

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

A kutatás célja, a disszertáció tárgya

Az 1960-as években kialakult konceptuális művészet a modernizmus egyik beteljesítőjeként jelent meg, ám intézmény-kritikájával és politikai tartalmánál fogva a hozzájárult a modernista művészeti paradigma lebontásához. A hatvanas évek végén, hetvenes évek kezdetén még nem volt látható, hogy a formalizmussal szembeforduló, a tartalmi kérdéseknek utat nyitó konceptuális művészet a posztmodern kezdetét jelzi. Ugyanazzal az explicit intellektualizmussal látszik beteljesíteni a modern művészetet, mint amivel a kritikai hangot előhívta. Nemcsak 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 alapvetően változtatta meg a művészet további alakulását, s ez a hatás (mely nem csak a művészi munkát, de a művészettörténeti gyakorlatot is befolyásolta) a 90-es évekre vált nyilvánvalóvá.

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

Mivel a 90-es években megjelenő konceptuális művészet lényeges hasonlóságai mellett sok fontos vonásban eltér 60-as, 70-es évekbeli elődjétől, célszerű terminológiai megkülönböztetése. Ezzel összefüggésben fontos feladatnak tekintem – a szakirodalmi források és a különböző művészi tevékenységek alapján – a konceptuális művészettel kapcsolatos kifejezések és elnevezések terminológiai tisztázása mellett a konceptuális művészet periodizációját.

Kutatásaim során arra a következtetésre jutottam, hogy a 90-es évek konceptuális művészete – Magyarországon legalábbis – a konceptuális művészet elkülöníthető szakasza. Dolgozatom annak a markáns, a 90-es évek művészetében megjelenő irányzat feltérképezésével foglalkozik, amely a magyar művészetet általában is megváltoztatta; amennyiben behozott olyan témákat, mint az identitás kérdése, a politikai és társadalmi kérdések, intézménykritika, rendszerkritika.

Célom az elméleti háttér feltárása mellett, esettanulmányokon keresztül egy használható kategóriarendszer felállítása volt. Az elemzett, a helyi szituációra reflektáló művek nem a nemzetközi művészetből átvett sablonok alkalmazásai, mindazonáltal – stratégiáikban és

korszerűségükben hasonlók lévén – részét alkot(hat)ják a nemzetközi kortárs művészeti diskurzusnak.

A kutatás feladatai és módszerei

A rendszerváltás utáni Magyarország konceptuális művészetének bemutatásához elengedhetetlen a konceptuális művészet rövid áttekintése és a rá vonatkozó, illetve a benne rejlő elméletek felvázolása. A magyarországi művészet elválaszthatatlan mind a nemzetközi folyamatoktól, mind a magyarországi társadalmi–kulturális változásoktól, ezért az „előzményeket”, a konceptuális művészet elméletét és a kilencvenes évek magyar művészetét egyaránt – amennyire a dolgozat terjedelme engedi – igyekszem nemzetközi művészeti összefüggéseiben tárgyalni, valamint a magyarországi társadalmi viszonyok közt elhelyezni.

A kutatás tárgyának körülhatárolása a tér-idő koordináták megalapozott meghatározásán túl a párhuzamos művészeti jelenségektől való elhatárolás módszertani kérdéseit is felveti – egyfelől a továbbélő „klasszikus” konceptuális művészettől, másfelől a többi kortárs művészeti gyakorlattól. Azok a kilencvenes évekbeli konceptuális művek, amelyek a klasszikus konceptuális művészet régi paradigmájában születtek – készüljenek azok akár a legmodernebb technikával és korszerű látványelemekkel – nem neokonceptuálisak, mivel azok nem kapcsolódnak az aktuális, kortárs diskurzusba.

A neokonceptuális művészet esetében – mivel az tartalmi és nem formai vagy műfaji szempontok mentén értelmezhető – nem alkalmazhatók a szokásos eljárások. Elméletileg bármely típusú és műfajú műalkotás lehet neokonceptuális, így festmény és installáció is, amennyiben aktuális művészeti, társadalmi kérdéseket problematizálnak. Mindazonáltal módszertani megfontolásokból tartottam magam egyfajta „arany középúthoz,” így a példák között kerültem a határeseteknek minősíthető műveket.

