Magyar Képzőművészek Szövetsége, 1975/4, 1976/1, 1976/2. Újraközlés In Uő: *Előbb-utóbb rongyszőnyeg az avantgarde-nak*, Budapest, 1999, Orpheusz Kiadó. Hajdu összefoglaló munkája a legszűkebb kosuth-i definíciótól indul ki, végül annyira kitérít a fogalom határait, hogy csaknem minden, nem formalista mű belefér: „...a concept art-hoz tartozónak tekinthető minden olyan művészi produktum, amelynek koncepcionális, gondolati alkotóeleme az elsődleges, az nem függve a fizika megvalósulástól, fölérendelődött az anyagi buroknak”. Áttekinti a konceptuális művészet eredetét, forrásait, kapcsolatát a többi neoavantgarde irányzattal; a konceptuális művészet céljának tekinti, hogy rendet teremtsen bizonyos fogalmak között (idő, tér, mozgás, környezet-társadalom); az azonosítást mint annak gyakori eljárását vizsgálja (Erdély Miklós). A véletlent, személyességet kerülő művek között kimutat személyes vonásokat (On Kawara, Tót Endre) is. Hajdu a „concept artot” műfajnak nevezi, míg irányzatként kezeli, ahogy később Hegyi Lóránd, Sebők Zoltán is. Hegyi Lóránd: *Utak az avantgárdból*. Pécs, é.n. 1989(?) 192—194.; Sebők Zoltán: *Az új művészet fogalomtára*. Újvidék, 1987, 21—22.

147

Sturcz János a lengyelországi magyar kiállítások kapcsán írt, ezt a problematikát elemző cikke nagy vihart kavart. Sturcz János: Üzenet a mestereknek. A kortárs magyar művészet megítélésnek és önértékelésének problémáiról az átmenet időszakában. *Új Művészet*, 1998. 5. sz. 37—40.

148

A hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában 1991. március 14. — június 30. Szerk.: Nagy Ildikó, Budapest, Képzőművészeti Kiadó— Magyar Nemzeti Galéria, Ludwig Múzeum

149

A magyar neoavantgárd első generációja 1965—1972. Szerk.: Reczetár Ágnes, Szombathely, 1998, Szombathelyi Képtár.

150

A Telekommunikáció Nemzetközi Paralel Unióját Szentjóbó Tamás — egy személyben — alapította. „Ápolók/Animators (sic!): Tarczali Andrea, St. Auby Tamás & Szőnyi András”

151

Peternák Miklós: A konceptuális művészet hatása Magyarországon. 1983/85. www.c3.hu/collection/concept/

152

Forgács Éva: Egy mítosz természetrajza. Erdély Miklós és a neoavantgárd magánya. In Uő: *Az ellopott pillanat*. Pécs, 1994, Jelenkor, 322—333.

153

A Rózsa-kör tevékenységét Körner Éva dolgozta fel 1998-ban, az Ernst Múzeumban rendezett kiállításán.

154

www.c3.hu/collection/concept

155

Körner Éva: Az abszurd mint koncepció (jelenetek a magyar koncept art történetéből). *Balkon*, 1993. 1. sz. 22—25.; 1993. 2. sz. 10—25. A tanulmány először Joseph Kosuth a Velencei Biennále Magyar Pavilonjában megrendezett (1993) kiállításához készített kötetben jelent meg.

156

Például: Beke László: Fotó-látás, fotó használat az új magyar művészetben. *Fotóművészet*, 1972. 3. sz., 18—24.; György Péter: A lázadás esztétikája, Kentaur. *Filmvilág*, 1990. március, 16—20.; Erdély Dániel—Mújdricza Péter—Szenes Zsuzsa: -1, mint antibálvány... Beszélgetés Erdély Miklós műtermében. *Pompei*, 1993. 1—2. sz., 79—115.; Pernecky Géza: Produktivitásra ítélve?... *Balkon*, 1996. 1—2. sz., 5—22., 1996. 3. sz., 15—28.; Ajtony Árpád: Az emberiség és a család. *Balkon*, 1998. 10. sz., 19.; Szipőcs Krisztina: Történetek Erdély Miklósról. *Balkon*, 1998. 11. sz., 4—8. Rétegződések. Körner Évával beszélget Hajdu István; A Rózsára vonatkozó dokumentumok. *Balkon*, 1999. 3—4. sz., 11—25.; Boros Géza: A szabadság kapujában. *Balkon*, 1999. 1—2. sz., 31—32.; Szőke Annamária: „Titok a jövő jelenléte” Tudomány a művészet ha-tárain belül Erdély Miklós művészetében. *Nappali Ház*, 1997. 1. sz. 42—65.

157

Például: Beke László: „a MŰ=az ELKÉPZELÉS DOKUMENTÁCIÓJA” Beke László felkérése az „Elképzelés” témára, 1971, www.c3.hu/collection/koncept/images/elkepzeles/html; Körner Éva: A fotómontázs, mint a magyar avantgarde harmadik hullámának reprezentatív műfaja (Katalógus, Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan, 1976. október);

158

A katalógusok és szemelvénygyűjtemények természetesen idetartoznak (pl. Erdély M. 1986-os óbudai, 1991-es székesfehérvári katalógusai, Szentjóbó Tamás 1998-as *TNPU — LSP 1984 W* bu-dapesti publikációja).

159

Erdély Miklós: *Művészeti írárok*. Budapest, 1991, Szerk.: Peternák Miklós; Erdély Miklós: *Idő-möbiusz I—II., I.: Kollapszus orv.* Az 1974. Magyar Műhely (Párizs) kiadás reprintje; *II.: Második kötet.* Vál., szerk.: Beke László—Peternák Miklós, Párizs—Bécs—Budapest, 1991, Magyar Műhely. www.artpool.hu/Erdely/EMcontenthu.html

160

Beke László: *Művészet/Elmélet. Tanulmányok 1970—1991.* Budapest, 1994. Balassi Kiadó — BAE Tartóshullám — Intermédia; *Médium/Elmélet, Tanulmányok 1972—1992.* Budapest, 1997, Balassi Kiadó — BAE Tartóshullám

161

A konceptuális művészet Magyarországon. Előadások a C3-ban, 1997. szeptember 19.: Maurer Dóra, Beke László és Károlyi Zsigmond; szeptember 26.: Pauer Gyula és Szőke Annamária; október 2.: Konkoly Gyula, Jovánovics György;

október 5.: A Telekommunikáció Nemzetközi Paralel Uniója (V. — ad interim — diszpécser: St. Auby Tamás) — dokumentumai a C3-ban

162

Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970—1973. Szerk.: Klaniczay Júlia, Sasvári Edit, Budapest, 2003, Artpool — Balassi; *a Pécsi Műhely nagy képeskönyve.* Szerk.: Pinczehelyi Sándor, Pécs, 2004, Alexandra.

163

Áttételesebb és átfogóbb jelentést a művész maga fogalmazott meg. Lásd: Beszélgetés Szentjóby Tamással. (Hangszalagra vette Beke László, 1971. március 11-én). *Jelenlét*, 1989. 1—2. sz. Új sorozat. I. évf., 261.

164

Peternák Miklós említett tanulmánya szerint 15—25 konceptuális művész volt, ám annál jóval többen készítettek konceptuális munkákat. Az alábbi művészek a már idézett Beke László-féle 1971—72-es *Elképzelés* projektben vettek részt, kiegészítve azokkal, akik a Pauer-féle *kartoték-gyűjteményt* gyarapították: Aknai Tamás, Baranyay András, Bálint István, Csáji Attila, Erdély Miklós, Fajó János, Gulyás Gyula, Haraszty István, Hencze Tamás, Jovánovics György, Kemény György, Keserü Ilona, Kismányoki Károly, Korniss Dezső, Legény Péter, Major János, Méhes László, Pernecky Géza, Schaár Erzsébet, Szentjóby Tamás, Szijártó Kálmán, Tót Endre, Türk Péter, Urbán János.

165

A posztmodern fordulat hazai elmaradásának okairól elmélkedik András Edit a *Kinek kell az új paradigma? Új nyugati elmélet — régi keleti műkritikai gyakorlat* című cikkében (*Műértő melléklet — AICA — Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége Magyar Tagozata*, 2001. december.) és a *Vízpróba a kortárs (nő)művészetben, (nő)művészekben* című tanulmányában (In *Vízpróba/Water Ordeal. Kiállításorozat az Óbudai Társaskör Galériában és az Óbudai Pincegalériában.* Szerk.: András Edit és András Gábor. Budapest, 1995, Óbudai társaskör, 25—43)

166

Erdély Miklós: *Művészeti íráások.* Budapest, 1991, Szerk.: Peternák Miklós, 125—128.

167

Beke László: Erdély Miklós katalógus, Budapest, 1986, Óbuda Galéria. Idézi: Körner Éva: Az abszurd mint koncepció (jelenetek a magyar koncept art történetéből), *Balkon*, 1993. 1. sz. 24.

168

1965, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, Baranya megyei Múzeumok Igazgatósága, Képző és Iparművészeti Osztály, 87.90

169

A művet a varsói Foksal galériában mutatták be, Szentjóby Tamás, Erdély Miklós, Jovánovics György, Lakner László és Pauer közös kiállításán. *Pauer Gyula műveinek jegyzéke.* Szerkesztette és összeállította: Szőke Annamária, Budapest, 2005. Műcsarnok, 11.

170

www.c3.hu/collection/koncept/frame3.html

171

Interjú St. Auby Tamással, 1998. In *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balaton-boglári kápolnaműterme 1970—1973.* Szerk.: Klaniczay Júlia, Sasvári Edit, Budapest, 2003, Artpool — Balassi, 151.

172

Az akkor még létező *Emlékeztető naptár* rovatban. Összeállította: Kovács Tamás. *Új Művészet*, 1993. 10. sz. 86.

173

Jean Clair: *Marcel Duchamp, avagy a nagy fikció.* (1975) Budapest, 1988, Corvina, 9.

174

Két beszélgetés, az első: Szegedy-Maszák Mihállyal, a másik Bartomeu Marival. In Joseph Kosuth *'Zeno Az Ismert Világ Határán'*. Az 1993 évi Velencei Biennále Magyar Pavilonja katalógusa. Szerk.: Dr. Keserü Katalin, Budapest, 1993, Műcsarnok, 90.

175

Robert Lebel írta az első monográfiát: *Sur Marcel Duchamp avec des textes de André Breton et H. P. Roché.* Párizs, 1959, Edition Trianon.

176

Marcel Duchamp: *Az eltűnt idő mérnöke. Beszélgetések Pierre Cabanne-nal.* (1966) Budapest, 1991, Képzőművészeti Kiadó, 9., 10.

177

Mezei Ottó: *Duchamp.* Budapest, 1970, Corvina. Hogy Duchamp mennyire nem volt ismeretlen, azt nem csak Erdély Miklós, Szentjóby Tamás és Attalai Gábor művei, de a fiatal Koncz András néhány fotómunkája is alátámasztja (*Őnarckép, 1977, Lépcsőn lemenő akt, 1978*). Publikálta: Dékei Kriszta: A hetvenes években fotókat csináltunk. Koncz András kiállítása. Ernst Múzeum, Budapest 2002. december 17. — 2003. január 8. *Balkon*, 2003. 3.

sz. 26.

178

Jean Clair: *Marcel Duchamp, avagy a nagy fikció. Kísérlet a nagy üveg mítoszanalízisére.* (1975), Budapest, 1988, Corvina. Octavio Paz: *Meztelen jelenés (Marcel Duchamp).* (1978), Budapest, 1990, Helikon. Marcel Duchamp: *Az eltűnt idő mérnöke. Beszélgetések Pierre Cabanne-nal.* (1966) Budapest, 1991, Képzőművészeti Kiadó.

179

Görgényi Frigyes: A vállalt előd adva van. Marcel Duchamp magyarországi recepciója. In *Viszontlátásra! Marcel Duchamp magyarországi hatásai. / See you again! Marcel Duchamp's Influence in Hungary.* Budapest Galéria Kiállítóháza 1996. november 14. — december 8. Kiállítási katalógus. Szerk.: Nagy Mercedes. Budapest, Budapest Galéria, 1996—2000. 5—24.

180

Görgényi Frigyes: *Egy bizonyos Marcel Duchamp.* Budapest, 1996, Kijarat Kiadó.

181

Görgényit a művész sakkjátzmái éppúgy érdeklik, mint élete és művészete. L. még: Görgényi Frigyes: Van megoldás. A sakkozó Duchamp. *Új Művészet*, 1997. 3. sz. 13—15. Sakk, művészet, erotika... Görgényi Frigyesrel beszélget Sebők Zoltán. *Balkon*, 1996. sz. 12.

182

Andrási Gábor: Play Duchamp! Marcel Duchamp az eltűnt idő mérnöke. Beszélgetések Pierre Cabanne-nal. *Új Művészet*, 1992. 4. sz. 79—81.

183

Pernecky Géza: *Kapituláció a szabadság előtt.* Pécs, Jelenkor, 1995. 62—103. Szemelvények Duchamp nyilatkozataiból, uo. 171—187.

184

Andrási: i. m. 80.

185

Cabanne: i. m. 69.

186

Octavio Paz: i. m. 9.

187

Joseph Kosuth: Filozófia utáni művészet (1969). In *Művészeti tanulmányok / Texte über Kunst* Knoll Galerie, Wien—Budapest, 1992, 112—113.

188

Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása.* Budapest, Enciklopédia Kiadó, 1996, 7—8.

189

Sturcz János: *Janus félúton.* Budapest, Új Művészet Kiadó, 1999, 141—143.

190

Köszönöm András Editnek, hogy *A remekmű metamorfózisa* című 2004. február 20-án a Magyar Nemzeti Galériában tartott előadásán felhívta figyelmem a Duchamp recepció ezen aspektusára.

191

Suzanne Mészöly, Bencsik Barnabás (szerk.): *POLIFÓNIA/POLYPHONY.* Kiállítási katalógus. Budapest, Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ, 1993.

192

Új Epigon. Időszaki művészeti célújság 1—7. szerk.: Várnagy Tibor, 1993—94. Pataki Gábor: Szánakozol az epigonistán? Gondolkodj el az okain is tán... *Új Művészet*, 1994, 7—8. sz. 20—24.

Rejtőzödő. Kiállítási katalógus. Szerk.: Molnár Edit, Budapest, 1998. Előszó: Petrányi Zsolt: Rejtőzködő művészek, mellébeszélő művészet. 5—10. A szórólap (1997) Készman József: Rejtőzködés a kultúr hagyományban. Hatástörténeti kompiláció című szövegét is tartalmazza.

Viszontlátásra! Marcel Duchamp magyarországi hatásai. / See you again! Marcel Duchamp's Influence in Hungary. Budapest Galéria Kiállítóháza 1996. november 14.—december 8. Kiállítási katalógus. Szerk.: Nagy Mercedes. Budapest, Budapest Galéria, 1996—2000. Tanulmányok: Görgényi Frigyes: A vállalt előd adva van. Marcel Duchamp ma-gyarországi recepciója. 5—24; Beke László: Görgényi Frigyes: Marcel Duchamp. 42—44; Szőke Annamária: Erdély Miklós: Tavalyi hó. 1970. 55—56.

„Mára a történelmi hírnév vált elsődlegessé, az a felületi forma, amelyet a művész alakjának és életművének kultusza tölt ki... az olyan művészettörténeti kövület esetében mint Marcel Duchamp, a hivatkozás és a megidézés maga is mondanivalóvá nemesedik... A történelem újramelegítésének pillanatában véget ér Duchamp aktualitása...” Szűcs Károly: Vi-szontlátásra/ Duchamp. *Viszontlátásra! Marcel Duchamp magyarországi hatásai.* Budapest Galéria Kiállítóháza 1996. november. 14. — december 8. *Balkon*, 1996. 12. sz. 25—26.

Az intézményi környezet alakulása a nyolcvanas és kilencvenes években

A modern poszt-jai. Esszék, tanulmányok, dokumentumok a 80-as évek magyar képzőművészetéről. szerk.: Keserü Katalin, Budapest, 1994. ELTE Bölcsészettudományi Kar. Mind az 1980 utáni „posztmodern fordulatként” aposztrofált, mind a rendszerváltással összefüggésbe hozott „fordulatok” teljesen problémamentesen kerültek művészeti forgalomba. Az összefoglaló könyvek is ekképpen tagolják, vagy beszélnek erről az időszakról: András Gábor—Pataki Gábor—Szűcs György—Zwickl András: *Magyar képzőművészet a 20. században.* Budapest, 1999, Corvina. *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet.* Összeállította: Hans Knoll, Budapest, 2002, Enciklopédia Kiadó. Beke László—Gábor Eszter—Prakfalvi Endre—Sisa József—Szabó Júlia: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig.* Budapest, 2002, Corvina

Birkás Ákos fogalmazta meg. Idézi: Gosztola Annamária: Rabinec Stúdió. In Keserü (szerk.): i. m. 253.

80-as évek — Képzőművészet című kiállítás és katalógus (Ernst Múzeum, rendezte: Keserü Katalin). Budapest, 1994.

Hegyi jelentősége abban áll, hogy az aktuális nemzetközi posztmodernizmusra felfigyelt, hogy a kibontakozó hazai festészetet ennek szellemében pártolta, és hogy a nemzetközi irodalom fontos részét elsőként megismertette Magyarországon. A posztmodern fordulat az ő munkássága nyomán került a köztudatba, holott ő ilyenként nem hangsúlyozta a magyarországi festészet általa leírt fordulatát. A posztmodernizmust mindazonáltal a modernizmus részének tekintette. Hegyi Lóránd: *Új szenzibilitás.* Budapest, 1983, Magvető. *Avantgárd és transzavant-gárd.* Budapest, 1986, Magvető. Előszó az „Új Szenzibilitás IV. kiállításhoz, Előszó az „Új Szenzibilitás I. kiállításhoz, Előszó az „Új Szenzibilitás II. kiállításhoz, Előszó az „Új Szenzibilitás III. kiállításhoz, Bevezető az Eklektika '85” kiállításhoz, in Hegyi Lóránd—Zwickl András (szerk.): *Új szenzibilitás IV.* Kiállítási Katalógus, Pécs, 1987, Pécsi Galéria, Pécsi Kisgaléria.

András Gábor. In András Gábor—Pataki Gábor—Szűcs György—Zwickl András: i. m. 219.

György Péter: A későszocializmus után, a kapitalizmus előtt. *Új Művészet*, 1992. 9. sz.

Uo. 76—77

A posztmodern. Budapest, Gondolat

a kilencvenes évek művészeti intézményeit is ismertető írások: Berecz Ágnes: A kilencvenes évek művészetének diszkrét bájai. *Balkon*, 2002. 1, 2. sz. 8—13. Szoboszlai János: Egy generáció önarcképe — Tájékoztató pontok a kilencvenes évek magyarországi képzőművészetéhez. In *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet.* Összeállította: Hans Knoll, Budapest, 2002, Enciklopédia Kiadó, 306—349.

Egyesületté alakult, új neve: Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete

Tagjai a Bartók 32 Galéria, a Dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézetet (elődje az Uitz Terem volt), az Első Magyar Látványtár, a Liget Galéria, az Óbudai Társaskör és Pincegaléria, valamint a Stúdió Galéria.

András Edit: Kinek kell az új paradigma? Új nyugati elmélet — régi keleti műkritikai gyakorlat. *Műértő melléklet — AICA — Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége Magyar Tagozata*, 2001. december.

Miközben a hazai terminológiába olyannyira beivódott a 70-es években Miklós Pál által bevezetett vizuális kultúra, hogy az a Nemzeti Alaptanterv egyik műveltségterületét képezi.