Az anyag összegyűjtése majd csoportosítása és értelmezése során olykor összehasonlító elemzésekkel éltem, hogy rámutassak összefüggésekre a különböző korszakok és területek konceptuális szellemiségű munkái között.

Az értekezés felépítése, a kutatás eredményei

Az angol „concept” (fogalom) és „conceptual” (fogalmi) szóból származó elnevezéssel jelölt konceptuális művészet 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. Széleskörű 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. 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 tekinti, a formát, a kivitelezést pedig másodlagosnak. A műtárgynak és szerepének megítélése azonban az eltelt évtizedekben jelentősen megváltozott: a forma és tárgyiség tagadását felváltotta a megvalósulás fontosságának elismerése. Olyan munkák kezdtek megjelenni, amelyeknél 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.

A dolgozat első részében a terminológia és a periodizáció kérdésével foglalkozom. A konceptuális művészet története során – többek között a változások megragadása céljából – többféle kifejezés jött létre. Egyik vagy másik időszak „speciális” konceptuális művészetével kapcsolatosan a megkülönböztető elnevezéseket célszerű alkalmazni; az általános „konceptuális” terminus pedig egyaránt használatos mind jelzőként, mind a konceptuális művészet egészére vonatkoztatva. A konceptuális művészet kezdetének pontos tér-idő koordinátáit lehetetlen meghatározni. Kezdetét szokták Joseph Kosuth: *Egy és három szék* című 1965-ös művéhez kötni, mások szerint a konceptuális művészet Sol LeWitt 1967-ben megjelent cikkével veszi kezdetét; a mozgalom részletes kronológiáját 1973-ban közreadó Lucy R. Lippard pedig 1966-tal indítja történetét. 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 **protokonceptuális** művészet körébe azok a művek tartoznak, amelyek a xx. században a konceptuális művészet idősza előtt keletkeztek, ám tartalmi vagy funkcionális szempontból hasonlóak a konceptuális művekhez, illetve előfutár szerepet tölthettek be. Kétségtelenül ilyen Marcel Duchamp számos műve, de ide sorolható Robert Morris, Bruce Nauman, Ed Ruscha vagy Ed Kienholz néhány alkotása is.

A hatvanas és hetvenes években kialakult konceptuális művészetet (a maga jellemzőivel együtt) „**klasszikus**” **konceptuális művészetnek** nevezzük – utalva arra a klasszicizálódási folyamatra, amelynek során a konceptuális művészet kanonizálódott – jóllehet, az új avantgárd irányzatként jelentkező konceptuális művészet már kezdetben sem volt egységes. Voltaképpen az 1970 előtt domináns jellegű „nyelvi alapú” konceptualizmus kanonizálódott, amit másképp „hard core” (Tony Godfrey) konceptuális művészetnek nevezünk. Az első szakasz a hetvenes évek közepe felé ért véget. 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...* című könyvének utószavában.

Magyarországon a Henry Flynt-féle „**Concept art**” (koncept art) elnevezés terjedt el inkább annak ellenére, hogy – néhány kivételtől eltekintve – a „conceptual” jelzőt alkalmazó Kosuth-féle művészetet tekintették mérvadónak (Beke László, Hajdu István, Peternák Miklós, majd Sebők Zoltán, de 1993-ban Körner Éva, és 1999-ben András Edit is ezt preferálta). Mivel tartalmi szempontból semmi nem indokolja, hogy a „concept art” szóhasználattal éljek, pusztán nyelvi szempontból előnyben részesítem a „konceptuális” kifejezést. Választásomat támasztja alá, hogy nem található szoros összefüggés a Flynt-féle „concept art” (1963) és a 60-as évek második felében kibontakozó konceptuális művészet között, továbbá akik mindkét kifejezést használják, szinonimaként kezelik azokat.

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 vonása nem bizonyult tartósnak, hiszen a műalkotások csupán „gondolati” létezése a hétköznapi gyakorlatban korlátokba ütközik, az elanyagtalánítás konzekvens végigvitele valóban a műtárgy felszámolását eredményezi. A konceptuális művészetben addig meghonosodott eljárások, bizonyos gondolati patentok ismétlődni kezdtek; az egy srófra járó gondolatok érvényüket veszítették. Néhány művész folytatta ugyan régi gyakorlatát, a többség azonban új módon kezdett dolgozni, és megjelent egy újabb generáció is, amelynek tagjai kitágítván a konceptuális művészet fogalmát, kibővített eszköztárat használtak. A konceptuális művészet első szakaszának elmúltával a megformálás és a kivitelezés ismét szerepet kapott, de sosem kizárólagos érvénnyel és mindig csak a „gondolat” érdekében.

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. Peter Osborne például a konceptuális művészettel kezdődő kortárs művészet egészének szellemiségét jellemzi vele, mintegy korszellemként alkalmazza. A poszt előtag egyszerre tartalmazza az elődjével való szakítást, elhatárolódást és a folytonosságot, de éppen e korszakban kibontakozó posztmodern kultúra indokolja a posztkonceptuális jelző alkalmazását. Magyarországon Beke László 1981-ben a magyar konceptuális művészetet bemutató kiállításának – a megváltozott szituációra való reflektálásként – a *Posztkonceptuális tendenciák* címet adta. A magyarországi posztkonceptuális művészetet először András Gábor írta le „érzéki konceptualitás” címmel.

A neokonceptuális művészet a kilencvenes évek művészetében újra dominánssá váló konceptuális művészet, mely 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 látom alkalmazását. 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.

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, vagy pontosan kidolgozott, megvalósított projektben.

A 80-as és 90-es évek konceptuális művészete közti eltérés helyzetük különbözőségéből fakad: míg a 70-es évek második felétől 1989/90-ig a posztkonceptuális művészet, mint olyan reflektálatlanul a háttérbe szorult, látens szakaszában élt, a 90-es években a neokonceptuális művészet 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 művészettel, úgy bukkant fel, mint egy új jelenség, ezért viselheti a neo előtagot. 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 az évezred végére globálissá vált. Ezen kívül a neokonceptuális művészet még inkább kiterjeszti érdeklődését: a feminista kritika után megjelenik a gender- és a queer studies, valamint a posztkolonialista

elmélet hatása is a művészetben. Megkockáztatható, hogy a posztkonceptuális inkább impliciten, a neokonceptuális pedig expliciten konceptuális épp különböző státuszukból következően.

A **konceptualizmus** kifejezés 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. Az időben visszafelé történő használata azonban ahistorikus melléköngét kap, de pejoratív konnotációi szintén óvatosságra intenek. Mindazonáltal az 1999-ben a New York-i, Queens Museum of Artban rendezett *Global Conceptualism* 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 disszertáció második részében a konceptuális művészet elméleti kérdéseivel foglalkozom. 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: közvetlen intézménykritika helyére egy szofisztikáltabb, kidolgozottabb reflexió lépett. A művészet „belügyeiről” a tágabb szociális kérdések felé fordulás bár 1970 körül bekövetkezett, csak hogy akkor, a „hard core” konceptualizmus kanonizálásának közepette ez csaknem észrevétlen maradt.

A konceptuális művészet első teoretikusainak és művelőinek munkásságából kiindulva (Joseph Kosuth, Lucy R. Lippard, Sol Lewitt, Szentjóby Tamás, Beke László) követem nyomon a fogalom és a művészi gyakorlat változásait. Ennek során elsősorban brit és amerikai forrásokra támaszkodom, mert e területeken jelent meg először és kidolgozott formában a konceptuális művészet, ráadásul igen sok elméleti munka azóta is ott születik. A 60-as években kialakult sajátosságokat vizsgálva, a konceptuális művészetet egykori közegében és megváltozott formáiban egyaránt értelmezem. Az egyes jelenségeket a nemzetközi és magyar művészetből vett példákkal egyaránt megvilágítom, a változásokat pedig egy-egy régebbi és újabb mű bemutatásával szemléltetem.

A harmadik részben foglalkozom voltaképpen témámmal. Ennek első fejezetében a neokonceptuális művészet nemzetközi megnyilvánulásait vizsgálom, példaként két, az ezredforduló körül megvalósított kiállításon bemutatott művek szolgálnak. A második fejezetben a magyarországi neokonceptuális művészet két legfontosabb forrásáról esik szó: a magyarországi konceptuális művészetről, és ezzel összefüggésben a művészetoktatás szerepéről, valamint Marcel Duchamp tevékenységének magyarországi fogadtatásáról. A harmadik fejezetben a 90-es évek művészeti-intézményrendszerét mutatom be, amely mint keret nagymértékben meghatározza a művészetet. A negyedik fejezetben négy fő csoportban (társadalom, identitás, művészet, filozófia) fejtem ki kutatásaim tulajdonképpeni eredményeit.