Csak az illusztráció kedvéért: Hornyik Sándor: A művészettörténet krízise és virágzása. *BUKSZ*, 2002. Tavasz, 60—66. Keith Moxey: Művészettörténet ma. Problémák és lehetőségek. *Balkon*, 2002. 1—2. sz. 4—7. Douglas Crimp: A posztmodernizmus a fotográfiában, Nicholas Mirzoeff: Mi a vizuális kultúra? Timár Katalin: A posztkolonialista „egyik”. Korniss Péter Leltár című könyvéről. Mindhárom: *Ex Symposion*, 32—33. sz., 2000. 17—22, 27—32, 59—64.

Bodóczy István: Közügy vagy magánügy? *Műértő*, 2001. február

A szerző halála. In Roland Barthes: *A szöveg öröme*. Budapest, 1996, Osiris Kiadó, 50—55.

A magyarországi neokonceptuális művészet témái és problémakörei

Az elmúlt évtizedben több, konceptuális munkáknak helyt adó kiállítás is foglalkozott az új médiumok művészi felhasználásának bemutatásával — a *Sub Vocétól* (1991, Műcsarnok) a *Pillangó-hatáson át* (1996, Műcsarnok) a *Média-Modellig* (2000, Műcsarnok). Az ilyen irányú továbbhaladást ezenkívül a kilencvenes évek művészetét a médium felől megközelítő fel-dolgozások is szükségtelenné teszik. Lásd L. Molnár Mária *Print Plakát Projekt Tapéta* című könyvét, Készman József: Az elrendezés esztétikája — Kis magyar műfajismeret: adalékok az installáció kilencvenes évekbeli történetéhez című és Tillmann J. A.: A művészet ezer és tízezer éves távlatai között — Átjáróállapot, átjáróproblémák című esszéjét. Mindkettő in *Gyönyörű ez a mai nap. A nyolcvanas és a kilencvenes évek magyar művészete — történet és elmélet*. A kötet szövegeit Aknai Katalin és Rényi András válogatta. Budapest, 2003 Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete — Meridián 2000 Kiadói, Oktatási és Művészeti Bt.

Kiállítások szerinti feldolgozást indokolna, hogy a megkezdett intézményi átalakulással összefüggésben a kiállítások új, művészetet formáló jelentőségre tettek szert, s hogy több probléma- vagy témacentrikus, koncepciózus kiállítást hoztak létre (téma volt a humor, az erotika, a társadalmi nyilvánosság). Mindez azonban mégsem elégséges, mert nem fedi le pontosan a vizsgált területet. A kilencvenes évek művészetét kiállításokon keresztül mutatta be Hornyik Sándor: *Avantgárd és popkultúra — Fejezetek a kilencvenes évek képzőművészetéből*. és L. Molnár Mária: *Gallery by Night — Kommunikáció, kontextus és képi reprezentáció*. Mindkettő in *Gyönyörű ez a mai nap*.

A következőkben néhány kuratori kiállítás is szóba fog kerülni, olyanok, melyekben a művészek munkái is — legalábbis jelentős részben — neokonceptuális jellegűek. A kurátor megnövekedett szerepe nálunk ekkor nem elsősorban egy hatalmi helyzet terepgyakorlata volt, szervezői munka mellett inkább a kiállítás mint művészi termék megalkotását jelentette. Így a kreatív kuratori munkán alapuló, „hozzáadott értékkel” rendelkező kiállítások konceptuális alkotásoknak tekinthetők.

A 202. kiállítás (egy karácsonyfaizzós installáció) címe: *Vázlat*, „nyitotta és zárta: Kiss Éva Emese”. Liget Galéria 1990/1995. Szerk.: Várnagy Tibor, Budapest, 1996, Cserepesház, o. n.

Ez az ötvenes években épült „szocreál” étterem volt a címadója az 1989-as *Kék acél* a Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóházában rendezett kiállításnak, melynek még két folytatása volt: *Kék irón* a Duna Galériában és 1990-ben a *Kék-vörös* a Dunaújvárosi Uitz Teremben.

Szentjóby 1968-ban alapította meg a Telekommunikáció Nemzetközi Paralel Unióját (TNPU) Paralel-Kurzus/ Tanpálya I. fedőnéven, 1972-ben kezdett a művészeti sztrájk témakörével foglalkozni. 1974-ben provokatív művészi magatartása miatt kiutasították az országból, 1975-től 1991-ig Genfben élt, 1991-ben visszatért Magyarországra, a Képzőművészeti Főiskola (ma Egyetem) Intermédia Tanszékének oktatója lett, 1993-ig a Bartók 32 Galéria vezetője volt. 1998-ban a Bartók 32 Galériában kiállította a „TNPU-Archívum: *Létminimum standard projekt 1984 W*, az I., II., III. fázis multimediális dokumentumait.” St.Auby, Stjaubi, Emmy (Emily) Grant, St Aubsky, T. Taub, Senytyóby néven valamint a TNPU diszpečsereként is szerepel.

218

Várnagy Tibor emlékezete szerint a tagok: Beöthy Balázs, Nemes Csaba, Szentjóby Tamás, Várnai Gyula, Várnagy Tibor, Bakos Gábor, talán Szépfalvi Ágnes, Nemes Attila, Szoboszlai János voltak, Beöthy szerint még Komoróczky Tamás is. A Vigadó Galéria 1995. december 18-án kelt. átvételi elismervényei szerint: Drozsnik István, Eperjesi Ágnes, Medvegy András, Tooth Gábor Andor, Várnagy Tibor, Várnai Gyula állította ki a Program-vázlatot.

219

www.sztaki.hu/providers/nightwatch/szocpol/stauby/tarlatvez/munkak/letminimum.html

220

Addig ugyanis minden kiállítást egy hatóságilag felhatalmazott, megbízható zsűrinek kellett ellenőriznie, s nem egyszer fordult elő, hogy a zsűri döntése értelmében ki kellett hagyni műveket, sőt kiállítások sem valósultak meg. A zsűrimentesség ilyen formán a szabadság megvalósulását jelentette. Az más kérdés, hogy a 80-as évekre a zsűriztetés egyre formálisabbá vált, a zsűritagok egyre kevésbé képviseltek „állami ideológiát”.

Jegyzetek

195,²²¹

Köszönöm Beöthy Balásznak és Várnagy Tibornak, hogy a *Program-vázlatokat* rendelkezésemre bocsátották. Az első két (szinte teljesen azonos) változat gépiratban létezik, a harmadik (a *Kommentár* nélkül) a Liget Galéria almanachjában jelent meg (*Liget Galéria 1990/1995*. 202. tétel, o. n.) és olvasható a SZTAKI említett weboldalon, a negyedik (mely csak egy-két szóban tér el a 3.-tól) megtalálható a Liget Galéria web oldalán (www.c3.hu/~ligal/200.html). A *Program-vázlat* 1993. október 26.-ra keletkezett, de 1995-ben írták. Várnagy Tibor szóbeli közlését támasztja alá a kiállítások időpontja, s hogy az említett, a Közigazgatási Korszterüsitési Kormánybiztos Titkárának címzett levél 1995. október 11.-én kelt.

222

DEMO, ha mondom című, 2003-as írásában az Ny monogramista a *Programvázlatot* egyenesen Szentjóby Tamásnak (TNPU) attribúálja. www.dunaujvaros.com/tallozo/kultura/030305-demo.html

223

Szentjóby a *Kommentárt* a Létminimum Társaság akkoriban tervezett *In-Flag-R-Anti* című lapjához írta (a lapból — egyébként — nem lett semmi). Szentjóby Tamás szíves közlése.

224

Szentjóby Tamás: (Lorensy Júlia javaslata alapján): A Szabadság Lelkének Szobra (SzLSz 1992 W), Gellérthegy, Felszabadulási Emlékmű, műanyag, kötelek, 1992. jún. 27 — júl.1. *POLIFÓ-NIA/ POLYPHONY. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar művészetben*. Soros Alapítvány, Kortárs Művészeti Központ — Budapest éves kiállítása, 1993. Szerk.: Suzanne Mészöly—Bencsik Barnabás, Budapest, 1993. [1994] Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ, 80. A projektet (SzLSzP) 1991. november 7. és december 8. között Szentjóby a Bartók 32 Galéria vezetőjeként „Lőrinczy Júlia javaslata alapján” mutatta be, és képes levelezőlapokat nyomtatott a tervről. A kép megtekinthető a www.sztaki.hu/providers/nightwatch/szocpol/stauby/tarlatvez/munkak/szab_ljelke.html weboldalon.

225

Foglalta össze Zwickl András: Esetleges együtthangzás? című tanulmányában. In *POLIFÓNIA*, 77.

226

Millecentenárium, Bartók 32 Galéria, Budapest, 1996. aug. 20-tól szept. 8-ig. Zwickl András: Millecentenárium. Bak Imre Fehér László, Klimó Károly, Lakner Antal és Veress Zsolt kiállítása. *Új Művészet*, 1997. 4. sz. 49. Újraközölve: Bartók Galéria, 1996. június—1997 március. Szerk.: Tatai Erzsébet, Budapest, 1997, Bartók 32 Galéria, 1. o.n.

227

(Sic!) című kiállítás, Fővárosi Képtár, Kiscelli Múzeum, Budapest, 1997. június 26. — augusztus 24. (Kat.: Zwickl András: *Sic! Humor a kortárs művészetben*), 12., 49.

228

Mészöly Suzanne: Párbeszéd a békéről Genf, 1995. július 5. — október 25. (ford.: Szipócs Krisztina) *Balkon*, 1995. 9. sz. 29—32.

Her Islenska Lýðvel Az Izlandi Köztársaság Hadserege. Zenit Galéria, Budapest, 1999.

Anselm Wagner: Az álcázás művészete, In *La Biennale di Venezia 2001. 49. Esposizione Internazionale D'Arte. Padiglione d'Ungheria. Hungarian Pavilion. Magyar Pavilon. Internazionale Sociale/Social Intercourse / Társasági közlekedés. Tamás Komoróczy — Antal Lakner.* Szerk.: Dr. Fabényi Júlia, Budapest, 2001, Múcsarnok, 191—199. A 2002-ben Frankfurt am Mainban megrendezett *Manifesta 4-re* Lakner Antalnak ezt a munkáját hívták meg, Budapesten a MEO-ban 2004 októberében mutatta be Lakner a „hadsereg” 1999-től továbbfejlesztett, kivitelezett tárgy-együttesét.

Erzsébet Tatai: UFO in the garden. Antal Lakner: Plankton Class Naval Unit of the Icelandic Army / INERS Passive Tools. UFO im Garten. UFO a kertben. *Præsens*, 2004. 4. sz. 95—98., 163—164.

In Dr. Julia Fabenyi (ed.): *La Biennale di Venezia 2001 49. Esposizione Internazionale d'Arte Padiglione d'Ungheria*, Budapest, Múcsarnok, 2001. 193., 197.

Uo.

„Tekintettel a jugoszláviai háború ökológiai, szociális és politikai következményeire a Liget Galéria 1999 június 14-től augusztus 20-ig tacepaot állít fel XIV. ker. Ajtósi Dürer sor 5. alatti helyiségében. Bízva abban, hogy az orosz és finn közvetítéssel folyó béketárgyalások a NATO bombázások mielőbbi leállításához vezetnek, a tacepao az elmúlt hetekben napvilágot látott — ill. eztán publikálásra kerülő — 99. tényekkel összefüggésben kívánja összegezni a jugoszláviai háború és a NATO újradefiniálásának tanulságait, reflektálni a magyar kormányzati és parlamenti döntéseket; a Heller/Konrád vitát etc. A tacepaora a helyszínen található tapétaragasztó, illetve pemzli segítségével bárki, bármilyen a témával összefüggő KÉPET/SZÖVEGET felragaszthat, illetve a galéria információs asztalára téve bármely publikációt mások számára is hozzáférhetővé tehet. Technikai megkötés nincs, javasolt méret az A/4, ill. A/3.” www.c3.hu/~ligal/ Várnagy Tibor szociális fogékonyságára jellemző, hogy rendezett még a csernobili katasztrófa 10. évfordulójára is kiállítást: *CSEER-NOBIL — a budapesti Energia Klub és a Liget Galéria kiállítása 1996. április 26.—május 10.*, később a környezetmérgezés okozta tiszai halpusztulásról *Élő hal* címmel, 2000. április 6.—28.

Reprodukció: *Balkon*, 1999. 10. sz. 24—26.

Várnagy Tibor: *Existentia. 1997. november 27. — 1998. január 7.* Budapest, 1997, Bolt Galéria.

Szili a kéregetőknek maga által készített táblákat adott cserébe. *Übergänge. Átmenetek.* Szerk.: Hans Knoll, Budapest, 1994, Budapest Galéria. Tatai Erzsébet: A legkevesebb. Válogatás stúdiósok munkáiból. Ernst Múzeum 1996. február 21. — március 17. *Balkon*, 1996. 4—5. sz. 14—16.

Saját szemmel / Inside out. Budapesti hajléktalanok fényképei / photographs by Budapest's homeless. Budapest, 1998, Budapest Galéria Kiállítóháza; www.c3.hu/collection/homeless/

Erzsébet Tatai: Public Art in Hungary. Interviews with Róza El-Hassan, Miklós Erhardt and Tibor Várnagy. www.artmargins.hu/ valamint (egy részlete rövidítve): A jelenhez közelebb keresni a jövőt. Beszélgetés Erhardt Miklós képzőművésszel. *Műértő*, 2003. július—augusztus, 11.

Mimi nem felejt. A Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület Kiállítása. 2000. december 06. —2001. január 07. Szerk.: Berecz Ágnes, Budapest, 2001, FKSE — Trafó—Kortárs Művészetek Háza.

Várnagy Tibor tevékenysége e tekintetben Magyarországon egyedülálló. 20 éve vezeti Budapest egyik legnyitottabb kiállítótermét, cikkeket publikál, mozgalmaknak ad helyet a Liget Galériában, társadalmi gondokat tematizál.

Eddig 5 szám jelenet meg. Kiadói: 1. sz.: 2000. augusztus, Budapest Galéria; 2., 3. sz.: 2001. szeptember, Múcsarnok; 4. sz.: 2002. július, Ludwig Múzeum Budapest — Kortárs Művészeti Múzeum; 5. sz.: 2002. szeptember, Múcsarnok.

POLIFÓNIA/POLYPHONY. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar művészetben. Soros Alapítvány, Kortárs Művészeti Központ — Budapest éves kiállítása, 1993. Szerk.: Suzanne Mészöly—Bencsik Barnabás, Budapest, 1993. [1994] Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ

243

Az idézett bekezdés azonos mindkét (1993. februári és áprilisi) pályázati felhívásban. Uo. 18.

244

Uo. 122.

245

Idézet a projekt leírásából: Uo. 248.

246

Uo. 225—227.

247

Szoboszlai János: A pénz diszkrét pálya I—II. Nemes Csaba és Veress Zsolt projektje (1991—94). *Balkon*, 1994. 8—9. sz. 24—25. Rövidítve újraközölve: *Bartók 32 Galéria*, 1996, uo.

248

Vizszontlátásra! Marcel Duchamp magyarországi hatásai. / See you again! Marcel Duchamp's Influence in Hungary. Budapest Galéria Kiállítóháza 1996. november 4. — december 8. Szerk.: Nagy Mercedes. Budapest, 1996—2000, Budapest Galéria, 21., 74.

249

Bartók 32 Galéria, 1995. október 27. — november 19., Budapest, 1997. Bartók 32.

250

In Hamvas Béla: *A babérligetkönyv • Hexakümion.* Szombathely, 1993, *Életünk Könyvek*, 63—64.

251

Tatai Erzsébet előszava a Drog-kiállításához. *A Bartók 32 Galéria kiállításai 1996. június —1997. március*, Budapest, 1998. Esszé: Sinkó István: Szerek. A drog című kiállítás a Bartók 32 Galériában. *Új Művészet*, 1996. 10. sz. 57—58.

252

Kiss Pál Szabolcs: *M. D. & E. M.*, Veress Zsolt — Körösi Zoltán: *Jelentéshuzat* és Szacsva y Pál: *Isten-isten* című műve is.

253

Fotók, homokfúvott üveg, egyenként 50 x 60 cm, 1996-ban kiállítva 6 darab, Ludwig Múzeum Budapest — Kortárs Művészeti Múzeum.

254

Zwickl András: Millecentenárium. Bak Imre Fehér László, Klimó Károly, Lakner Antal és Veress Zsolt kiállítása. *Új Művészet*, 1997. 4. sz. 49. Újraközölve: *Bartók 32 Galéria*, Budapest, 1998, o. n.

255

A Közös név című katalógusban az 5 színes fotóból álló sorozat „M.R.B.R.” címen szerepel. Budapest, 1996, C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, o. n.

256

10 db 30 x 40 cm-es fekete-fehér fotó, 5 publikálva: „Gestohlene Fassaden” *die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*. 44. évf. 3. köt. 1999. 195. sz. címlap, 31., 32., 33., 35.

257

Még ha valami titkos ellenállás folytán nem is tanultuk meg rendszeren a (diktatúra által ránk oktroyált, ezért ellenszenves) politikai gazdaságtan leckét, oktatásunk át volt itatva vele; több nemzedék számára közhelyszerű tudás volt az a marxi gazdaságtan, ami 1990-től a (szociálisan érzékeny) főiskolások és egyetemisták számára — épp a társadalmi változások hatására — újra felfedezendő területté vált.

258

Várnagy Tibor: „Personal Press” Projekt „0”. Projektfelelős: Bakos Gábor. 1997. június 13-tól július 6-ig. Bartók 32 Galéria, Budapest, 1999, o. n.

259

Uo.

260

www.koronczi.hu/csettego/ Itt olvashatók a díjazottak és a zsűri névsora is, valamennyi gép (csettegő) műszaki paramétere, valamint képek láthatók a csettegőkről és az eseményről. 2004. április 13. — 2004. május 2. kiállítás a budapesti Közlekedési Múzeumban.

261

Koronczi Endre szíves közlése: Szabics Ágnessel kezdték gyűjteni a csettegőkről szóló információkat, képeket, amikor Szabics Ágnes az Iparművészeti Főiskola Tanárképző Intézetében néprajzi tanulmányokat folytatott.

262

Hal Foster: *The Return of the Real* című könyvének *The Artist as Ethnographer* fejezetében részletesen elemzi a kortárs művészetben megjelent etnográfusi- szociológiai módszert és attitűdöt, Walter Benjaminig visszavezetve a művészetben megjelenő szociológiai igényt. Fejtegetésében példákkal illusztrálja az etnográfus-művészetre leselkedő veszélyeket (kolonializáló attitűd, saját érdek érvényesítése). Cambridge, Massachusetts —London, 1996, The MIT Press, 171—204. „A művész mint antropológus” gondolatot a kon-ceptuális művészetbe Joseph Kosuth vezette be *Artist as Anthropologist* című írásával. *The Fox* (New York) 1975. Vol. 1. No 1. Magyarul: A művész mint antropológus. In Kosuth, Joseph: *Művészeti tanulmányok / Texte über Kunst*. ford.: Bánki Dezső, Wien—Budapest, 1992, Knoll Galerie, 131—150. I. még: Timár Katalin: A művész mint etnográfus. Beöthy Balázs műveiről. *Magyar Lettre Internationale*, 45. sz. 2001. Nyár.

263

POLIFÓNIA, 177—183.

264

Lakner a röntgenfelvételeket egy világítódobozban állította ki. *Tangentiale, Werkstätten und Kulturhaus*, Bécs, 1994.

265

Budapest Galéria, Lajos utcai kiállítóháza, penész, fa 150 x 400 cm. 4 darab téglalap, „gerinces, sápadt, alattomos, fogyékony” felirattal. In Pető Hunor: *Virágzó csendéletek / Floweing Still Lifes*. Budapest, 1999, Budapest Galéria, 14—15. kép.

266

Bartók 32 Galéria, Budapest, 1998, o. n.

267

Pető Hunor: Szerelmi négyszög. Lokális behuzalozott hálózat (McClelland, Rumelhart, Hinton és A. Clark nyomán) In *Virágzó csendéletek*. És: Szerelmi négyszög. 1997, zsemlemorzsa, 1500 x 1800 cm, Shed im Eisenwerk Frauenfeld, Svájc. In *Virágzó csendéletek*. 16—19. kép.