A neokonceptuális művészet leírására és értelmezésére legcélszerűbbnek a problémakörök illetve témák szerinti csoportosítás bizonyult; ezt a neokonceptuális művészet belső logikája, probléma-centrikus mivolta teszi indokolttá. Azokat a kérdéseket veszem alapul, amelyek a neokonceptuális művészetben sokszor felmerültek, amelyekről művészek és kurátorok termékeny diskurzust kezdeményeztek.

A tematikus tárgyalás nem ismeretlen a művészettörténet számára; ám a festészet műfajainak emancipációja után, a témák későbbi, a művészetből való eltűnésével korszerűtlenné tette ezt a tárgyalásmódot. A témák iránti közömbösség miatt olyan esetekben is mellőzték a tematikus tárgyalást, ahol az – a kutatás tárgyának megfelelően – érvényes lett volna. Mára újból polgárjogot nyert a témakörök szerinti elrendezés, mely mintául szolgál a probléma-centrikus művészetfelfogáson alapuló művészettel való foglalkozáshoz.

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. Mivel a művészet által exponált témákat tartom szem előtt, a művek az általuk artikulált problémákat példázzák. Ennélfogva – és sokasága miatt – nem szerepel minden ideillő mű, hiszen céloom nem felsorolás volt, hanem az, hogy jellegzetes műveken mutassam be a neokonceptuális művészetet foglalkoztató kérdéseket. Az alkotók, művészcsoportok, kiállítások vagy médiumok szerinti tárgyalás helyett – a művek ismeretében – ez tűnik leginkább releváns rendszernek, amely segít megismerni és valamelyest áttekinthetővé tenni a 90-es évek művészetének egyik fontos és gazdag területét.

Az említett kategóriák közül az első a **Társadalmi tér és politizáló művészet**. A társadalmi kérdésekkel foglalkozó művészet mindazt magában foglalja, ami az emberek társadalmi életével függ össze, illetve azokat, amelyek közérdekűek (a történelem, politika, háború, szegénység mellett jelen korunkban például az intézményi szisztéma, drog, kultúra, életmód, testpolitika). Itt a társadalom legtágabb értelemét veszem alapul, az emberi kapcsolatokat is itt tárgyalom társadalmi összefüggései, beágyazottsága okán. Ez természetesen nem „meghatározottságot” szándékol közölni, inkább csak azt, hogy a kommunikáció a kapcsolattartás formái is társadalmilag-kulturálisan jellemzőek és művészeket foglalkoztató kérdéssé válnak.

Bár nemzetközi szintéren teljesen magától értődően foglalkoznak művészek társadalmi kérdésekkel, az évszázados hagyományokkal rendelkező kritikai, szociálisan érzékeny művészet Magyarországon a kilencvenes években csak lassan, apránként jelent meg újra. Ennek az alfejezetnek legfőbb szereplői a *Létminimum Társulás*, *Szentjóby Tamás*, *Lakner Antal*, *Várnagy Tibor*, *Erhardt Miklós–Dominic Hislop*, *Veress Zsolt–Nemes Csaba* munkái, de többek között *Bakos Gábor*, *Koronczi Endre*, *Pető Hunor*, *Benczúr Emese* és *Németh Ilona* műveit is elemzem.

Az identitás-problematika jóllehet alig választható el a társadalmi, a testpolitikai, a művészetszociológiai és filozófiai kérdésektől, kilencvenes évekbeli jelentősége miatt mégis önálló alfejezetet 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. 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.

Ennek az alfejezetnek *Benczúr Emese*, *Nemes Csaba–Veress Zsolt*, *Bakos Gábor–Weber Imre*, *El-Hassan Róza*, *Drozdik Orsolya* valamint, *Nagy Kriszta* a fő szereplői, de értelmezésre kerülnek *Komoróczy Tamás*, *Gerhes Gábor*, *Szabó Ágnes*, *Szabó Eszter* és *Széchy Beáta* művei is.