268

Dallasban 1997-ben, a Budapest Galériában 1998-ban mutatta be.

269

„The Last Supper—90's Style” Opens This Week. *Turtle Creek News*. April 27. 1997. 8.

270

Bartók 32 Galéria, Budapest. Lakner Antal: Bartók Travel. 1994. október 20-tól november 13-ig. Bartók 32 Galéria, Budapest, 1996.

271

P. Szabó Ernő: Bartók Travel, *Újbuda*, 1994. november 15.

272

Részletek Lakner Antal műleírásaiból:

HOME TRANSPORTER — A TALICSKA PAD / Új termék, amely a talicskatolással végzett munkát szimulálja. Az eszköz motorral van ellátva, amely a folyamatos előrehaladást biztosítja. Az emelőrészt a talicska fogantyúját helyettesíti, ezen helyezhetők el a súlyok. Laká-sokban, edzőtermekben könnyen elhelyezhető (220 V). • Terhelés: max. 10—50 kg (a munkavédelmi előírások betartásával) Ajánlott munkaidő: max. 6—8 óra • Mozgás: kar izmai, delta, lábizmok, hátizmok, hasizom

WALLMASTER — A FESTŐPAD / Ezzel a géppel a hosszabbítás szobafestő hengerrel végzett munka végezhető anélkül, hogy beszennyeznénk magunkat vagy festéket használnánk fel. Egy tolás kb. 0.8 m² falfelület lefestésének felel meg. Ellensúlyos rendszere egyszerű kezelést biztosít. • Terhelés: 15—25 kg • Ajánlott munkaidő: max. 8—10 óra • Mozgás: vállizmok, delta, karizmok, lábizmok

FREEHAND — AZ EGÉRPAD / Kisméretű, szinte bármely falon elhelyezhető kondicionáló eszköz. A digitális berendezésekkel végzett munkát helyettesíti. Egészen finom mozgásokra is lehetőséget ad. • Terhelés: 3—8 kg • Ajánlott munkaidő: akár 15 óra • Mozgás: a kézfej izmai, karizmok, mellizmok

SHOVEL TRAINER — A LAPÁTPAD / A lapátpad segítségével otthon, a szobában lapátolhatunk homokot, sódert vagy földet aszerint, hogy milyen súlyokat helyezünk fel. Viszonylag egyszerű eszköz, a lapát mozgatását gömbcsukló segíti. • Terhelés max.: 3—10 kg • Ajánlott munkaidő: max. 8—10 óra • Mozgás: delta, karizmok, hát és mellizmok

273

A Stúdió Galériában (1998. június 2—június 27.) a különleges, sőt inkább meglehetősen furcsa, új típusú kondigépek közül még csak kettő állt kipróbálásra készen, a többinek a terve volt kiállítva. A 2001. évi Velencei Biennále Magyar Pavilonjában azonban már valamennyi eszköz rendelkezésre állt, kiegészülve még egy „fűrészszel” és egy nehezen nyomogatható gombokkal ellátott „mobil telefontal.” Ugyanezen a nyáron a Lövölde téri 1x1 táblán látható volt a Home transporter működtetés közben, fekete-fehér képpárjával: egy valódi talicskázást bemutató fényképpel.

274

Gérard Granel: Előttünk a harmincas évek. Előadás 1990 novemberében a New York-i New School for Social Researchben. Fordította Balogh Brigitta. www.korunk.org/2002_7/gerardg_j.html

275

Szociológiai közhely, hogy az esztétikai ítéletek (így az emberi testre vonatkozóak is) a szocializáció által determináltak és beállítódásunktól függenek. A nézőponttal való összefüggés példaként Földényi F. László idézem, aki e helyen a szép és az igaz kategóriáját hozza újra egyenértékbe: „Hermann Nitsch hájas, szőrös testét szebbnek — mert igazabbnak — látom, mint bármelyik aerobic és jogging (fit and fun) által testtelenné varázsolt Playboy-girl fiktív testét, amely már nem is egyedi test, hanem megtestesült corps social, amely mindarról, ami testét élteti, nem vesz tudomást, s egy kollektív téveszme áldozataként hever az ágyon — a mindenestül intézményesített és előre beprogramozott érzékelésnek kínálva fel bájait.” Földényi F. László: A testet felszabadító bécsi akcionizmus. Válasz Radnóti Sándornak. In *A tágra nyílt szem*. Pécs, 1995, 215.

276

Tatai Erzsébet: INERS — the power, Lakner Antal kiállítása, Stúdió Galéria, 1998. június 2. — június 27. *Balkon*, 1998. 7. 8. sz. 18—20.

277

Lakner Antal *Eurofarm* című kiállításán lehetett együtt látni három „növénytervét”: Hal Antwerpen, Antwerpen, 2000. Magyarországon a Múcsarnokban volt kiállítva: *déVOLER 2002. XII. 19. — 2003. II. 9. Kortárs kiállítás a Frac Languedoc Roussillon gyűjteményéből*. Szerk.: Angel Judit, Budapest, 2002, Múcsarnok, 38.

278

Először kiállítva: Stúdió Galéria, 1997. május — június. Tatai Erzsébet: Magánrendelő. *Balkon*, 1997. 6. sz. 13.

279

Idézi monográfiájában Hushegyi Gábor András Edit: A test reprezentációja a kortárs magyar művészetben című írását (1999). In Hushegyi Gábor: *Németh Ilona*. Pozsony, 2001, Kalligram, 71.

280

Bár tökéletes azonosság csak a matematikában létezik, mindamelllett az azonosság-kérdésre az utolsó fejezetben visszatérek.

281

„»Megállapodás / mely létrejött egyrészt Nemes Csaba (...), másrészt Veress Zsolt (...) között alulírott napon az alábbi feltételekkel: / Szerződő felek megállapodnak abban, hogy — élve a Ptk. 77. § (2) bekezdése adta jogi lehetőséggel — művészi tevékenységüket a mai naptól kezdődően felvett névvel folytatják oly módon, hogy kölcsönösen egymás nevét használják alkotótevékenységük során (így különösen: műalkotásaik szignóval történő ellátása, kiállításon való szereplés, publikációk, forgatókönyvírás, performance-on való részvétel stb.). / Felek rögzítik, hogy fenti megállapodásuk nem érinti a hivatalos életben való névviselésüket, így mind a hatóságok előtt, mind üzleti kapcsolataikban, jogi ügyleteikben, valamint a magánéletben továbbra is saját nevüket használják. / Jelen megállapodás a szerződés aláírásával lép hatályba és határozatlan időre szól. / Bármelyik fél a szerződést egyoldalú írásbeli nyilatkozatával azonnali hatállyal felmondhatja. / Jelen szerződés nem visszamenőleges hatályú, így e megállapodást megelőző művészi tevékenységükre nem terjed ki.« A fenti szerződés aláírásának helyszíne és időpontja: SZAG kiállítás, Barcsay Terem, Andrásy út 69—71., 1995. szeptember 22. 18 óra.” Közli: Szoboszlai János: Súlytalanság. Szerződésszegés. Nemes Csaba és Veress Zsolt kiállítása. Liget Galéria, 1998. szeptember 11 — október 2., *Balkon*, 1998. 10. sz. 31. A ceremóniamester Szoboszlai János volt. A személycserének volt egy korábbi lépése is: a Bartók 32

Galériában rendezett közös kiállításuk (A pénz diszkrét pálya 2. 1994.) katalógusában a művészek portréfényképeiket egymás életrajza fölé helyezték. Bartók 32, 1995. o. n.

282

Szoboszlai: i. m. 32.

283

Bartók 32 Galéria. A Schöneres mindkettőjük nevét tartalmazza.

284

László Helga: Nemes Csaba. *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*. 2, 907; Szoboszlai János (!): Veress Zsolt. Uo. 3, 876. Sőt maga Szoboszlai teljesen következtelenül használja nevüket (a névcseré időszakában!) ugyanazt a művészt a 345. oldalon Nemesnek, a 334.-en Veressnek nevezi. Szoboszlai János: Egy generáció önarcképe — Tájékoztató pontok a kilencvenes évek magyarországi képzőművészetéhez. In *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Összeállította: Hans Knoll, Budapest, 2002, Enciklopédia Kiadó. 306—349.

285

A leírás Szoboszlai nyomán.

286

Rejtőzködő, Ernst Múzeum, 1997. szeptember 16. — október 24., kurátor: Petrányi Zsolt, a szerzők: Nemes Csaba és Veress Zsolt; *Schöneres*, Bartók 32 Galéria, 1998. április 10. — május 3., szerző nincs részletezve; *Ifjúkori önarckép*, Kortárs Művészeti Intézet — Dunaújváros, 1998. május 15. — június 30., szerző: Neres. Szoboszlai: i. m. 11. jegyzet.

287

Ez a történet világosan kirajolja azokat a határokat, ameddig az önálló művészegyeniség feladásában akkor el lehetett menni.

288

6 db 100 x 60 cm színes fotó. *Sic!* 41.

289

András Edit: Skót ősz'95. Képzőművészeti kiállítások. *Balkon*, 1996. 1—2. sz. 45.

290

A *Skót ősz* című kulturális rendezvénysorozat részeként Ursitti a Bartók 32 Galériában állította ki munkáját. *Skót ősz*. Tanya Leighton, David Shrigley, Stephanie Smith, Edward Stewart, Clara Ursitti 1995. szeptember 29-től október 22-ig. Bartók 32, 1997. o. n.

291

G. Gerhes: *Az idill felszámolása* (katalógus) Budapest, 2001, Art-And Kulturális és Szolgáltató Bt., 18—27.

292

Az első képeket a Nemes Attila koncipiálta 1999-es *Gallery by Night* alkalmával mutatták be. Az első nyolcnak hárman, a többinek már csak Bakos Gábor és Weber Imre volt a szerzője.

293

Vágy. Desire. 1999—2003. Katalógus. Szerk.: Bolgár Eszter. Budapest, 2003 [2004], Ludwig Múzeum Budapest — Kortárs Művészeti Múzeum, 87. Bibliográfiával, és: Aknai Katalin: *Vágy*. „Ha egy kívánsága teljesülhetne ...” *Elite Magazin*, 2003—2004. december—január, melléklet II—IV.

294

Révész Emese: Elképzelt valóságok: vágyak változó képei. In *Vágy. Desire*, 1999—2003, 17.

295

A sorozat művészettörténeti helyét / aktualitását, megjelenésük különböző kontextusait és sikerét Révész Emese elemezte a *Vágy*-művek 2004-ben megjelent katalógusában.

296

Révész: i. m. 19.

297

ASM-Europress Photographic Agency a legtöbb háttér-kép forrása.

298

András Edit: Tárlatvezető. A vágy cseppet sem titokzatos tárgya. *Műértő*, 2003. november (VI. évf. 11. sz.) 6.

299

Tengelyi László: A vágy filozófiai felfedezése. *Thalassa*, 1998. 2—3. sz.

300

Bolgár Eszter: Vágy stúdió. Beszélgetés Nemes Attilával. In *Vágy. Desire. 1999—2003*, 71., 73.

301

Ezt András és Révész is regisztrálja.

302

Vágy. Desire. 1999—2003, 116—119., 172.

303

Uo. 131., 133., 175.

304

1997, egyenként 150 x 100 cm. G. Gerhes: *Az idill felszámolása* (katalógus) Budapest, 2001, Art-And Kulturális és Szolgáltató Bt., 42. 43.

305

1997, digitális nyomtatás, 120 x 180 cm, *Sic!* 9., 43.

306

Tarczali Andrea: A „női hang” megjelenése Drozdik Orsolya művészetében. In *Modern magyar nőművészettörténet. Tanulmányok*. Szerk.: Keserű Katalin, Budapest, 2000, Kijárat Kiadó, 93—106. Idézet: 93.

307

Egyéni kiállításai: 1990: *Cynical Reason I*. Knoll Galéria, Budapest; 1995: *Manufacturing the Self / The Body Self*. Műcsarnok; 1996: Ludwig Múzeum/ Kortárs Művészeti Múzeum Budapest; 1997: *Strudel*. Szombathelyi Képtár; *Oshi Ohashi: Fiatal és Szép*. Goethe Intézet; 2001: *Tárgyak*. Knoll Galéria; *Retrospektív kiállítás* Ludwig Múzeum/ Kortárs Művészeti Múzeum Budapest. Írásai: Kulturális amnézia avagy a történelmi seb. A feminizmusról. *Balkon*, 1995. 1. sz. 4—7.; A történelmi seb. Az én fabrikálása. A testi én. *Balkon*, 1995. 10—11. sz. 21—24.; A megvalósult álmom. Meret Oppenheim, ... *Balkon*, 1996. 9. sz. 21—24.; Előítéletünk behódol kíváncsiságunknak... *Balkon*, 1997. 6. sz. 16—20. *Sétáló agyak. Feminista tanulmányok*. Drozdik Orsolya (szerk.), Budapest, 1998, Kijárat Kiadó; Fátyol alatt. Drozdik Orsolyával beszélget Tarczali Andrea. *Balkon*, 1999. 7—8. sz. 4—10. A Ludwig Múzeum/ Kortárs Művészeti Múzeum Budapest gyűjteményében megtalálható a *Test-Én* című installációja.

308

Tarczali: i. m. 96—98.

309

Óbudai Társaskör Galéria, Óbudai Pincegaléria, 1995. január 1. — december 30. Bartók 32 Galéria, 1996. május 24-től június 16-ig.

310

Vízpróba / Water Ordeal. Kiállításorozat az Óbudai Társaskör Galériában és az Óbudai Pincegalériában. Szerk.: András Edit és András Gábor. Budapest, 1995, Óbudai társaskör, 6.

311

Bordács Andrea: A NEMEK harca az igennel. *Új Művészet*, 1996. 11. sz. 40—41. Szimptomatikus „elszólás”, hogy a kiállítás eredeti címét (Nőnem—Hímnem) az *Új Művészet* is „Hímnem—Nőnem”-re változtatta.

312

Sőt a „női” címkézéstől elhatárolják magukat. „[A] Vízpróba sorozat, jóllehet nem vindikált magának feminista titulust, mégis — a nők csoportos bemutatkozása miatt — ellenérzést keltett, vagy óztkodást, szégyenérzéssel elegy félelmet váltott ki a gettósodástól, ki-rekesztettségétől s marginalizálódástól félő nők körében, mely érzéseknek eredetét, működését... tengernyi irodalom elemezte”. András Edit: Vízpróba a kortárs (nő)művészetben, (nő)művészekben. In *Vízpróba / Water Ordeal. Kiállításorozat az Óbudai Társaskör Galériában és az Óbudai Pincegalériában*. Szerk.: András Edit és András Gábor. Budapest, 1995, Óbudai társaskör, 30. A magyar nőművészek helyzetének önreflexiójával foglalkozik András Edit, András Gábor, Sturcz János és Turai Hedvig a 90-es évek végén végzett közös, publikálatlan kutatása.

313

Ruth Scheuing: Penelope and the unravelling of history. In Katy Deepwell (ed.): *New feminist art criticism*. Manchester, 1995, Manchester University Press, 192.

314

András Edit: Kulturális átöltözés. In Sturcz János, András Gábor, Bálványos Anna (szerk.): *A techné vállalása. 48. Velencei Biennále — Magyar Pavilion*. (katalógus) Budapest, 1999,

23, 6. jegyzet.

315

1983, Óbudai Pincegaléria.

316

Széchy Beáta: *Kint-Bent/Outside-Inside. Dorottya Galéria 1994. november 18. — december 9.* Katalógus, előszó: Fitz Péter, Budapest, 1994, Műcsarnok. L. még Széchy Beáta: *Kör* című retrospektív kiállításához készített katalógusát, szerk.: Széchy Beáta, Budapest, 2005, Ernst Múzeum.

317

Intermédia-Induktív csomópont című kiállításon. In *Intermedia. Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia Tanszék. Hungarian Academy of Fine Arts Intermedia Department*. Szerk. n., Budapest, 1999, Barabás Kft., 103. Szabó Eszter Ágnes azóta is műveli az általa továbbfejlesztett „eat art” műfaját.

318

Média Modell Intermédia Új képfajták Interaktív technikák. Szerk.: Eröss Nikolett, Budapest, 2000, Műcsarnok, 140—141. Szabó Ágnes műve (200 x 180 cm) 2000 decembere óta a *Trafó Kortárs Művészetek Háza* (IX. kerület) főhomlokzatán van.

319

Kiállítva 1997-ben a Stúdió Galériában a *Sexmachine* című kiállításon, mely a *Liga Erotika és szexualitás a kortárs magyar művészetben* című kiállítás-sorozatának része volt.

320

Digitális nyomtat, egyenként 100 x 60 cm, in Zwickl András: *Sic! 8.*, 38.; András Edit: A test reprezentációja a kortárs magyar képzőművészetben. In *Erotika és szexualitás a magyar művészetben*. Budapest, 1999, Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája, 79—80.

321

Fekete-fehér fotó, szöveg, képeslapon a L. R. Lippard-féle *c.7,500* című kiállításon (1972, California, Institute of the Arts) Jayne Wark: Conceptual Art and Feminism. Martha Rosler, Adrian Piper, Eleanor Antin and Martha Wilson. *Women's Art Journal*, 2001 Spring/Summer, Vol. 22. 1. sz. 48. A modernista raszterhálóba komponált 9 különböző mell fotója tekint-hető a női test tárgyiasításának korai feminista paródiájának is; ugyanakkor a vizualitást szigorúan elimináló konceptualizmus paródiájaként is funkcionált akkor, amikor nőművészek kezdtek kiállni magának a reprezentáció kutatásának és problematizálásának politikai fontossága mellett.

322

1997. Részvevő művészek még: Gerber Pál, Medve Zsuzsa, Rácmolnár Sándor, Roskó Gábor. 2001. 180 x 100 cm ff (fotó)

323

El-Hassan Róza: *R. A túlnépesedésről gondolkodik/álmodik* című kiállításán a három akciót videón meg lehetett nézni (2004. június 16. — július 2., Fészek Klub).

324

www.exindex.hu/index.php?l=hu&k=6&g=20&x=50195

325

Uo.

326

„1. esemény / szeptember 2, 16.00 órától / Ez mindenek előtt egy valós adomány. / A donorok a véradás után sokkal jobban érzik magukat, mivel a véradás általános vélekedés szerint egészséges. A társadalmi szolidaritás cselekedete, derűs szociális teret alkot. A Vörös Kereszt a véradás után sörrel, üdítővel, szendviccselel vendégel meg minket. Mindenkit szeretettel várok szeptember 2-án, a Karolina úti Országos Vérellátó Szolgálatnál. Ezen a napon az Országos Véradó Központ az akció alkalmából a 18 óráig meghosszabbított ügyelet tart. A véradók szeptember 2-án délután du. 16 órától 17 óráig jelentkezhetnek be, de annak is örülnék, ha ők előzőleg írnának nekem egy rövid mail-t, hogy nagyjából tudjam jelezni a központ felé, hogy hányan jönnek majd el. Aki vért ad, ne felejtse el személyit is hozni, látogatóként azokat is szeretettel várom, akik nem tudnak közvetlenül részt venni, de jelenlétükkel jelzik részvételüket. / cím: Országos Vérellátó Szolgálat, Budapest XI., Karolina út 19—21.”

327

„Három éve volt egy ötletem, egy önarckép, egy női alak ülne fekete ruhába, vagy csadorba burkolva a földön, egy múzeumban, vagy kint, a Moszkva tér közepén. Őlében egy narancssárga lufit szorongatna, mellette egy cédula jelezné: »R. a túlnépesedésről álmodik«. Az álom persze túlon túl szentimentális, szubjektív szó, a túlnépesedés fogalmát általában tárgyilagosan használjuk gazdasági vagy ökológiai fogalmak kapcsán, nem álmodunk vele.”
www.ludwigmuseum.hu/moszkvater/projekt-el-hassan.html

328

Nagy Barbara: Művészet? Politika? *Élet és Irodalom*, 48. évf. 26. sz. (2004. június 25.) 32.

329

Francia Intézet, 1993. A megkérdezettek: András Gábor, Bárdosi József, Beke László, György Péter, Hajdu István, Hegyi Lóránd, Keserü Katalin, Kovalovszky Márta, Körner Éva, Néray Katalin, Pataki Gábor, Pernecky Géza, Peternák Miklós. Szoboszlai János: Beöthy Balázs, Nemes Csaba, Pereszlényi Roland *From Facet to Face Milieu et l'ego* (A Francia Forradalom számlájára) (1996), *A művészetén túl*. Szerk.: Peter Weibel, Budapest, 1997, Kortárs Művészeti Múzeum — Ludwig Múzeum Budapest, C3, 604—605.

330

Joseph Kosuth: Filozófia utáni művészet. In *Uő: Művészeti tanulmányok / Texte über Kunst*. Wien—Budapest, 1992. Knoll Galerie, 120.

331

POLIFÓNIA: 102.

332

Kosuth: i. m. 120.

333

Koncepció: Babarczy Eszter, Bencsik Barnabás. Tatai Erzsébet: A legkevesebb. Válogatás Stúdiósok munkáiból Ernst Múzeum 1996. február 21 — március 17. *Balkon*, 1996. 4—5. sz. 14—16.

334

225 x 315 cm, xerox nagyítás, papír. A művész tulajdona. A fénykép egy vallásos tárgyú könyvből származik (Nemes Csaba közlése).

335

1994. Gallery by Night, Stúdió Galéria, fotó: *Balkon*, 1996. 12. sz. 16. Várnai katalógusa számára újra elkészítette az installációt, 90 x 280 x 5 cm. In *Várnai Gyula (katalógus)*. Szerk.: Dr. Fülöp Gyula, Sasvári Edit, esszék: András Gábor, Sasvári Edit, Várnagy Tibor, A Szent István Király Múzeum Közleményei, D. sorozt 232. sz. Székesfehérvár, é. n. [1997], o. n. E mű kétféle fotódokumentációban létezik.

336

Tatai Erzsébet: A nyolcadik szabad (?) művészet. Lakner Antal: Pápagyűjtemény. Galéria '56, 1993. november 5. — december 18. *Balkon*, 1994. 1. sz. 31.; újraközlés in Lakner Antal: *Pápa-gyűjtemény / Pope Collection 1991—2000*, Budapest, 2001, Galéria '56. o. n.

337

Bartók 32 Galéria, 1997. február 28. — március 15. Merhán Orsolya: Pető Hunor: Katalógus In Bartók 32. Galéria, 1998, o. n. Hornyik Sándor: Konceptualizmus a kilencvenes évek magyar képzőművészetében. *Művészettörténeti Értesítő*, 2002. 2—3 sz. 258.

338

Stúdió Galéria, Budapest, 1993.

339

UGAR, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, 1997. (kat.: projektleírás, esszék: Knut Nievers: Die Plastische Dimension des Rauchens, Raimar Stange: Überlegungen zum Ugar-Projekt von Antal Lakner und Georg Winter, Szoboszlai János: Megjegyzések Lakner Antal és Georg Winter projektjéről.) 8—61.

340

Mimi nem felejt, Trafó—Kortárs Művészetek Háza, Budapest, 2000. Berecz Ágnes (szerk.): *Mimi nem felejt*, katalógus, Budapest, 2001 Trafó—Kortárs Művészetek Háza, 36—37.

341

Lakner Antal műleírása, in *In La Biennale di Venezia 2001. 49. Esposizione Internazionale D'Arte. Padiglione d'Unheria. Hungarian Pavilion. Magyar Pavilon. Interazione Sociale/Social Intercourse / Társasági közlekedés. Tamás Komoróczy — Antal Lakner*. Szerk.: Dr. Fabényi Jú-ia, Budapest, 2001, 240—41.

POLIFÓNIA, 131, 134—135. Voltaképpen 1993-as projektjében El-Hassan Róza is ezt a problémát vizsgálta, és ennek adott hangot a katalógusban is: „... egy műalkotás ... nagyon nehezen felismerhető egy olyan kontextusban, amikor nincsen múzeumi, építészeti viszonyok között ... kikerül az utcára... fennáll egy olyan lehetőség is, hogy a jelenséget egyfajta furcsa zavarként érzékelik a járókelők...” *POLIFÓNIA*, 292., 116.

Tatai: Duchamp az 1990-es évek magyar művészetében. *Enigma* 39. XI. évf. 2004. 129—151.

In Roland Barthes: *A szöveg öröme*. Szerk.: Babarczy Eszter, Budapest, 1996, Osiris, 50—55. Igaz, Michel Foucault: *Mi a szerző?* című írása már 1981-ben hozzáférhető volt. *Világosság*, 1981. 7. sz.

Marcel Duchamp: *Az eltűnt idő mérnöke. Beszélgetések Pierre Cabanne-nal*. (1966) Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991.

Uo. 22.

1957, Houston. Idézi Beke László: Az alkotó interpretációtól az interpretáció tagadásáig. (1976). In *Művészet/elmélet. Tanulmányok 1970—1991*. Budapest, Balassi Kiadó — BAE Tartós-hullám — Intermédia, 1994. 86.

1992: Liget Galéria, Budapest, 1993: Hamburg, 1994: Liget Galéria és Tűzoltó utca 72. *Új Epigon. Időszaki művészeti célújság* 1—7. szerk.: Várnagy Tibor, 1993—94. katalógus: *Zweite Zeitgenössische Ungarische Epigonen Ausstellung, KX. Kunst auf Kampnagel, Hamburg 7. 12. 1993—9. 1. 1994*. Budapest—Hamburg, 1994, Liget Galéria—Projektförderung Bildende Kunst.

Qualitätsprobe statt Zeitvergleich. Karlheinz Schmid über die Bilderflut aus dem Osten. *Kunstforum*, Bd 97, November/Dezember 1988. A szöveg a kínai, az orosz (!) és az NDK-s művészeket hozza példaként. Idézi az *Új Epigon. Időszaki művészeti célújság* 1., és a *Zweite Zeitgenössische Ungarische Epigonen Ausstellung kat.* mindkettő: o. n.

Várnagy Tibor felhívása. *Nappali Ház*, 1992. 1. sz. o. n. (kiemelések: T.E.)

A négy említett, publikált névsorban 46, 48, 50 és 53 művész szerepel.

Pataki Gábor: Szánakozol az epigonistán? Gondolkodj el az okain is tán... *Új Művészet*, 1994. 7—8. sz. 20—24.

Radnóti Sándor: *Hamisítás*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1995.

1990. fa, zsanérok, vászon, xerox, 180 x 500 x 150 cm, Sommeratelier Messsegelande, Hannover, fotó: Pereszlényi Rolland, In *POLIFÓNIA*, 82.

A szerzőség megkérdőjelezése természetesen nem a szerző eliminálását célozza, hanem annak konstrukcióját teszi kritikai vizsgálat tárgyává, amint arra Mieke Bal és Norman Bryson rámutatott: *Semiotics and Art History. The Art Bulletin*, June 1991. Vol LXXIII. 180—184.

Sturcz János: *Janus félúton*. Budapest, Új Művészet Kiadó, 1999, 141—143.

Vízivárosi Galéria, 1995. január 19—29. A Telekommunikáció Nemzetközi Paralel Uniója ad interim diszpécser St. Auby Tamás a szórólapon a zseni mítoszát erodálta. Budapest, 1995. Budapest Art Expo — Vízivárosi Galéria.

Kósa János: Levél Szoboszlai Jánosnak. *Balkon*, 1996, 4—5. sz. 37—39. „1992-ben plagizáltam Joseph Beuys egyik munkáját. Beuys 1964-ben hajtott végre egy akciót DAS SCHWEIGEN VON MARCEL DUCHAMP WIRD

ÜBERGEWERTET (Marcel Duchamp hallgatását túlértékeli) címen”. Az akció tárgyi maradványaként őrzött, e feliratot is tartalmazó kollázst Kósa pontosan lemásolta és munkája címének ezt adta: DAS SCHWEIGEN VON STEWART HOME IST NICHT ZU ÜBERBEWERTEN” (Stewart Home hallgatása nem túlértékendő). Ugyanabban az évben Kósa — Duchamp-hoz hasonlóan — egy címfestővel festetett egy balra mutató kezet, csak épp a kéz ellenkező irányba mutat, mint Duchamp *Tu'm* (Te engem...) című festményén.

359

Viszontlátásra! Marcel Duchamp magyarországi hatásai. / See you again! Marcel Duchamp's Influence in Hungary. Budapest Galéria Kiállítóháza 1996. november 14. — de-cember 8. Kiállítási katalógus. Szerk.: Nagy Mercedes. Budapest, Budapest Galéria, 1996—2000. 64., 70., 77., 78., 90.

360

POLIFÓNIA, 147—153.

361

Tony Godfrey: i. m. 164—165., 87. kép.

362

Az *Art & Projekt Galéria* már a kiállítás „megnyitáshoz” kiadta 4 oldalas bulletinjét (17. sz.), a *POLIFÓNIA* katalógus azonban csak jóval az egész projekt befejezése után készült el. Ez a tény a „dokumentumok” különböző célját is felfedi. Barrynél épp az aktuális kérdésfeltevés reklámjaként szolgált, nélküle nem is lendült volna mozgásba a projekt. Júliusnál (noha a dokumentumok azonnali publikálása felerősítette volna az „üzenetet”) a késleltetett megjelenés épp a kritizált rendszert jellemzően Július kritikájának jogosságát megerősítve — Július malmára hajtja a vizet. Másfelől a dokumentumok maguk — az intézményekre vonatkozó információikkal és a konceptuális művészet nézőpontjából bennük rejlő művészi tartalommal együtt — néhány év múlva sem veszítik értéküket. A katalógusban is megfogalmazódott, hogy maga a dokumentáció is része a legtöbb munkának — így a projekt egészének is, pl. 148.

363

Tony Godfrey: 164.

364

POLIFÓNIA, 213—215. Dibbets TV as Fireplace (WDR, 1969. dec. 25? —31.) film, 8 x 3'. *Gerry Schum* [Galerie, Berlin], Szerk.: Dorine Mignot — Ursula Wevers (kat.), Amsterdam, 1979, Stedelijk Museum, 35.

365

Szóke Annamária: „Titok a jövő jelenléte” (Erdély Miklósról) *Nappali Ház*, 1997. 1. sz. 43—44.

366

Mindkettő a *Drog* című kiállításon szerepelt, Bartók 32 Galéria 1996. július 12.—31. Bartók 32 Galéria, 1998, o. n. Erdély Miklós *Isten—isten* című művének értelmezéséhez: Turai Hedvig: Holocaust és vizuális kultúra, előadás a Magyar Iparművészeti Egyetem *Művészettörténet az új művészettörténet után* c. konferencián, 2004. november 25—27. Petrányi Zsolt: Válság-Média-Szabadság. Szacsva y Pál munkáiról. In *Szacsva y Pál. Installációk /installations 1995—98.* szerk.: Zólyom Franciska, Budapest, 1999.

367

Hornyik Sándor: Konceptualizmus a kilencvenes évek magyar képzőművészetében. *Művészettörténeti Értesítő*, 2002. 2—3 sz. 260.

368

Velencei Biennále Magyar Pavilonja, 2003. *Little Warsaw The Body of Nefertiti*. Budapest, 2003, Múcsarnok. A katalógus mellékletét Petrányi Zsolt, a kiállítás kurátora írta. A nemzetközi sajtó áttanulmányozását Petrányi Zsolt könnyítette meg számomra azzal, hogy rendelkezésemre bocsátotta a Biennále sajtódossierjét. A botrányt a magyar sajtó is említi, ott azonban pozitív visszhangot keltett az egész projekt, a budapesti Divatcsarnokban bemutatott részével együtt, függetlenül attól, hogy a szerző mit tekintett „mű”-nek. (pl.: Pogár Demeter: Álmodok és konfliktusok. Velencében péntek délután megnyílt az ötvenedik képzőművészeti biennále. Nefertiti teste Velencében. *Népszabadság*, 2003. június 14. Kozma Zsolt: Velencébe kellett menni — Jelentés az 50. velencei biennaléről. www.antennamagazin.hu/article.php?d=2003-02-Velencebe. Szilver Ottó: Esti kör, Rádiókritika: Testteszt. *Kossuth rádió*, 2003. június. www.hetivalasz.hu/cikk.php?id=7612 Heti-Napi- OnLine III. évf. 27. szám 2003. 07. 04.). Többben kiemelik, hogy a projekt Francesco Bonaminak, a Biennále kurátorának „Álmodok és Konfliktusok” koncepcióját kiválóan teljesíti.

Bordács Andrea szerint a szobor maga szimbolikusan testesíti meg a konfliktust: „...mely szándékosan sem anyagában (fej: mészkő, gipsz — test: fém), sem üzenetében (fej: szép-ség és hatalom — test: esendőség) nem kapcsolódnak össze, sőt egyenesen ellentmondanak”. Nézőpontváltások. Az 50. Velencei Biennále. *Új Művészet*, 2003. 10. sz. 5. A laudációk sorában (Bárdos Deák Ágnes Keresd a nőt! Nefertiti teste az 50. Velencei Biennále Magyar Pavilonjában

(2003. 09. 19.) www.litera.hu/hatarsertes/filmszinhaz-muzsika/9139.html. Láng Zsolt: Berlini játszóterünk. www.c3.hu/scripta/lettre/let-tre50/lang.htm. „május 26-án a Gálik és Havas által elkészített test Berlinben, az Egyiptomi Múzeumban három órára egyesült a fejvel — Nefertiti háromezer éves büsztségével. Háromezer évet ívelt át ez a néhány pillanat, a világ kultúrtörténetének egyik legismertebb, emblemikus alkotása, háromezer évnyi külön élet után, egy huszonegyedik századi mű révén újra egyesült a testtel — keletkezésük helyétől ezer, illetve több ezer kilométerrel!”

Kozma uo., „... Az ideai szemle kétségtelenül egyik legeredetibb és legnagyobb figyelmet kiváltó alkotása”. Pogár uo.) egyetlen lesújtó kritika a gyenge velencei prezentációt érte: Bordács, uo. 6.

A legnagyobb entuziazmussal pedig a projekt tanácsadója, Babarczy Eszter írt: Születés a halál után. Nefertiti teste a Velencei Biennálén. *Új Művészet*, 2003. május 36—37. és: Testet kapott Nefertiti. Az egyiptomi királynő teste Velencében. *Népszabadság*, 2003. május 4. „Láttam egy bálványt, félek a haláltól és a test romlásától, és hiszek a bátorságban és a kockázatvállalásban.” — írta.

369

Maga a kurátor „ikonoklaszta gesztusnak” nevezi projektjüket (Petrányi, kat. 7.), miközben máshol annak kultúrákat összekötő szerepét hangsúlyozza: „Petrányi ... felhívta a figyelmet: az európai művészet gyökerei az ókori görög kultúrát megelőző időkben, a Nílus vidékéről is erednek.” Pogár uo. Földes András Petrányira hivatkozva írja: „Nefertiti büsztsje az emberi kultúr-történet egyik legismertebb portréja, évezredes örökség. A Kis Varsó alkotása egyrészt a test létrehozását, megalkotását célozza, másrészt, szellemi értelemben, az emberi kultúra távoli pontjai közötti kapcsolatok kérdéseire kíván reflektálni.” Az egyiptomi királynő teste Velencében (2003. ápr.29.)

www.index.hu/kultur/klasz/nefer/0429

370

Az egyetlen komoly, értékelő tanulmányt Mélyi József írta: Egy torzó anatómiája. A Kis Varsó Velencében www.exindex.hu/index.php?1=hu&t=kritika&tf=torzo.html (2004. márc. 10.) Nem tagadva a projekt erőnyeit, Mélyi legfőbb kifogása az, hogy az alkotók lényegében félbehagyták a projektet: „Utólag úgy tűnik, mintha az egyesítés lebonyolításával véget ért volna számukra a projekt. Közvetlenül a biennále előtt a kurátor és a művészek részéről csupán lapos állítások és a mű titokzatosságát, minden irányban fenntartani kívánt nyitottságát őrző semmitmondó, diplomatikus nyilatkozatok hangzottak el. Ezzel azonban maga a társadalmi szánt mű némult el... Egyikük sem vette észre..., hogy a koncepció szobron túli kibontakoztatására épp itt nyílt volna mód. Nem vették észre, hogy ... egyszerre több diskurzus közepébe érkeztek. Magukban sem tudatosították, hogy kelet-európai művészekként az európai civilizáció történelmi szálait ragadták meg, hogy egy olyan észak-déli problémakörbe hasítottak bele, amely az aktuálpolitikán túl is számos irányba továbbvihető. Sem az éppen javában zajló, Habermas és Derrida által elindított »Kerneuropa-vitáról« nem vettek tudomást, sem maguk nem nyitották meg művüket ebbe az irányba. Pedig az alapséma mindezt lehetővé tette volna...” Az alkotók erőnyéből Mélyi viszont jócskán lefarag azzal, hogy a megvalósítás kulcsát a berlini múzeumigazgató kezébe adta: „a berlini Ägyptisches Museum igazgatója, Dietrich Wildung professzor ... előrelátó rendezőként szabta meg a projekt irányát. Az, hogy Wildung kulcsfigurává vált, az előzmények ismeretében nem meglepő. Leginkább az 1986-ban Leverkusenben és Münchenben megrendezett »Aufbruch und Dauer« című kiállítás vetíthette ezt előre, amely modern és egyiptomi szobrok egymás mellé állításával kísérletezett. Wildungnak az akkori katalógusban [11] megjelent szövegéből is kitűnik, hogy fő célja az ókori egyiptomi művészet alkotásai kapcsán a stíluselemek létének elismertetése és az ikonográfiai nézőpont egyeduralmának megtörése. Tehát mostani, sokak számára meglepő beleegyezését nem lehet a kortárs művészet »terrorjának« tulajdonítani. Végső soron nem túl merész az a kijelentés sem, hogy az egyesítés megvalósult módja sokkal inkább illik az ő pályafutásába, mint a Kis Varsóba.”

Emellett a projektet némely pontján átgondolatlanak tartja: „E szobor az európai kultúrtörténet és szobrászat egyik fontos forrásaként tartható számon...» — írta Nefertiti mellszobráról Petrányi Zsolt, ...de az nem játszott meghatározó szerepet sem az európai kultúrtörténetben, sem azon belül a szobrászat alakulásában... Hiszen azt 1912-ben találták meg és 1924-ben állították ki először. (...) A hozzá konstruáló, illetve rekonstruáló szándékkal közelítő alkotóknak el kell dönteniük, tulajdonképpen miként is néznek szembe vele ... médiajelenség és a szobrászati alkotás, az embléma és a kultúrtörténeti forrás közti különbséget ... a kulturális közkinccs bizonytalan fogalmával próbálták áthidalni” Végül, Mélyi szerint az alkotók olyan kettős — egymásnak ellentmondó — célt tűztek maguk elé, amely együtt eleve teljességében megvalósíthatatlan. „A Kis Varsó ... egyidejűleg a művészet két alapvető »modern mítoszá« próbálta megcélózni: a kézzelfogható alkotásban az abszolút szobor eszméje, az egyesítés koncepciójában pedig a nyitott társadalmi mű (más értelemben: szociális plasztika) gondolata rajzolódik ki. A Kis Varsó szobra ideális állapotában a legnyitottabb mű lehetett volna: egyfajta jelentésgyártó gépezet, amely folyamatosan termeli az értelmezés egyre táguló tartományait. Ha csak szobrászi oldalról közelítünk, Havas és Gálik koncepciójában potenciálisan megtalálható a színes szobor és a bronz ellentmondása, az anyag és az idő, a torzó és a kiegészítés, az európai szépségideál és a nőiség problémája és még számtalan más kérdés. Azonban a történeti reflexió hiánya, az egyes értelmezési lehetőségek differenciálatlansága, a létrehozott test egyértelműsége és az adott helyzetben adekvát reakciók elmaradása miatt a táguló horizont helyett néma tartomány jött létre, amelyben minden önmagára utal: a kiállított szobor az egyesítés akciójára, az egyesítés pedig a szoborra. Nyitott mű helyett maradt a rövidrezárt kör.”