A konceptuális művészet **művészetre vonatkozó „alapkérdése”** a 90-es évek művészeit is foglalkoztatta, ámbar ez csupán egyike a neokonceptuális művészet problémaköreinek; s maga a kérdésfeltevés is átalakult. A művészet funkcióját, a művész helyét és szerepét, a

művészet működési- és létmódját, a művészet mibenlétét, a művészet saját helyzetére való reflexióit a művészek már nem elsősorban művészetfilozófiai alapon közelítették meg. Az említett kérdésekkel nálunk sok művész igen árnyaltan foglalkozott, többek között *Beöthy Balázs, Nemes Csaba, Várnai Gyula, Lakner Antal–Georg Winter, Pető Hunor, Benczúr Emese, Gerber Pál, Várnagy Tibor, Koroncz Endre, Révész L. László, KissPál Szabolcs, Kis Varsó (Gálik András–Havas Bálint), Bakos Gábor, Hecker Péter, Gyenis Tibor, Menesi Attila–Christoph Rauch, Angel Judit.*

A „filozófiai kérdések” – mint a konceptuális művészet per definitionem szükségszerű témái – a neokonceptuális művészetben is felmerülnek, de a „nagy elődök” (pl. Erdély, Kosuth többnyire írásaiban megfogalmazott) elmékedéseitől a kilencvenes évek alkotóinak munkái jelentősen különböznek témáikat, módszereiket, vagy csak hangnemüket tekintve. 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 hangvételük árnyaltabb gondolkodásmódot és kételkedést képvisel; a sokszor személyes megközelítésmód és tartalom, a tökéletes kivitel, a hangsúlyos vizualitás, inkább kikezdi az öröknek tartott igazságokat, mintsem a régi filozófiai paradigmák nyomait követnék.

Jelentős, „filozófiai” kérdéseket feszegető műveket készített Várnai Gyula, KissPál Szabolcs, Benczúr Emese, El-Hassan Róza, Gerber Pál, Koroncz Endre, Csörgő Attila, Beöthy Balázs, Fábrián Noémi és Khoncz István.

A DOLGOZAT TARTALOMJEGYZÉKE:

Előszó

1. Bevezetés

- 1.1. Parttalan konceptualizmus?
- 1.2. A konceptuális művészet fogalma
- 1.3. Elnevezések és korszakolás
 - 1.3.1. Protokonceptuális művészet
 - 1.3.2. „Klasszikus” konceptuális művészet
 - 1.3.3. Concept art / koncept art
 - 1.3.4. Posztkonceptuális művészet
 - 1.3.5. Neokonceptuális művészet
 - 1.3.6. Konceptualizmus

2. A Konceptuális művészet sajátosságai

- 2.1. A mű elanyagtalánodása – Dematerializáció
 - 2.1.1. A konceptuális művészet megjelenési formái
 - 2.1.1.1. Szöveg
 - 2.1.1.2. Ready-made
 - 2.1.1.3. Dokumentáció
 - 2.1.1.4. Intervenció
 - 2.1.1.5. Gyűjtemény
 - 2.1.1.6. Kiállítás
 - 2.1.1.7. Projekt
 - 2.1.1.8. Virtuális munkák
 - 2.1.2. A művészi tevékenység megváltozása
 - 2.1.3. Az elanyagtalánodás korlátai

2.2. A gondolat testet ölt – Rematerializáció

3. A kilencvenes évek neokonceptuális művészete Magyarországon

- 3.1. A nemzetközi neokonceptuális művészetről
- 3.2. A magyarországi neokonceptuális művészet forrásai
 - 3.2.1. A magyarországi klasszikus konceptuális művészet hatása
 - 3.2.2. Duchamp hatása a kilencvenes évek konceptuális művészetére

3.3. Az intézményi környezet alakulása a nyolcvanas és kilencvenes években

3.4. A magyarországi neokonceptuális művészet témái és problémakörei

3.4.1. Társadalmi tér és politizáló művészet

- 3.4.1.1. *Történelem-politika*
- 3.4.1.2. *Háború*
- 3.4.1.3. *Szegénység*
- 3.4.1.4. *Intézménykritika*
- 3.4.1.5. *Drog*
- 3.4.1.6. *Kultúrakritika*
- 3.4.1.7. *Emberi kapcsolatok*
- 3.4.1.8. *Életmódkritika*
- 3.4.1.9. *Testpolitika*