371

www.c3.hu/~szseres/kultura/index.html

372

A mű egy 1995-ben készült videófilm (7 perc, SVHS) adaptációja, társalkotók: A. Ádám József, Kiss Éva Emese, Rajz Helga Eszter, Tólosi Gábor. *Intermédia*, 102. Az Intermédia Tanszék alkotó tanárainak hatását tükrözi, hogy ugyanezt a témát Kapitány András is feldolgozta: fotósorozatában a feliratok különböző emberek homlokán jelennek meg.

373

Intermédia: uo.

374

1997, szitanyomat, vászon, 90 x 65, 90 x 92, 90 x 84 cm. (7 példány) Magántulajdon. Kiállítva: Kiscelli Múzeum, 1997. június 26. — augusztus 24. (*Sic!*) *Humor a kortárs művészetben*. Szerk.: Zwickl András, Budapest, 1997, Kiscelli Múzeum, 12., 48.

375

Uo. 12.

376

Ez a *Perspektíva* című kiállításra készült, kurátor: Beke László, Peternák Miklós, Múcsarnok, 1999. júni. 30.— aug. 22. In *Perspektíva/Perspective*. Katalógus. Szerk.: Eröss Nikolett, Peternák Miklós, Budapest, 2000, C

3

— Múcsarnok. 412—413.; www.c3.hu/~gbakos/ppp

377

Benjamin H. D. Buchloh: From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some Aspects of Conceptual Art 1962—1969) In *L'art Conceptuel, une perspective*: 41.

378

„A Personal Press Projekt egy hosszú távra tervezett, művészeti ... nézőpontú projektum, mely az egyszerű arányérzék nevében, a kínálózó lehetőségek mentén fogalmazza meg újra és újra önmagát, azzal a felkiáltással, hogy nincs valós tett, tevékenység, cselekedet amelynek ne lenne esztétikája. Középpontjában az egyén aktív, személytelen személyisége nyugszik. (...) a kiindulópont esztétikai tartalmaktól sem mentes, és elképzelésünk szerint a várható eredmények értelmezésének is lesznek hasonló jellegű vonatkozásai.” www.c3.hu/~gbakos/ppp/description.html; és *Intermédia*: 104.

379

A felmérést a Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület (FKSE) tagságának körében végezték.

380

www.c3.hu/~gbakos/ppp/description.html

381

„A visszaérkezett kérdőívek száma (55 db), így a tagok több mint a 20%-ának véleményét tükrözi, ami már elfogadható aránynak tűnik. A válaszadók lakóhely, nem és kor szerint is hasonló arányban találhatók a mintában, mint az az egész tagságra jellemző. Ennek ellenére az abszolút értelemben vett kis mintanagyság (esetszám) miatt már az alapmegoszlásokat (az egyes kérdésekre adott válaszok megoszlását) is több esetben óvatosan kell kezelnünk. Ezen túlmenően ilyen mintanagyság mellett gyakorlatilag el kellett tekintenünk attól, hogy a különböző változók közötti korrelációkat vizsgáljuk, és csak olykor tettünk említést különböző kérdésekre adott válaszok közötti szignifikáns statisztikai kapcsolatról.” www.c3.hu/~gbakos/ppp/comment.html

382

I. 337. jegyzet.

383

Pető Hunor szíves közlése.

384

POLIFÓNIA, 250—255.

385

Külön Köszönet címmel, 2003. november 17.— december 8. A kiállítást Aknai Tamás méltatja:

Termék és teremtmény: Gyenis Tibor kiállítása a Művészetek Házában. *Echo*, 6. 2003/4. 41—42.

386

A film végén és a kiállítási meghívón az alábbi nevek szerepelnek: Mészáros István, Ficzek Ferenc, Kalmár Lajos, Peták Péter, Ruschy, Keserue Zsolt, Koronczai Endre, Kuti László, Doboviczki Attila, Weber Kristóf, Katona Anikó, Baráth Nóra, Kósa Ferenc, Kósa Ferenc, Makra Zoltán, Bakonyi Réka, Fábíán Noémi, Jakab Máté, Takács Bori, Telbisz Mik, Nádori Lídia, Gyenis Mihály, Ernszt András, Mátis Rita, Bakos Gábor, Pálinás Mariann, Gács Péter, Gyenis László, Oláh Andrea, Ronczyk Levente, Albert Judit, Máté Ági, Jeges Péter, Horkay Sandra, Stánicz Katalin, Kárai Ferenc, Benedek Barna, Sas Miklós, Mojzer Tamás... A kiállítást Deim Éva pszichológus nyitotta meg.

387

Gyenis deheroizáló művész-attitűdjét emeli ki Turai Hedvig a *Gravitáció-Moszkva tér* című projektben. Turai Hedvig: A helyi idő. *Balkon*, 2003. 8. sz. 14—15.

388

Részletes Elemzés: Tatai Erzsébet: A megélhetés mint művészet. Esettanulmány: Gyenis Tibor kiállítása. In *Angyalokra szükség van. Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére*. Szerk.: András Edit, Budapest, 2005, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 313—320.

389

András Edit: Kulturális átöltözés. In *A techné vállalása. 48. Velencei Biennále — Magyar Pavilon*. Katalógus. Szerk.: Sturcz János, Bálványos Anna, András Gábor, Budapest, 1999. 22.; és Edit András: Cultural cross-dressing. In *L'Assunzione Della Techné / Tackling Techné. Mostra nel Padiglione d'Ungheria alla 48. Esposizione Internazionale d'Arte*. Ed: János Sturcz, Anna Bálványos, Gábor András. Budapest, 1999. 95., 100, kép: 96—97.

390

Andrea Fraser: *How to Provide an Artistic Service: An Introduction*. Presented at Depot, Vienna, October 1994. Idézi Angel Judit, Fraser-fordításának előszavában: Andrea Fraser: Mi az, ami megfoghatatlan, ami átmeneti, ami közvetít, ami részvételre épül; és mi az, ami bevett dolog a nyilvános térben (1997). Ford.: Angel Judit www.exindex.hu/index.php (2004).

391

Ilyen kiadvány minden nagyobb európai városban létezik, csak épp Budapesten nem volt, míg két képzőművész nem kezdeményezte és szerkesztette évekig.

392

A Felhívás megtalálható a Műcsarnok kiállítási dokumentációjában.

393

Az is tanulságos lehet, hogy a sajtó egyáltalán nem reagált az egy-egy alkalommal — bár együttesen rendszeresen — sorra kerülő elméleti jellegű (előadások, beszélgetések) projektekre. Ez alól kivételt jelent az installációval is rendelkező, Várnagy-Erhardt-Fogarasi beszélgetéssorozata, ezt Merhán említi: Merhán Orsolya: Szerviz. Kiállítás a Műcsarnokban. www.exindex.hu

394

Andrea Fraser: i. m.

395

Uo.

396

Uo.

397

Angel Judit: Bevezető. In *Szerviz: Szerviz. Vizsgálódások — kommunikáció — személyi szolgáltatások — közszolgáltatások — művészetközvetítés. Műcsarnok, 2001. szeptember 6. — október 7.* A kiállítás kurátora és a katalógus szerkesztője: Angel Judit. Budapest, 2001. Műcsarnok. o. n.

398

Uo.

399

A Műcsarnokban ekkor három, a FKSE művészeinek munkáit bemutató kiállítás volt látható, ebből a *Szerviz* és a *Klíma* című kiállítás munkái nem különültek el térben egymástól, ekképp a rendezés is segített abban, hogy a *Szerviz* önmagán túlmutató projektté válhasson.

400

Angel: i. m.

401

„A kiállítóhelyiség mindegyik termébe egy olyan nagylátószögű kamerát helyezünk el, amely egy számítógéppel van összekötve. A műalkotásokra irányuló figyelem időtartamát egy külön erre a célra írt program segítségével tudjuk mérni. Az adatok napi kiértékelése alapján megkapott figyelem-gazdasági »top ten« egy futó fényreklámon olvasható a kiállítás ideje alatt, illetve bemondásra kerül egy budapesti rádió napi gazdasági hírblokkja után. Így mindenki tájékozódhat arról, hogy melyik alkotó munkáját mennyi ideig részesítették figyelemben a látogatók, azaz a kiállító térben mennyi ideig volt aktív illetve passzív a műalkotás. A szolgáltatás célközönsége egyrészt az alkotók — hiszen kiszolgálja ama igé nyüket mely, műveik »nézettségével« kapcsolatos kíváncsiságuk nyomán merülhet fel —, másrészt a kiállítás látogatói, hiszen lehetővé teszi a kapott adatok összehasonlítását (mint egy bukméker irodában található kijelzőn, vagy a televízióban, gazdasági műsorokban a kép alján futó adatok) megmutatva illetve generálva egy fajta »figyelem versenyt« melyben— akár akarunkon kívül — résztveszünk.” A szerzők statement-je. In Angel: i. m.

402

Hecker Péter néhány példányban elkészített 50 oldalas, színes fényképekkel illusztrált portfóliójában 11 művész kínálja szolgáltatásait: Bada Dada, Becsey Zsuzsa, Baji Miklós Zoltán, Cseke Szilárd, Erhardt Miklós, Follárd Barbara, Für Emil, Móder Rezső, Nagy Attila, Szabó Eszter Ágnes, Szacsva y Pál. Múcsarnok, Angel Judit irattára.

403

PP-formáció (Katarina Sevic és Majoros Zita): *Art Fitness Center* című kiállítása 2001. augusztus 28. — szeptember 29. Emlékeim szerint Cseke Szilárd és Erhardt Miklós voltak a beszélgetőtársak. Baglyas Erika: *Art Fitness Center*. PPgroup kiállítása Stúdió Galéria, Budapest. 2001. augusztus 28. — szeptember 29. *Balkon*, 2001. 10. sz. 23—24.

404

Ezúttal köszönöm Angel Juditnak, hogy a Múcsarnokban tanulmányozhattam a kiállítás sajtó-dossziéját. A hosszabb értékelések közül kiemelendő Merhán Orsolya és Erdősi Anikó Angel intencióit megértő leírásai. Erdősi Anikó: Itt van az ősz — Fiatalok a Múcsarnokban. Szerviz, Klíma. Múcsarnok, Budapest 2001. szeptember 6. — október 7. *Balkon*, 2001. 10. sz. 16—20.; Merhán Orsolya: Szerviz. Kiállítás a Múcsarnokban. www.exindex.hu/

405

P. Szűcs Julianna: Kurátorparádé. Fialat Művészek Stúdiója a Múcsarnokban. *Népszabadság*, 2001. szeptember 22.; Készman József: A tökéletes biotop — plaza-világ a Múcsarnokban. Klíma, Szerviz, Out of Time. *Új Művészet*, 2001. 11. sz. 15—17.

406

Az egy dimenziót az áru-kultúra pontok által kijelölt egyenes képezi. „Vajon mi történne a kiállításon látható művekkel, ha csupán egyszerű termékeknek, árucikkeknek tekintenék őket, egy olyan kultúra produktumainak, ahol a magas művészetet és a szórakoztatóipart nem választották el egymástól mesterségesen?” kérdésből kiindulva Hornyik elméletileg megalapozott eszmeifuttatása következetes, mégis a *Szerviz* által felvetett problémákat az „Attendometer” elemzésén kívül alig érinti. Hornyik Sándor: Látvány és kommunikáció. Klíma, Szerviz, Out of Time a Múcsarnokban. *Új Művészet*, 2001. 11. sz. 18—19.

407

Peternák Miklós a 70-es és 80-as évek magyar konceptuális művészetről írt tanulmányában kerüli ugyan a filozófia szót, de a „koncept-művek” fő típusának tartja az „eszméket”, majd ezeket később „elméleti alapoknak” nevezve 7 „kötegbe” rendezte: „1./ Nagy szavak, általános érvényű (totális) fogalmak (...) 3./ Az emberiség nagy kulturális »ered-ményeinek« mitológiai, vallási rendszereinek, ideológikus elveinek, doktrínáinak, tudományos felfedezéseinek és tételeinek szabad használata ... 4./ ezoterikus koncepciók, technikák, rendszerek, illetve az archaikus gondolkodás, a misztikus lét-érzés felelevenítése... 5./ A történelmi, kulturális, tudományos részlettények, 6./ Egy pedagógiai-ismeretterjesztő szándék,... 7./ Kimondhatjuk: a művészet ebben az időszakban felvállalta, hogy a még nem ismert felé vezető utakat kutatja...” A konceptuális művészet hatása Magyarországon, (1983—85, 1991, 1997), www.c3.hu/collection/koncept/

408

A játékosság természetesen az egész konceptuális művészetben tetten érhető (Bruce Nauman, John Baldessari), sok alkotóra az iróniával együtt jellemző volt (Erdély Miklós, Szentjóbó Tamás).

409

(Sic!) *Humor a kortárs művészetben*. Szerk.: Zwickl András, Budapest, 1997, Fővárosi Képtár—Kiscelli Múzeum

410

András Edit: Fájdalmas búcsú a modernizmustól. Az átmenet időszakának terhei / Doloroso addio al modernismo. Le difficoltà del periodo di transito / A painful farewell to modernism. Difficulties in the Period of Transition. In *Natura Morta 1. Omnia Mutantur. XLVII. Esposizione Internazionale d'Arte. XLII. International Biennale of the Visual Arts. La Biennale Venezia. 1997. Padiglione d'Ungheria — Hungarian Pavilion*. Ed.: Edit András, Anna Bálványos, Budapest, 1997, Kortárs Művészeti Múzeum — Ludwig Múzeum Budapest, 17—21/ 22—25/ 26—29. András Gábor: Play Duchamp! Marcel Duchamp az eltűnt idő mérnöke. Beszélgetések Pierre Cabanne-nal. *Új Művészet*, 1992. 4. sz. 79—81. András

Gábor: A gondolat formái („Érzéki konceptualitás” a kortárs magyar képzőművészetben). In Keserű Katalin (szerk.): *A modern poszt-jai. Esszék, tanulmányok, dokumentumok a 80-as évek magyar művészetéről*. Budapest, 1994, ELTE, Bölcsészettudományi Kar, 75—78.

411

Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár.

412

Várnagy Tibor: Ajtókból kapuk. Várnai Gyula kiállításai. *Balkon*, 1996. 12. sz. 16—19. Idézet: 7. Újraközölve: *Várnai Gyula* (katalógus). Szerk.: Dr. Fülöp Gyula, Sasvári Edit, esszék: András Gábor, Sasvári Edit, Várnagy Tibor, A Szent István Király Múzeum Közleményei, D. sorozat 232. sz. Székesfehérvár, é. n. [1997], o. n.

413

Uo. 18.

414

Uo. 17.

415

Donald Preziosi: *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*. New Haven & London, 1987, Yale University Press. The Panoptic Gaze & and the Anamorphic Archive c. fejezet, 54—57. „For Galileo, knowledge was always a sign-manipulating activity. Thus the star observed through the instrument is not the same object as the star observed with the unaided eye.” 56. Hornyik épp azt emeli ki, hogy a tézis bár „viszszavezethető,” de mint „antitézis”, hiszen Heisenberg épp szakított a Galilei-féle paradigmával. Szóbeli közlés.

416

Vö: Hornyik Sándor: Konceptualizmus a kilencvenes évek magyar képzőművészetében. *Művészettörténeti Értesítő*, 2002, 3—4, 259. és 49. jegyzet.

417

Például: *A Hold árnyéka* (1997), *Vakvilág* (1991) és az említett: *Aura* (1994), *Hármasság* (1995). *Átjáró II.* (1993) című művét a Perspektíva című kiállítás kurátorai beválogatták (Műcsarnok, 1999. júni. 30—aug. 22. Katalógus: *Perspektíva/Perspective*. Szerk.: Eröss Nikolett, Peternák Miklós, Budapest, 2000, C₃—Műcsarnok). Itt említendő meg, hogy Várnagy (uo.) ezt a szöveginstallációt Várnai egyéb filozofikus munkáinak kontextusában értelmezi.

418

Az anamorfózishoz itt I. Preziosi eszmefuttatását, uo. 57. és 72—79. Várnai esetében konkrét anamorfikus szerkesztésről van szó. Várnai reflexivitásához: 1996-ban Anamorfózis címmel web-es művet is készített. www.sztaki.hu/providers/varnai/index2.hu.html.

419

Foucault-t idézve Preziosi kifejti, hogy a Panopticon népszerű és ideális épület-modellé az avatta, hogy az „több mint épület, a hatalom mechanizmusának diagramja”. „Foucault episztemológiai kapcsolatot tételez a Bentham-féle Panopticon építészeti logikája és a modern diszciplinált tudás alakzatai közt” — írja, továbbá a Panopticon genealógiáját az Alberti-féle perspektívára vezeti vissza a Galilei-féle távcső és Giulio Camillo Memória-színház vonalán keresztül. Preziosi: i. m. 64. Michel Foucault: *Felügyelet és büntetés*, Budapest, 1990, Gondolat.

420

Britannica Hungarica, VIII. kötet, Budapest, 1997, Magyar Világ Kiadó, 515.

421

Stúdió Galéria, 1999. Kiállítva még: a *Perspektíva* című kiállításon. In *Perspektíva*, 64—65.

422

Talán nem hanyagolhatók el teljesen a szék — a mű vonatkozásában is — fontos kulturális referenciái a művészképzés alapozó stúdiumaitól az ergonómiáig, ám még szorosabban tartozik ide Joseph Kosuth: *Egy és három szék* című műve, az egyik első konceptuális alkotás; Szentjóbó Tamás: *Csinálj egy széket!* (*hommage à Georg Brecht — LSP 1984 W*) című előadása a Fiala Művészek Klubjában (Budapest, 1975), és Farkas Roland említett printje.

423

„...a kiállítótér válik képsíkká, a külvilág pedig nézőponttá. Az installáció dinamikáját a határvonalak egybeesése adja meg; a perspektivikus ábrázolás (képsík) és a kulturális reprezentáció (kiállítótér) referenciális rendszereit határoló fizikai és kontextuális tér határvonalainak egymásra vetülése.” KissPál Szabolcs. In *Perspektíva*, 65.

424

Bartók 32 Galéria, 1997. február 7. — 23. In Bartók 32 Galéria, 1998, o. n.

425

A rajzokat Várnai digitális nyomatokról nagyíttatta.

426

A két sorozat együtt alkotta a művet, erre utal ideiglenes jellege is: a tapétaként felragasztott rajzok a kiállítás zárásakor megsemmisültek.

427

teszi föl a kérdést Várnagy Irma Mária. In Bartók 32 Galéria, 1998, o. n.

428

Bartók 32 Galéria, 1996. május 4. — június 16. A „képek” mérete 23 x 40 cm.

429

Benczúr Emese terve. Kézirat. A megvalósított szöveg épp annyira tért el az eltervezettől, mint az elhelyezés: az 1. felirat is a falon, közvetlenül a mennyezet alatt volt. A mű finom humorát árnyalja kiállítási kontextusa: az ugyanis a *Nőnem—Hímnem* című kiállításra készült. Ekkor a színek (mindhárom alapanyag a vörös valamelyik árnyalata) is konkrétabb, szimbolikus értelmet nyertek. Bartók 32 Galéria, 1997, o. n.

430

POLIFÓNIA/POLYPHONY. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar művészetben. Soros Alapítvány, Kortárs Művészeti Központ — Budapest éves kiállítása, 1993. Szerk.: Suzanne Mészöly — Bencsik Barnabás, Budapest, Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ, 1993. [1994], 137—141.

431

Uo. 140., 141.

432

Uo. 227.

433

1993. Közli: Hudra Klára: *Gerber Pál*. Budapest, 2003, Ernst Múzeum Kht., 25.

434

Gondoljunk csak Jovánovics György „Ennek a mondatnak minden betűjét más írógépen írtam.” vagy „Franciaország jelenlegi királya bölcs” mondataira. Közli Körner Éva: Az abszurd mint koncepció. Fejezetek a magyar koncept art történetéből. II. *Balkon*, 1993. 2. sz.10.

435

Okos táj című kiállításon. Budapest, Barcsay Terem, 1993.

436

Önmagával összekötött fa (1995—96, 200 x 400 cm, fotó, fehér tinta)

437

El-Hassan Róza képmagyarázata. In *Intermedia. Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermedia Tanszék. Hungarian Academy of Fine Arts Intermedia Department*. Szerk. n. Budapest, 1999, Barabás Kft., 93.

438

Erdély Miklós: Azonosításelméleti vizsgálatok. In uő: *Idő-möbiusz I—II.*, I.: Kollapszus orv. Az 1974. Magyar Műhely (Párizs) kiadás reprintje; II.: Második kötet. Vál., szerk.: Beke László — Peternák Miklós, Párizs—Bécs—Budapest, 1991, Magyar Műhely. II. kötet, 87. (Hajdu Azonosítás-elméleti tézisek címmel egy másik változatot közöl. Hajdu: i. m. 52.)

439

Erdély Miklós: Ismétléseleméleti tézisek. Erdély: i. m. 86.

440

El Hassan Róza kérdésemre, e-mailen adott válasza, 2004. El-Hassan, 1991-ben a Magyar Képzőművészeti Egyetem (akkor főiskola) új, Intermedia Tanszékének első hallgatói közt volt.

441

Babarczy Eszter: El-Hassan Róza munkáiról. In *Róza El-Hassan*. Budapest—Wien, 1996, Galerie Knoll, 13—20., 13.

442

Babarczy: i. m. 19.

443

A kiállítás koncepciója az Új Művészetben olvasható: Timár Katalin: „A nagy számok törvénye”. *Új Művészet*, 1995. 7—8. sz. 100, (kép: Kenedi Erzsébet és Nemes Csaba munkája).

444

1985. olaj, vászon, ceruza, spray, kréta, 147 x 195 cm. MNG Ltsz. MM.86123. Ezt a művet Pernecky Géza Erdély Marly-tézisek című írásával összefüggésben elemzi, ami azt a művészet és matematikai gondolkodás összefüggésének perspektívájába helyezi. In *Erdély Miklós (1928—1986) kiállítása 1991 okt. 26.—dec. 31.* Az István Király Múzeum Közleményei D. sorozat No 207. szerk.: Kovács Péter, 17—18. Erdély képét Timár Katalin Szőke Annamária szemináriumára írt dolgozatában elemezte a 80-as években.

445

1995. márc. 23. a *Gallery by Night* c. kiállítássorozat részeként, Stúdió Galéria. *Stúdió Évkönyv 1994—95.* szerk.: Bencsik Barnabás, Budapest, 1996, Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület, 40. (kép.: Beöthy Balázs, Sugár János munkája). Ebben az évben a Stúdió olyan, kortárs művészetről író kritikusokat, esztétákat, művészettörténészeket kért fel az egyesítés kiállítások rendezésére, akik még nem rendeztek kiállítást.

446

„Timár Katalin numerikus törekvéseket felmutató kiállítása ... a by Nightok remeke” Vécsi Nagy Zoltán: A nagy berendezkedés. Alternatív láttelet a nagy számok törvényére hivatkozva. *Balkon*, 1995. 4. sz. 21. (kép: Várnai Gyula munkája).

447

Ezúton köszönöm Timár Katalinnak, hogy megtekinthettem a kiállítást dokumentáló képeket. Kiállított még: Erdély Dániel, Gerhes Gábor, Gerber Pál, Szarka Péter és Szűcs Attila.

448

Timár Katalin: i. m.

449

Vécsi Nagy Zoltán: i. m.

450

Andrási Gábor Csörgő Attila munkáinak művészettörténeti kontextusát Erdély Miklós és Türk Péter művészetének „örökségében” jelöli ki, melynek legfontosabb elemei a következők: „1. A mű alapvetően konceptuális karaktere (a koncept art aszkézise nélkül, érzéki hatásokkal, tárgyalkotó módon), 2. interdiszciplináris figyelem (érdeklődés a tudományok kulturális egzisztenciális vonatkozásai, valamint ellentmondásos vagy tautologikus jellege iránt), 3. idegenkedés a közkeletű ideológiáktól és formalista esztétikai programoktól (az avantgárd utáni helyzet tudomásulvétele; jelentés-koncentráció és jelentéskioltás), 4. deromantizált művészszemélyiség (az alkotói ego visszaszorítása, a művet generáló »automatikus« módszerek, eszközök, technikák előtérbe kerülése).” Andrási Gábor: A gondolat szépsége — kételkedés a formában. Operatív geometria Csörgő Attila művészetében.

In *A techné vállalása. 48. Velencei Biennále 1999 — Magyar Pavilion.* Szerk: Sturcz János, Andrási Gábor, Bálványos Anna, Budapest, 1999, Museum of Contemporary Art—Ludwig Museum Budapest, 27.

451

Hayden White-ot idézi: László János: Szociális emlékezet: A történelem szociálpszichológiája. *Magyar Tudomány*, 2003. 1. sz.

452

L.: Hayden White: *A történelem terhe.* Budapest, 1997, Osiris; Keserü Katalin: *Emlékezés a kortárs művészetben.* Budapest, 1998, Noran; Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban.* Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 1999; Gyáni Gábor: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése.* Budapest, 2000, Napvilág.

453

Bartók 32 Galéria 1994. február 24. — március 13.; Berecz Ágnes: Beöthy Balázs: Az első képek. *Új Művészet*, 1994. 9. sz. 52. Tatai Erzsébet: a kiállítás ismertetője (1994. febr.). Képtálatalkítások. Beöthy Balázs kiállítása címmel: *Új Művészet*, 1994. 9. sz. 52—54. Illusztrációval újraközlés: Bartók 32 Galéria, 1995, o. n.

454

Lengyel László: A múlt jelene. In *Fábián Noémi / Szabics Ágnes* (katalógus). 1995, szerk. n., kiadó n., é. n., o. n.

455

A művész szóbeli közlése alapján.

456

Tatai Erzsébet: Menekülés az időtlenségbe — a felejtés emlékkönyve. Fábián Noémi kiállítása. Vigadó Galéria, 1998. október 9. — 25. *Balkon*, 1998. 11. sz. 24—25.

457

Bartók 32 Galéria, 1999. márc. 5.—28.

458

Vízivárosi Galéria, 1999.

459

Vilém Flusser: *Az írás*. Budapest, 1998. 10—11.

460

1993, Budapest, VII. kerület Rottenbiller és Damjanich utca sarka, *POLIFÓNIA*: 271—273.

461

POLIFÓNIA: 272.

462

A mű sokrétűségéhez nemcsak a tartalomnak irreleváns tárgyi megjelenés tartozik (hogy az pusztán technikai berendezésekből álló valóságdarab), hanem hogy más nézőpontból fontos szerepet kap az időmodell szempontjából lényegtelen cím, vagy a koptató funkcióban álló fa fajtája: Vármai ugyanis közli a katalógusban, hogy „a fa a japánakácnak az a változata, amelyik a legellenállóbb a város szennyezett levegőjével szemben.” Ez a kijelentés a cím által felvetett politikai jelentésmezőben helyezi el a művet, így az ökológiai szempontok beemelésétől sem lehet eltekinteni.

463

Peternák Miklós: Jelenháromszög. In *Tűzoltó 72. Kiállítások a Tűzoltó Kiállítóteremben 1991—1995*. szerk.: Szergej Kobjakov, h. n., é. n. [Budapest] 24. Pontossága miatt idéztem az eredeti leírást. A továbbiakban Peternák a szalagra került információt a múlt, a jelen és a jövő megőrzésének, prezentálásának és eltűnésének aspektusából elemzi, ahol (mivel nem szükséges, hogy a háromszöget képző videomagnók egyenlő oldalú háromszöget alkossanak) a tér- és idődimenziók nem szükségszerűen kerülnek fedésbe.

464

Uo.

465

Ezt a mottót adta Koronczi 1997-ben a Lajos utcai kiállítóházban rendezett egyéni kiállítása első termének, és a kiállítási katalógusban erre részletesen kitér: Bán András interjúja: Történhet másképp? In Koronczi Endre: *Szinkron*, Budapest, 1998. március, Budapest Galéria, o. n. Lásd még Koronczi Endre: *Szinkron*, 2000. H. n. Az 52 képet közlő katalógus egésze ezt a problematikát (nyom, kölcsönös nyomhagyás) prezentálja, legyenek azok talált nyomok vagy installációk.

466

1996, 160 x 230 x 250 cm. In *Viszontlátásra! Duchamp! Marcel Duchamp magyarországi hatásai*. Budapest Galéria, 1996—2000. 69.; és Koronczi Endre: *Szinkron*, 2000. H. n., k. n. 35. kép. Ilyen munkákkal (fotókkal és installációval) szerepelt ugyanebben az évben az FKSE éves kiállításán, *A legkevesebb* címűn, az Ernst Múzeumban. Közölve: a *Valódi művészet / Real Art* katalógusban, (A kiállítás konceptora: Eike, katalógus szöveg: Tillmann J. A.), Budapest, 1999, Trafó Kortárs Művészetek Háza, szerk. n., o. n. és a *Szinkron*-ban 6—7., 29. Képeinek 10 helyi-értékből álló alfanumerikus kódjának feloldását megadja a Bán András interjújában (a 2. terem leírás mellett), l. 465. jegyzet

467

1998, 550 x 370 x 65 cm. Bartók 32 Galéria *Sic transit gloria mundi* című kiállításán 1998. november 27. — december 20.

468

A munka két változatban készült el: 1997-ben a Lajos utcai Kiállítóházban két kihegyezett fatörzs szorította a vékony mutatót, 1999-ben a Múcsarnok *Dátum* című kiállításán pedig acél zsaluzattartó elemek.

469

Ezzel a vízálásmérővel mért adatokat a digitális mérők alkalmazása mellett még évekig feldolgozták (ma már nem használják), így a „folyamat-művek” a kezelők, a Közép-Duna-Völgyi Vízügyi Igazgatóság és a VITUKI tulajdonába kerültek. A *Folyamat Galériát* 1991-ben Szentjóbó Tamás bemutatta a Bartók 32 Galériában.

470

Ezen nem változtat az, hogy több művész az önletrajzában a csoportos kiállításon való részvételnél tünteti fel a Folyamat Galériában való közreműködését.

471

„A szubjektum a megértéssel belép a tradícióba, amelybe már amúgy is bele van vonva. »Magát a megértést nem annyira a szubjektivitás cselekvéseként, mint inkább a hagyomány történésébe való bekerülésként kell elgondolni, amelyben szüntelen közvetítés van a múlt és jelen között.«” Idézi Gadamer *Igazság és módszer* című könyvét Oskar Bächtmann. Oskar Bächtmann: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába*. Képek elemzése. Budapest, 1998, Corvina, 17.

472

András Edit: Kulturális átöltözés. In Sturcz J., András G., Bálványos A. (szerk.): *A Techné vállalása. 48. Velencei Biennále — Magyar Pavilion*, Budapest, 1999, 20.

473

Bodóczky István: Ha száz évig élek is. Benczúr Emese kiállítása. *Új Művészet*, 1999. 3. sz. 14.

474

Uo.

475

Bartók 32 Galéria, 1998. november 27. — december 20. Kiállított művek: *Részletek a Folyamat Galéria műveiből* 1995, 1997, 1998. Gráf-papír, vegyes Konceptió: Császári Gábor, 1989; Benczúr Emese: *Egy heti fogyasztás és termelés* (Munkám gyümölcse) 1996. 14 citromhéj, hímzés; Bodóczky István: *Napló-játék I—III*. 1994. egyenként: 50 x 70 cm, papír, pasztell, vegyes; Fábíán Noémi: *3 tábla*, egyenként: 90 x 90 cm, 1997. méhviasz, paraffin, tus; Fukui Yusuke: *Vízrajz*. 1998. 2000 x 145 cm. Víz, üvegek, vászon; Gerhes Gábor: *Fekete fiók, elillant ifjúság*. 1994. 33 x ~27 x ~15 cm. Hullámpapír, fa tus; Koroncz Endre: *898205SI18*. 1998. 550 x 370 x 65 cm Szőnyegpadló, fa; Nagy Kriszta: *Ma szerda van, pedig tegnapelőtt...* 1995. 100 x 70 cm. Papír, akril; *Tejlesen mindegy hány óra...* 1995. 100 x 70 cm. Papír, akril; Minden nap azt hiszem,... 1996. 100 x 70 cm. Papír, akril; *Én és az én daliás kandúrom*. Triptichon. 1998. proof; Peternák Miklós: *Jelenháromszög*. 1985/1993/1998 videoinstalláció; E. Mutt: *Videó-csendélet* (Willem van Aelst után). 1998. Videó. Révész L. László: *Paris*. 1998. Komputer installáció. www.c3.hu/~bartok32/sic.htm A kiállítást ismerteti: Merhán Orsolya: A mű és a pillanat. *Új Művészet*, 1999. 4. sz. 39—40.

476

1989—93, 100 x 140 cm

477

András Edit: A kocka el van vetve. Egy kiállítás képe. *Balkon*, 1993. 2. sz. 25.

478

Uo.

479

1996. május 14—május 19., Bartók 32 Galéria.

480

Vécsi Nagy Zoltán: A Szabadság veleje, Khoncz István kiállítása. *Balkon*, 1996. 6. sz. 26.

481

Szűcs György: Létformációk: padlás, pince. Mircea Spătaru és Khoncz István kiállításai. *Új Művészet*, 1996. 8. sz. 70.

482

Szoboszlai János: A szabadság veleje. In Bartók 32 Galéria, 1997, o. n.

483

Sebők Zoltán: Inframince. *Balkon*, 1994. 5. sz. 14.

484

Tolvaly Ernő: Elfördítött képek. Gondolatok Koroncz Endre legújabb munkái kapcsán. *Nappali Ház*, 1993. 2. sz. 81.

485

Koroncz Endre katalógusa. Budapest, é. n. [1994]

486

Faa Balázst idézi Tolvaly Ernő és András Gábor is.

487

Sebők Zoltán: Inframince. *Balkon*, 1994. 5. sz. 12—14.

488

Uo. 14.

489

A mesék, mondák, szólások metaforái, ha már nem is használjuk azokat, mindmáig erőteljes képi kifejezőerővel bírnak: „lába nyomán fű nem terem”, „lába nyomán forrás fakad”, vagy „kivirágzik a rét”.

490

Az első ilyen munkáit (két nagyméretű printet és cipőket) a Múcsarnok *Média Modell* című kiállításán mutatta be. Konceptió és rendezés: Peternák Miklós, Angel Judit. *Intermédia Új képfajták Interaktív technikák*. Szerk.: Erőss Nikolett, Budapest, 2000, Múcsarnok, 156.

491

140 x 180 cm, olaj, 1992; akvarell, 1996.

492

Bartók 32 Galéria, 1995. március 24. — április 23. Bartók 32 Galéria, 1996, o. n.

Irodalomjegyzék

Kiállítási katalógusok

1969

When Attitudes become Form. Works-Concepts-Processes-Situations-Information / Wenn Attitüden Form werden. Werke-Konzepte-Prozesse-Situationen-Information / Quando Attitudini diventano Forma. Opere-Concetti-Processi-Situazioni-Informatione. Kunsthalle Bern, 22.3—27.4. 1969. Ed.: Harald Szeemann, Bern, 1969.

1979

Gerry Schum [Galerie, Berlin]. Ed.: Dorine Mignot — Ursula Wevers, Amsterdam, 1979, Stedelijk Museum.

1981

Kemény és lágy (Posztkonceptuális tendenciák) Fővárosi Tanács Óbudai Galériája, Budapest. A műveket válogatta: Beke László

1985

101 Tárgy. Objektművészet Magyarországon 1955—1985. Rendezte: András Gábor, Török Tamás, Budapest, 1985, Óbuda Galéria.

1989

L'Art conceptuel, une perspective. 22 novembre 1989—18 février 1990. Paris, 1989, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

1991

A hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában 1991. március 14—június 30. Szerk.: Nagy Ildikó, Budapest, Képzőművészeti Kiadó — Magyar Nemzeti Galéria — Ludwig Múzeum.

1993

Joseph Kosuth: *'Zeno Az Ismert Világ Határán' / 'Zeno At The Edge Of The Known World' / 'Zeno All'Ordo Del Mondo Conosciuto'*. Velencei Biennále, XLV. Nemzetközi Művészeti Kiállítás, Magyar Pavilon / Venice Biennale, XLV International Art exhibition, Pavilion Of Hungary / Biennale di Venezia, XLV Esposizione Internazionale d'arte, Padiglione d'Ungheria 1993. Felelős kiadó: Dr. Keserü Katalin, Budapest, 1993, Műcsarnok.

POLIFÓNIA/POLYPHONY. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar művészetben. Soros Alapítvány, Kortárs Művészeti Központ — Budapest éves kiállítása, 1993. Szerk.: Suzanne Mészöly — Bencsik Barnabás, Budapest, 1993. [1994] Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ.

1994

A Bartók 32 Galéria kiállításai 1993. november—1994. július. Szerk.: Tatai Erzsébet, Budapest, 1995, Bartók 32 Galéria.

Übergänge. Átmenetek. Szerk.: Hans Knoll, Budapest, 1994, Budapest Galéria.

Új Epigon. Időszaki művészeti célújság 1—7. szerk.: Várnagy Tibor, Budapest, 1993—94 Liget galéria.

Zweite Zeitgenössische Ungarische Epigonen Ausstellung / Második Kortárs Magyar Epigon Kiállítás KX. Kunst auf Kampnagel, Hamburg 7.12.1993—9.1.1994. Szerk.: Christoph Rauch — Várnagy Tibor, Monika Wucher Budapest—Hamburg, 1994, Liget Galéria — Projektförderung Bildende Kunst.

1995

Liget Galéria 1990/1995. Szerk.: Várnagy Tibor, Budapest, 1996, Cserepesház; www.c3.hu/~ligal

A Bartók 32 Galéria kiállításai 1994. szeptember—1995. július. Szerk.: Tatai Erzsébet, Budapest, 1996, Bartók 32 Galéria.

Tűzoltó 72. Kiállítások a Tűzoltó Kiállítóteremben 1991 1995. Szerk.: Szergej Kobjakov, h. n., é. n. [Budapest].

Vízpróba. Kiállítássorozat az Óbudai Társaskör Galériában és az Óbudai Pincegalériában. Szerk.: András Edit, András Gábor, Budapest, 1995, Óbudai Társaskör.

1996

A pillangó-hatás. Jelenkoordináták. (Kiállítás a Műcsarnokban) Kurátorok: Suzanne Mészöly, Peternák Miklós, CD-ROM, Budapest, 1998, C3.

Bartók 32 Galéria 1995. szeptember — 1996. június. Szerk.: Tatai Erzsébet, Budapest, 1997, Bartók 32 Galéria.

A művészetén túl. Szerk.: Peter Weibel, Budapest, 1997, Kortárs Művészeti Múzeum — Ludwig Múzeum Budapest; C3.

Viszontlátásra! Marcel Duchamp magyarországi hatásai. / See you again! Marcel Duchamp's Influence in Hungary. Budapest Galéria Kiállítóháza 1996. november 4. —december 8. Szerk.: Nagy Mercedes, Budapest, 1996—2000, Budapest Galéria.

1997

Bartók 32 Galéria 1996. június — 1997. március. Szerk.: Tatai Erzsébet, Budapest, 1998, Bartók 32 Galéria.

(Sic!) Humor a kortárs művészetben. Szerk.: Zwickl András, Budapest, 1997, Fővárosi Képtár —Kiscelli Múzeum.

XLVII Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. (Future Present Past) Főkurátor: Germano Celant, Venezia, 1997, Eletta.

1998

A magyar neoavantgárd első generációja 1965—1972. Szerk.: Reczetár Ágnes, Szombathely, 1998, Szombathelyi Képtár.

Bartók 32 Galéria 1997. március — 1998. március. Szerk.: Tatai Erzsébet, Budapest, 1999.

Rejtőzödő. Szerk.: Molnár Edit, Budapest, 1998, Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület.

1999

A techné vállalása. 48. Velencei Biennále 1999 — Magyar Pavilion / L'assunzione della techné. La Biennale di Venezia 1999 — Padiglione Ungheria / Tackling Techné. Exhibition at the Hungarian Pavilion, 48th International Exhibition of Contemporary Art. 1—2. Ed.: Sturcz János, András Gábor, Bálványos Anna, Budapest, 1999, Museum of Contemporary Art — Ludwig Museum Budapest.

Global Conceptualism: Points of Origin 1950s—1980s. Ed.: Jane Farver, Luis Camnitzer, Rachel Weiss, New York, 1999, Queens Museum of Art.

Intermedia. Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia Tanszék. Hungarian Academy of Fine Arts Intermedia Department. Szerk. n. Budapest, 1999, Barabás Kft.

Perspektíva/Perspective. Szerk.: Erőss Nikolett, Peternák Miklós, Budapest, 2000, C3— Műcsarnok.

Valódi művészet / Real Art. szerk. n. [Eike], Budapest, 1999, Trafó — Kortárs Művészetek Háza,

2000

Live in Your head. Concept and Experiment in Britain 1965—1975. Ed.: Clive Phillot and Andrea Tarsia, London, 2000, The Whitechapel Art Gallery.

Média Modell Intermédia Új képfajták Interaktív technikák. Szerk.: Erőss Nikolett, Budapest, 2000, Műcsarnok.

2001

Authentic/Ex-centric. Conceptualism in Contemporary African Art. La Biennale Venezia 49. Esposizione Internazionale d'Arte. Ed.: Salah M. Hassan — Olu Oguibe. Ithaca, New York, 2001, Forum For African Arts Inc.

La Biennale di Venezia 2001. 49. Esposizione Internazionale D'Arte. Padiglione d'Ungheria. Hungarian Pavilion. Magyar Pavilion. Interazione Sociale / Social

Intercourse / Társasági közlekedés. Tamás Komoróczy — Antal Lakner. Szerk.: Dr. Fabenyi Júlia, Budapest, 2001, Múcsarnok.

Mimi nem felejt. A Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület Kiállítása. Szerk.: Berecz Ágnes, Budapest, 2001, FKSE — Trafó — Kortárs Művészetek Háza.

Szerviz. Vizsgálódások — kommunikáció — személyi szolgáltatások — közszolgáltatások — művészetközvetítés. Múcsarnok, 2001. szeptember 6. — október 7. Szerk.: Angel Judit. Budapest, 2001, Múcsarnok.

2002

Documenta 11_Platform 5: Exhibition. Kassel, June 8 —September 15, 2002. Ed.: Okwui Enwezor, Kassel, 2002, Hatje Cantz Publishers.

Conceptual Art in the Netherlands and Belgium 1965—1975. Ed.: Suzanna Héman — Jurrie Visser Pott, Hripsime, Stedelijk Museum, Amsterdam, Rotterdam, 2002, NAI Publishers.

2003

Moszkva tér (Gravitáció). Szerk.: Hegyi Dóra, Budapest, é. n., Ludwig Múzeum Budapest —Kortárs Művészeti Múzeum.

Könyvek, tanulmánykötetek a konceptuális művészetről

Alberro, Alexander — Stimson, Blake (ed.): *Conceptual Art. A Critical Anthology.* Cambridge, Massachusetts — London, 2000, The MIT Press.

Alberro, Alexander: *Conceptual art and the politics of publicity.* Cambridge, Massachusetts — London, 2003, The MIT Press.

Corris, Michael (ed.): *Conceptual Art. Theory, Myth and Practice.* Cambridge, 2004, Cambridge University Press.

Erdély Miklós: *Idő-móbiusz I—II., I.: Kollapszus orv. Az 1974. Magyar Műhely (Párizs) kiadás reprintje; II.: Második kötet. Vál., szerk.: Beke László — Peternák Miklós, Párizs — Bécs — Budapest, 1991, Magyar Műhely*

Erdély Miklós: *Művészeti írások.* Szerk.: Petrenák Miklós, Budapest, 1991. Képzőművészeti Kiadó.

Gerz̃ova, Jana — Tatai Erzsébet (szerk.): *Conceptual Art at the Turn of Millenium. Konceptuálne umenie na zlome tisícroèi. Konceptuális Művészet az ezredfordulón.* Budapest —Bratislava, 2002, AICA Section Hungary & Slovak Section of AICA.

Godfrey, Tony: *Conceptual Art,* London, 1998, Phaidon.

Groh, Klaus: *Aktuelle Kunst in Osteuropa.* Köln, 1972, DuMont Aktuell.

Groh, Klaus: *If I had a mind..., (ich stelle mir vor) concept art, project art.* Köln, 1971.

- Harrison, Charles: *Essays on Art & Language*. Cambridge, 1991, Blackwell.
- Harrison, Charles: *Conceptual Art and Painting. Further Essays on Art & Language*. Cambridge, Massachusetts — London, 2001, The MIT Press.
- Kosuth, Joseph: *Művészeti tanulmányok / Texte über Kunst*. Wien—Budapest, 1992, Knoll Galerie.
- Lippard, Lucy R.: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972:...* New York, 1973, Praeger. 2. kiadás: Berkeley — Los Angeles — London, 1997, University of California Press.
- Newman, Michael and Bird, Jon (ed): *Rewriting Conceptual Art*. London, 1999, Reaktion Books.
- Rorimer, Anne: *New Art in the 60s and 70s Redefining Reality*. London, 2001, Thames & Hudson.
- Tolvaly Ernő, Lengyel András (szerk.): *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény. I —II*. Budapest, 1995, 2002, A&E '93 Kiadó.
- Wood, Paul: *Conceptual Art*. New York, 2002, Delano Greenidge Editions, (Movements in Modern Art).

Tanulmányok, cikkek, kritikák tanulmánykötetekben, katalógusokban, folyóiratokban, interneten

- Altshuler, Bruce: Dematerialization: The Voice of the Sixties. In uő: *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*. 1998, University of California Press.
- András Edit: Fájdalmas búcsú a modernizmustól. Az átmenet időszakának terhei / Doloroso addio al modernismo. Le difficoltà del periodo di transito / A painful farewell to modernism. Difficulties in the Period of Transition. In *Natura Morta 1. Omnia Mutantur. XLVII. Esposizione Internazionale d'Arte. XLII. International Biennale of the Visual Arts. La Biennale Venezia. 1997. Padiglione d'Ungheria — Hungarian Pavilion*. Ed.: Edit András, Anna Bálványos, Budapest, 1997, Kortárs Művészeti Múzeum — Ludwig Múzeum Budapest, 17—21/ 22—25/ 26—29.
- András Edit: Kulturális átöltözés. In Sturcz János, András Gábor, Bálványos Anna (szerk.): *A techné vállalása. 48. Velencei Biennále — Magyar Pavilon*. (katalógus) Budapest, 1999, 20—24.; és: Cultural cross-dressing. Travestimento culturale. In Sturcz, Bálványos, András (ed): *Tackling Techné. L'assunzione della techné. Exhibition at the Hungarian Pavilion, 48th International Exhibition of Contemporary Art. La Biennale di Venezia 1999, Padiglione Ungheria*, 80—109.
- András Gábor: Play Duchamp! Marcel Duchamp az eltűnt idő mérnöke. Beszélgetések Pierre Cabanne-nal. *Új Művészet*, 1992. 4.sz. 79—81.

Andrási Gábor: A gondolat formái. *Nappali Ház*, 1993. 2. sz. 70—77. Újraközlés: *Keserü Katalin (szerk.): A modern poszt-jai. Esszék, tanulmányok, dokumentumok a 80-as évek magyar művészetéről*. Budapest, 1994, ELTE, Bölcsészettudományi Kar, 75—87.

Andrási Gábor: A modernizmuson túl. Generáció- és szemléletváltás a kilencvenes évek magyar művészetében/ Oltre il Modernismo. Cambio di generazione e di visione nell'arte ungherese negli anni '90. / Beyond Modernism. New Generation and Shifts in Perspective in the Hungarian Art of the 90's. In *Natura Morta 1. Omnia Mutantur. XLVII. Esposizione Internazionale d'Arte. XLII. International Biennale of the Visual Arts. La Biennale Venezia 1997. Padiglione d'Ungheria — Hungarian Pavilion*. Ed.: Edit András, Anna Bálványos, Budapest, 1997, Kortárs Művészeti Múzeum — Ludwig Múzeum Budapest, 5—8/ 9—12/ 13—16.

Beke László: "a MŰ=az ELKÉPZELÉS DOKUMENTÁCIÓJA" Beke László felkérése az "Elképzelés" témára, 1971. www.c3.hu/collection/koncept/images/elkepzeles/html

Beke László: Miért használ fotókat az A.P.L.C.? *Fotóművészet*, 1972/2. 20—26. Újraközlve Beke László: *Médium/Elmélet. Tanulmányok 1972—1992*. Budapest, 1997, Balassi Kiadó — BAE Tartóshullám — Intermédia, 7—16.

Beke László: Fotó-látás, fotó használat az új magyar művészetben. *Fotóművészet*, 1972/3. 18—24. Újraközlve Beke László: *Médium/Elmélet. Tanulmányok 1972—1992*. Budapest, 1997, Balassi Kiadó — BAE Tartóshullám — Intermédia, 17—28.

Beke László: Képzőművészet 2000-ben?, 1973. In *Művészet/Elmélet. Tanulmányok 1970—1991* Budapest, 1994. Balassi Kiadó — BAE Tartóshullám — Intermédia, 56—68.

Beke László: Fotó/Művészet. In *Expozíció. fotó/művészet*. Hatvan, 1976, Hatvany Lajos Múzeum (kiállítási katalógus) Újraközlve Beke László: *Médium/Elmélet, Tanulmányok 1970—1991*. Budapest, 1997, Balassi Kiadó — BAE Tartóshullám — Intermédia, 50—58.

Berecz Ágnes: A néző. In uő (szerk.): *Mimi nem felejt*. Budapest, 2001, Trafó — Kortárs Művészetek háza (katalógus), 4—13.

Berecz Ágnes: A kilencvenes évek művészetének diszkrét bájai. *Balkon*, 2002. 1, 2. sz.

Bodóczy István: Ha száz évig élek is. Benczúr Emese kiállítása. *Új Művészet*, 1999. 3. sz. 13—14.

Bois, Yve-Alain-Buchloh, Benjamin H. — Foster, Hal — Krauss, Rosalind: 1968b Conceptual Art manifests itself...; és 1984a Victor Burgin delivers his lecture... In *Uők: Art since 1900. Modernism Antimodernism Postmodernism*. London, 2004, Thames & Hudson, 527 skk, 590 skk.

Dárdai Zsuzsa: Az éhező művész. *Magyar Narancs*, 1995. október 5.

Dékei Kriszta: A hetvenes években fotókat csináltunk. Koncz András kiállítása. Ernst Múzeum, Budapest 2002. december 17. — 2003. január 8. *Balkon*, 2003. 3. sz. 24—26.

Forgács Éva: Egy mítosz természetrajza. Erdély Miklós és a neoavantgárd magánya. In Uő: *Az ellopott pillanat*. Pécs, 1994, Jelenkor, 322—333.

Sebők Zoltán: Sakk, művészet, erotika... Görgényi Frigyessel beszélget Sebők Zoltán. *Balkon*, 1996, 12. sz. 23—24.

Görgényi Frigyes: Van megoldás. A sakkozó Duchamp. *Új Művészet*, 1997. 3. sz. 13—15., 57.

György Péter: A lázadás esztétikája. Kentaur, *Filmvilág*, 1990. március, 16—20. In uő: *Az elsüllyedt sziget*, Budapest, 1992, képzőművészeti Kiadó.

György Péter: „Ahol asszonyok halnak, ott én éber vagyok!” El-Hassan Róza munkája. In uő: *Kádár köpönyege*. Budapest, 2005, Magvető, 182—200.

Groys, Boris A szenvedő kép. *Balkon*, 1993. 2. sz. 16—18.

Hajdu István: Concept art — Kísérlet egy műfajtan műfaj rendszerezésére.

Tájékoztató, Magyar Képzőművészek Szövetsége, 1975/4, 1976/1, 1976/2.

Újraeközlés In Uő: *Előbb — utóbb rongyszőnyeg az avantgarde-nak*, Budapest, 1999, Orpheusz Kiadó.

Házás Nikoletta: Az óriásplakát mint konceptuális művészeti műfaj. A konceptuális hagyomány újraéledése a kortárs magyar fotográfiában. *Új Művészet*, 2003. 8. sz. 18—23.

Hornyik Sándor: Konceptualizmus a kilencvenes évek magyar képzőművészetében. *Művészettörténeti Értesítő*, 2002, 3—4, 251—262.

Hornyik Sándor: Tipológia és/ vagy kontinuitás. A konceptuális művészet értékelése a kilencvenes években Nyugat-Európában. *Új Művészet*, 2000. 5. sz. 33—35.

J. L. Koerner & L. Koerner: Value. In R. S. Nelson & R. Shiff (ed.): *Critical Terms for Art History*. Chicago, London, 1996, The University of Chicago Press.

Kósa János: Levél Szoboszlai Jánosnak. *Balkon*, 1996. 4—5. sz. 37—39.

Két beszélgetés, az első: Szegedy-Maszák Mihállyal, a másik Bartomeu Marival. In *Joseph Kosuth 'Zeno Az Ismert Világ Határán'. Az 1993 évi Velencei Biennále Magyar Pavilonja katalógusa*. Szerk.: Dr. Keserü Katalin, Budapest, 1993, Műcsarnok.

Körner Éva: A fotómontázs, mint a magyar avantgárd harmadik hullámának reprezentatív műfaja (*Katalógus*, Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan, 1976. október) www.c3.hu/collection/koncept/

Körner Éva: Az abszurd mint koncepció (jelenetek a magyar concept art történetéből), *Balkon*, 1993. 1. sz. 22—25., 1993. 2. sz. 10—15.

Meyer, James: "Global Conceptualism" (Queens Museum of Modern Art, New York), *Ar Forum*, 1999. Sept.

Pataki Gábor: Szánakozol az epigonistán? Gondolkodj el az okain is tán... *Új Művészet*, 1994. 7—8. sz. 20—24.

Perneczky Géza: Erdély Miklós és műve: a dekonstruktív tautológia, 1991. In *Zuhanás a toronyból*, Budapest, 1994. 105—122.

Perneczky Géza: A Fekete négyzettől a pszeudo-kockáig (Kísérlet a kelet-európai avantgarde tipológiájának megalapozására, 1978). In uő: *A korszak mint műalkotás*, Budapest, 1988. Corvina, 57—90.

Peternák Miklós: A konceptuális művészet hatása Magyarországon (1983/85). www.c3.hu/collection/koncept/

Sebők Zoltán: Inframince. *Balkon*, 1994. 5. sz. 14.

Sebők Zoltán: Többség atyuska portréja. *Nappali Ház*, 1999. 2. sz. 49—56.

Sinkovits Péter: Posztkonceptuális tendenciák, *Művészet*, 1981. 8. sz. 57—58.o.

Sturcz János: Neokonceptualizmus. Robert Gober In uő: *Janus félúton*. Budapest, 1999, Új Művészet Kiadó, 127—132.

Sturcz János: Posztfeminizmus férfi szemmel Cindy Sherman, Jeny Holzer, Sherrie Levine. In uő: *Janus félúton*. Budapest, 1999, Új Művészet Kiadó, 132—143.

Szoboszlai János: Megjegyzések Lakner Antal és Georg Winter projektjéről. In Antal Lakner —Georg Winter: *Ugar 1996—97*. Berlin, 1997, Neue Berliner Kunstverein. (kat.)

Szoboszlai János: Egy generáció önarcképe — Tájékoztató pontok a kilencvenes évek magyarországi képzőművészetéhez. In *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Összeállította: Hans Knoll, Budapest, 2002, Enciklopédia Kiadó, 306—349.

Szűcs Károly: Vizontlátásra / Duchamp. Vizontlátásra! Marcel Duchamp magyarországi hatásai. Budapest Galéria Kiállítóháza 1996. november. 14. — december 8. *Balkon*, 1996. 12. sz. 25—26.

Tatai Erzsébet: A legkevesebb. Válogatás stúdiósok munkáiból. Ernst Múzeum 1996. február 21.— március 17. *Balkon*, 1996. 4—5, 14—16.

Tatai Erzsébet: Kriszta Nagy. In *Undabdie Post 2000. 4. Festival junger experimenteller Kunst*, Berlin, 2000, Aktionsgalerie [kat.]. 44.

Tímár Árpád: Egy "ragyogó paradigmaváltás" dokumentumai. Duchamp-kiállítás Velencében. *Új Művészet*, 1993. 10. sz. 22—25.

Tolnay, Alexander: Von der Neoavantgarde zum Neokonzeptualismus. Drei Generationen in der zeitgenössischen ungarischen Kunst. In *Kunst der neunziger*

Jahre in Ungarn. Ausstellung vom 29. August bis 17. Oktober 1999. Szerk.: Inge Zimmermann, Berlin, 1999, Akademie der Künste, 17—22.

Várnagy Tibor: Ajtókból kapu. Várnai Gyula munkái Fehérvárott és Budapesten. *Balkon*, 1996. 12. sz. 16—19.

Wark, Jayne: Conceptul Art & Feminism. Martha Rosler, Adrian Piper, Eleanor Antin, and Martha Wilson. *Woman's Art Journal*. Spring/Sumer 2001. Vol. 22, No 1. 144—150.

Zwickl András: Millecentenárium. *Új Művészet*. 1997. 4. sz. 49.

A konceptuális művészet Magyarországon. Előadások a C3-ban. 1997. szeptember 19.: Maurer Dóra, Beke László és Károlyi Zsigmond; szeptember 26.: Pauer Gyula és Szőke Annamária; október 2.: Konkoly Gyula, Jovánovics György; október 5.: A Telekommu-nikáció Nemzetközi Paralel Uniója (ad interim diszpécser: St.Auby Tamás).

Egyéni kiállítási katalógusok

Baksa Nándor—Hernádi Iván—Menesi Attila: Kert. Budapest, 1992, Törökfürdő.

Bakos Gábor—Weber Imre: Vágy. Desire. 1999—2003. Katalógus. Szerk.: Bolgár Eszter. Budapest, 2003 [2004], Ludwig Múzeum Budapest — Kortárs Művészeti Múzeum, 87.

Benczúr Emese: (in)visible. Szerk.: Izinger Katalin, Székesfehérvár, 2005, A Szent István Király Múzeum Közleményei, D sorozat 299. sz.

Beöthy Balázs 1990—2000. Szerk.: Beöthy Balázs, Hegyi Dóra, Budapest, 2000, Ludwig Múzeum Budapest — Kortárs Művészeti Múzeum.

Orshi Drozdik: Adventure & Appropriation. 1975—2001. Szerk.: Hegyi Dóra, Budapest, 2002, Ludwig Múzeum Budapest — Kortárs Művészeti Múzeum.

Róza El-Hassan. Budapest — Wien, 1996, Galerie Knoll.

Emmental Expedíció 1993. Budapest, é. n. (Lakner Antal — Georg Winter kiállítása, Stúdió Galéria).

Erdély Miklós (1928—1986) kiállítása 1991. okt. 26.—dec. 31. Szerk.: Kovács Péter, Székesfehérvár, 1991, Az István Király Múzeum Közleményei D. sorozat No 207.

Fábián Noémi / Szabics Ágnes. 1995. (szerk. n., kiadó n., é. n., o. n.)

Gabler—Gerber, Utrecht, 1998, Stichting Utrechtse Beeldende Kunst.

G. Gerhes: Az idill felszámolása (katalógus) Budapest, 2001, Art-And Kulturális és Szolgáltató Bt.

Gyenis Tibor munkái 1995—2001. Szerk.: Nádori Lídia, Pécs, 2001, Baranyai Alkotótelep Kht.

Gyenis Tibor: 7. Szerk.: Jeges Péter, Budapest, 2005, Vintage Galéria.

Koronczi Endre: *Szinkron*, Budapest, 1998. március, Budapest Galéria.

Koronczi Endre: *Szinkron*, 2000, H. n.

Antal Lakner—Georg Winter: *Ugar 1996—97*. Berlin, 1997, Neue Berliner Kunstverein. 1997.

Lakner Antal: *Pápagyűjtemény / Pope Collection 1991—2000*, Budapest, 2001, Galéria '56.

Lakner Antal: *Iners. The Power. Passive Working Devices 1998—2004. Active Perceiving Devices 2000—2004*. Budapest, 2004, MEO — Contemporary Art Collection.

Little Warshaw: *The Body of Nefertiti. 50th Venice Biennale, Hungarian Pavilion, 13 June—2 November 2003*. Ed.: Zsolt Petrányi, Budapest, 2003, Műcsarnok.

Nemes Csaba / Veress Zsolt: *Közös név*. Budapest, 1996, C3 Kulturális és Kommunikációs Központ.

Pauer Gyula műveinek jegyzéke. Szerkesztette és összeállította: Szőke Annamária, Budapest, 2005. Műcsarnok.

Pető Hunor: *Virágzó csendéletek / Floweing Still Lifes*, Budapest, 1999, Budapest Galéria.

Saját szemmel / Inside out. Budapesti hajléktalanok fényképei / photographs by Budapest's homeless. Konceptió: Erhardt Miklós, Dominic Hislop, Budapest, 1998, Budapest Galéria Kiállítóháza.

Szacsva y Pál. *Installációk /installations 1995—98*. Szerk.: Zólyom Franciska, Budapest, 1999.

A Telekommunikáció Nemzetközi Paralel Uniója (St. Auby Tamás). Budapest, 1995, Budapest Art Expo — Vízivárosi Galéria.

Várnai Gyula. Szerk.: Dr. Fülöp Gyula, Sasvári Edit, Székesfehérvár, A Szent István Király Múzeum Közleményei, D. sorozat 232. sz. é. n. [1997]

Veszely Beáta: *Show me your horse and I will tell you, who you are*. Budapest, 1999.

Egyéb, a konceptuális művészethez és a kilencvenes évek magyar művészetéhez kapcsolódó irodalom

Andrási Gábor (szerk.): *Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben*. Budapest, 1999, Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája.

- Beke László—Dékei Krisztina: *Altorjai Sándor (1933—1979)*. Budapest, 2003, Múcsarnok, Első Magyar Látványtár, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet.
- Bordács Andrea—Kollár József—Sinkovits Péter: *Endre Tót*. Budapest, 2003, Új Művészet Kiadó.
- Brendel János: *Lakner László budapesti munkássága 1959—1973*. Budapest — Essen, 2000, Új Művészet Kiadó — Niessen Buch- und Offsetdruckerei GmbH Art-Print Publishers.
- Burgin, Victor (ed.): *Thinking Photography*. London and Basingstoke, 1982, MacMillan Publishers Ltd.
- Chilvers, Ian: *Dictionary of 20th Century Art*. Oxford—New York, 1999, Oxford University Press, 133.
- Clair, Jean: *Marcel Duchamp, avagy a nagy fikció*. (1975) Budapest, 1988, Corvina.
- Danto, Arthur C.: *A közhely színeváltozása*. Budapest, 1996, Enciklopédia Kiadó.
- Deepwell, Katy (ed.): *New feminist art criticism*. Manchester, 1995, Manchester University Press.
- Duchamp, Marcel: *Az eltűnt idő mérnöke*. Beszélgetések Pierre Cabanne-nal. (1966) Budapest, 1991, Képzőművészeti Kiadó.
- Fitz Péter (főszerk.): *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*. 1—3. Budapest, 1999—2001, Enciklopédia Kiadó.
- Flusser, Vilém: *Az írás*. Budapest, 1998, Kijárat Kiadó.
- Foster, Hal: *The return of the Real*. New York, 1996, October Books.
- Görgényi Frigyes: *Egy bizonyos Marcel Duchamp*. Budapest, 1996, Kijárat Kiadó.
- György Péter: *Művészet és média találkozása a boncasztalon*. Budapest, 1999, Kulturtrade
- Hudra Klára: *Gerber Pál*. Budapest, 2003, Ernst Múzeum Kht.
- Klaniczay Júlia, Sasvári Edit (szerk.): *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970—1973*. Budapest, 2003, Artpool — Balassi.
- Mezei Ottó: *Duchamp*. Budapest, 1970, Corvina.
- Paz, Octavio: *Meztelen jelenés (Marcel Duchamp)*. (1978), Budapest, 1970, Helikon.
- Perneczky Géza: *Kapituláció a szabadság előtt*. Pécs, 1995, Jelenkor.
- Pinczehelyi Sándor (szerk.): *A Pécsi Műhely nagy képeskönyve*. Pécs, 2004, Alexandra.
- Pethő Bertalan (szerk.): *A posztmodern*. Budapest, 1992, Gondolat.

Preziosi, Donald: *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*. New Haven & London, 1987, Yale University Press.

Radnóti Sándor: *Hamisítás*. Budapest, 1995, Magvető Könyvkiadó.

Sebők Zoltán: *Az új művészet fogalomtára 1945-től napjainkig*. Újvidék, 1987, Képes Ifjúság, 21—22. és Budapest, 1996, Orpheus Kiadó.

Szombathy Bálint: *Art Tot(h)al. Tóth Gábor munkáinak megközelítése 1968—2003*. Budapest, 2004, Ráció Kiadó.

Wolfe, Tom: *Festett malaszt*. Budapest, 1984, Európa.

Képjegyzék

1. **Várnai Gyula:** *Aura*. 1994, installáció ruhadarabokból
2. **Robert Barry:** *Hélium* (a *Nemesgáz* sorozatból). 1969, ~ 5,7 l hélium, Mojave sivatag, Kalifornia
3. **Marcel Duchamp:** *Forrás*. 1917, ready-made (másodpéldány, 1950, m: 33,5 cm, porcelán, Indiana University Art Museum, Bloomington)
4. **Gulyás Gyula:** *Terv. Hegybevarrás*. 1971, Nemzetközi Képzőművészeti Szimpózium, Villány (a varrás hossza: 15 m), fotóapplikáció Szelényi Károly fotójának felhasználásával, Ken Friedman gyűjteménye, Los Angeles
5. **Bak Imre:** *Arckép*, (a *Csendélet*, *Tájkép*, *Arckép* hármasképből). 1972, ofszetnyomat, 13,1 x 20,3 cm
6. **John Hilliard:** *A halál oka? (3.)* (feliratok: Összezúzódtam, Vízbefúlt, Megégett, Lezuhant), 1974, 4 db 50 x 50 cm-es fénykép, magángyűjtemény
7. **Fred Wilson:** *Mining the Museum*. 1992, installáció, Maryland Historical Society, Baltimore
8. **Sol LeWitt:** *Sorozatterv 1. sz. (B készlet)*. 1966. Siegel Collection & Archives, Teaneck, New Jersey & Amsterdam
9. **Benczúr Emese:** *Egy heti fogyasztás és termelés*. 1996, 14 citromhéj, hímzés (részlet)
10. **Szegedy-Maszák Zoltán:** *Variációk Steganográfiára, 1.4/1, Plótinosz: 8. Traktátus 1-4.* 64 x 53 cm, és *1.4/2, Plótinosz: 8. Traktátus 5-10.* 63 x 54 cm, 1999, tintasugaras nyomat
11. **Farkas Roland:** *One and three chairs event* (Egy és három szék esemény). 2000, c-print, 65 x 86 cm
12. **Benczúr Emese:** „teljesítem a kötelességem”. 1995-96, 3 x 1800 cm, kötél, hímzés
13. **Tracey Moffatt:** *Scarred for Life* (Egy életre megsebezve). 1994, ofszetnyomat (9db), egyenként 80 x 60 cm. (A *Useless*, 1974 felirata: Apja mihasznának becézte; A *Dollbirth*, 1972 felirata: Miután anyja rajtakapta, hogy játékbabát szült, eltiltotta a szomszédfiútól)
14. **Vitaly Komar és Alex Melamid:** *Oroszország legkedveltebb képe a People's Choice* sorozatból. 1994, 40 x 50 cm, olaj, vászon, magántulajdon

15. **Manuel Räder plakátja (2002) Pavel Bräila: Shoes for Europe**(talpak Európához) című filmjéhez. 2001, 40 perc, DVD 26 perc
16. **Ken Lum: Tükörlabirintus.** 2002, installáció
17. *Második Kortárs Magyar Epigon Kiállítás.* 1993, KX Kampnagel Hamburg, **Lengyel András: Eredeti Kosuth, Tolvaly Ernő: Miért ne tüsszentsünk?** és **Litván Gábor: Ének és dicséret egy dicsérő éneknek** című művével.
18. **Tót Endre** akciója a *Szabadtéri szövegek* sorozatából (sehova). 1980, Amszterdam
19. **Türk Péter: Osztályátlag I-II.** 1979, egyenként 79,5 x 69,5 cm, fotó, Magyar Nemzeti Galéria
20. **Erdély Miklós: Két személy, aki döntő befolyással volt a sorsomra.**1972, fotómunka
21. **Szenes Zsuzsa: Szüleim 1. Anyukám 2. Apukám.**1980, tablók, vegyes technika (részlet)
22. **Pauer Gyula: Rózsaszín pseudo-kocka és vörös szemüvegek.**1971, 15,6 x 20 cm, tervrajz.
23. **Pauer Gyula: Tüntetőtábla-erdő.** 1978, 131 feliratos tábla, Nagyatád
24. **Pacsika Rudolf: Nomad.** 2002, 50 x 70 cm, digitális nyomtat
25. **Várnagy Tibor: Kommentár.** 1994, 9 x 72 cm, fotó
26. **Lakner Antal: Magyar szürke állomány.** 1997, 200 x 600 cm, ballon
27. **Lakner Antal: HER-Az Izlandi hadsereg. Az Izlandi Tengerészet „Plankton” hajóosztályú tengerészeti egységei nyomdokvonalban.** 1999, 40 x 60 cm, számítógéppel manipulált fotó
28. **Várnagy Tibor: A szegénység nem törvénytelen.** 1989, fotó, levelezőlap
29. **Szili István: Barbie hátsó gondolatai.** 1993, 1996, installáció
30. **Erhardt Miklós – Dominic Hislop: Saját szemmel.** 1997-98, projekt.
Városliget, játszótér. Ez egy hirtelen, egy éj-szakára felhúzott építmény, és pont sikerült elcsípni. Szerintem a köztisztaságiak másnapra eltakarították.
Fotó/szöveg: Budai Ferenc
Itt mintha egy csecsemőt kivenne, és értékeli azt a csecsemőt, az új életet. És magának a csövesnek tényleg egy élet, mert az valami új remény. Szóval maga a csecsemő, mint egy remény. Nem mintha egy igazi csecsemőről beszélnek, hanem a reményről. Értel-e igazából az ilyesmihez, amiket én magyarázok? Ad neki reményt. Az élet folytatását. Fotó/szöveg: Hudák László

31. **Eperjesi Ágnes és Várnagy Tibor:** *Padló példázatok 2. — tanulmányok a krétakörhöz.* Helyspecifikus installáció-terv a Pesti Központi Kerületi Bíróság előcsarnokába, 1993
32. **Bakos Gábor:** *Ready-made (baby teething).* 1996, 21 x 11 cm, mű ready-made, üveg-fa tárlóban
33. **Nemes Csaba:** *Ellopott homlokozatok.* 1992, 10 db 30 x 40 cm, fekete-fehér fotó (részlet)
34. „*Personal Press*” Projekt 0., PPP. 1997, © **Bakos Gábor** projektfelelős. Plakátok és részletek az installációból
35. **Koronczi Endre:** *Csettegő-szépségverseny.* 2003. november 22. Nagybörzsöny, public-art projekt, www.koronczi.hu/csettego
36. **Pető Hunor:** *Szerelmi négyszög.* 1996, installáció (penész, fa) 150 x 400 cm
37. **Benczúr Emese:** *Egy hónap rendszerezése.* 1996, 240 db levágott nadrágszár, hímzés, magángyűjtemény (részlet)
38. **Lakner Antal:** *Eurotrop, az ideális szobanövény.* (1998) színezett műanyag öntvény, 2000, 30 x 30 x 25 cm
39. **Lakner Antal:** *INERS ® • The Power. Passzív munkaeszközök.* 1998, a Velencei Biennále Magyar Pavilonjában, 2001
40. **Lakner Antal:** *Dermoherba, az emberi szimbiotikus növény.* 2000, digitális nyomat (változó méret)
41. **Németh Ilona:** *Magánrendelő.* 1997, installáció, 3 nőgyógyászati szék, bársony, moha, nyúlprém
42. **Nemes Csaba és Veress Zsolt** meghívója a *Schöneres* projektre. 1998, számítógéppel manipulált fotó
43. **Bakos Gábor, Weber Imre:** *Vágy/11. Komoróczy Tamás.* 284 x 200 cm, digitális nyomat, ponyva, 2000, magántulajdon
44. **Gerhes Gábor:** *Eperjesi (Az i mint vendég) az e és é* 10 részes sorozatból. 1997, 100 x 150 cm, fekete-fehér fotó
45. **Komoróczy Tamás:** *Sic!*, 1997, 120 x 180 cm, számítógépes nyomat
46. **Benczúr Emese:** „ma sem voltam a strandon”, 1994, 3 db nyugágyvászon, hímzés, egyenként 50 x 170 cm, Szombathelyi Képtár
47. **Szabó Eszter Ágnes:** *Traffic Dzssem.* 1999, installáció, hímzett falvédő, dzsemek

48. **Szabó Ágnes:** *Szabadság-szobor sziluett.* 2000, 200 x 180 cm, hajlított neoncső, Trafó Kortárs Művészetek Háza
49. **Nagy Kriszta:** *Intersexual girl (Egy térhatású képeslap modellje).* 1997, számítógépes animáció
50. **Gerhes Gábor:** *Búsuló juhász — Táncoló paraszt.* 2001, egyenként 180 x 100 cm, fekete-fehér fotó
51. **El-Hassan Róza:** *R. a túlnépesedésről gondolkodik / álmodik.* 2002. szeptember, véradás, a Karolina úti Vérellátó Központban
52. **(Veress Zsolt) Nemes Csaba:** *Image / Ikon.* 1996, 225 x 315 cm, digitális nyomtatás xerox nagyítása, papír
53. **Pető Hunor:** *Katalógus.* 1997, zsemlemorzsa, fal
54. **Lakner Antal — Georg Winter:** *Emmental Expedíció.* 1993, Stúdió Galéria
55. **Benczúr Emese:** *„Akkor jó, ha észre sem veszed, hogy dolgozol”.* 1999, ceruza, papír, fal
56. **Lakner Antal:** *Iners-Aktív befogadói eszközök. Artmobilok.* 2001, Velencei Biennále
57. **Gerber Pál:** *„El van rontva a napom, ha nem győzők le három gonoszt”,* 1993, intervenció
58. **Július Gyula:** *Vizuális csend. Marcel Duchamp halálának 25. évfordulóján.* 1993, projekt
59. **Révész L. László:** *Kandalló (Dibbets).* 1993, installáció (szalonna, nyárs, videó).
60. **Szacsva y Pál:** *Isten-isten.* 1996, installáció (TV-készülék, bögrék, poharak, tus)
61. **Veszely Beáta:** Részlet az *Idő-csipkék* sorozatból. 1995, 29 x 39,7 cm, cibakróm, tűszúrások (Philippe de Champaigne: Agnès főnöknő és Catherinede Ste Suzanne nővér imádság közben – Ex voto, 1662), Ludwig Múzeum — Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
62. **Kis Varsó (Havas Bálint és Gálik András):** *Nefertiti teste.* 2003, Berlin: az egyiptomi újbirodalmi fej összeillesztése a jelenkori bronz testtel
63. **Seres Szilvia:** *A kultúra áru.* 1996, www.c3.hu/~szseres/kultura/index.html.
64. **Hecker Péter:** *Ha unatkozol...* 1997, szitanyomat, vászon, 90 x 65, 90 x 92, 90 x 84 cm, magántulajdon

65. **Pető Hunor:** *Szponzorom árnyékában.* 1998, 2 fotó, egyenként 180 x 180 cm
66. **Gyenis Tibor:** *Külön Köszönet.* 2003, festett fabútorok, videofilm
67. **Benczúr Emese:** „*Gondoljunk néha arra, hogy mit tehetünk*”. 1998, temperafelirat 14 olajfestményen (részlet)
68. **Hecker Péter:** *Béreljen művészt!* 2001, információs pult a Szerviz című kiállításon
69. **Pető Hunor:** *Mű-szerviz (Mű szerviz előtt — mű szerviz után)* 2001, digitális nyomat, pályázat a Szerviz című kiállításra
70. **Várnai Gyula:** *W. H.* 1996, szöveginstalláció
71. **Kisspál Szabolcs:** *Holtpont.* 1999, installáció, festett forgácslapok.
72. **Benczúr Emese:** „*Az ismeretlen vonzása*”, „*A megismerés lehetősége*”, „*A megszokottság biztonsága*”. 1996, egyenként 23 x 40 cm, tüll, szatén, lenvászón, hímzés
73. **Sugár János:** *Fényűjság.* 1993, Blaha Lujza tér, Budapest
74. **Gerber Pál:** *Egy ritka női név: Lajos.* 1993, utcai akció, Budapest
75. **Gerber Pál:** *A két összetéveszthető, három szanzavéra példáján.* 1993, installáció
76. **El-Hassan Róza:** *Önmagával összekötött fa.* 1995-96, 2 db 200 x 200 cm-es fotó, fehér tinta
77. **Várnai Gyula:** *Hármasság.* 1995, szivacs, jég
78. **Csörgő Attila:** *Plátói szerelem.* 1997, 160 x 90 x 70 cm, fapálcika, zsinór, görgő, elektromotor, Varsó, Zamek Ujazdowski
79. **Beöthy Balázs:** *Az első képek.* 1994, installáció. (Xerox, pausz, videó)
80. **Fábián Noémi:** *Cím nélkül,* (1996-1997) 3 x 2 m, installáció (viasztáblák, tus)
81. **Révész L. László:** *Párizs.* 1998, Komputer installáció
82. **Koronczi Endre:** *897104SI04.* 1997, ~200 x 500 cm, fagerendák, preparált falióra, drótkötél (részlet)
83. **Benczúr Emese:** *Ha száz évig élek is.* 1997 decemberétől, 2500 m, előre gyártott ruhacímke, hímzés
84. **Beöthy Balázs:** *Az ábécé 45. betűje.* 1990, 120 x 200 cm, fa
85. **Khonczi István:** *A szabadság veleje.* 1996, installáció
86. **Koronczi Endre:** *700205OV06.* 2000, 180 x 100 cm, digitális nyomat

87. „Personal Press” Projekt 0., PPP. Falfeliratok. 1997, © **Bakos Gábor**
projektfelelős