3.4.2. Identitás

- 3.4.2.1. *Személyes-művészi identitás*
- 3.4.2.2. *Társadalmi nemi (női)-művészi identitás*
- 3.4.2.3. *Etnikai-politikai identitás*

3.4.3. A művészet helyzetének vizsgálata

- 3.4.3.1. *A művészet definíciója*
- 3.4.3.2. *Befogadás*
- 3.4.3.3. *Eredetiség – Reflexió a művészettörténetre*
 - 3.4.3.3.1. *Hommage*
- 3.4.3.4. *Művészet és gazdaság kapcsolata*
- 3.4.3.5. *A művész mint szolgáltató*

3.4.4. Filozófia – ~~Filozófia~~

- 3.4.4.1. *Megismerés*
 - 3.4.4.1.1. *Percepció*
 - 3.4.4.1.2. *Gondolkodás*
 - 3.4.4.1.3. *Emlékezet*
- 3.4.4.2. *Idő*
- 3.4.4.3. *Metafizika*

Jegyzetek

Irodalomjegyzék

Képjegyzék

A DOLGOZAT TÉMÁJÁHOZ KAPCSOLÓDÓ PUBLIKÁCIÓIM:

A nyolcadik szabad (?) művészet. Lakner Antal: Pápagyűjtemény. *Balkon*, 1994/1, 31.

Üzenetek a Paradicsomból. Matsosuta. Patricia London Ante Paris kiállítása. *Balkon*, 1994/5, 31-32.

Képtálmakítások. Beöthy Balázs kiállítása. *Új Művészet*, 1994/9, 52-53.

EIKE: Leszállópálya. *Balkon*, 1994/12, 31-32.

Diana Kingsley kiállítása. *Balkon*, 1995/6.,7.,8, 46.

A legkevesebb. Válogatás Stúdiósok munkáiból. *Balkon*, 1996/4-5, 14-16.

Gabler – Gerber. *Új Művészet*, 1997/4, 35-38, 59-60.

Magánrendelő. Németh Ilona kiállítása. *Balkon*, 1997/6, 13.

Jövő, Múlt, Jelen. A XLVII. Velencei Biennáléről., *Balkon*, 1997/7.,8.,9, 37-40.

Iners® the Power. Lakner Antal kiállítása a Stúdió Galériában. *Balkon*, 1998/7-8,18-20.

Menekülés az időtlenségbe – a felejtés emlékkönyve. Fábián Noémi kiállítása. *Balkon*, 1998/11, 24-25.

Másolat eredetiről. Elekes Károly kiállítása. *Új Művészet*, 1999/1-2, 51.

Ami személyes és ami... Bozsogi Nóra, Erdei Zsuzsa, Herczeg Fanni, Héra Judit és Nagy Kriszta kiállítása. *Új Művészet*, 2000/6, 16-17.

Antal Lakner / Lakner Antal. In Dr. Julia Fabenyi (ed.): *Interazione Sociale. Social Intercourse. Társasági Közlekedés. La Biennale di Venezia 49. Esposizione Internazionale d'Arte Padiglione d'Ungheria*, Budapest, Műcsarnok, 2001. 164-179.

REVER. KissPál Szabolcs kiállítása, *Balkon*, 2001/6-7, 14-15.

Pesonal Press Projekt, Budapest, 1x1 tábla, *Műértő*, 2001. július-augusztus

Neoconceptual Art in Hungary, Konceptuális művészeti konferencia, Pozsony, 2001. október.

In *Konceptuálne umenie na zlome tisícročí. Conceptual Art at the Turn of Millenium.*

Konceptuális művészet az ezredfordulón. Ed.: Jana Geržová-Tatai Erzsébet, Budapest-Bratislava, 2002, 114-141.

Dévoler. A FRAC Languedoc-Roussillon gyűjteményéből rendezett kiállítás. *Új Művészet*, 2003/3, 26-28.

A jelenhez közelebb keresni a jövőt. Beszélgetés Erhardt Miklós képzőművésszel, *Műértő*, 2003. július-augusztus, 11.

Public Art in Hungary. Interviews with Róza El-Hassan, Miklós Erhardt and Tibor Várnagy www.artmargins.com

Hordozható múzeum. A pop art, a konceptuális művészet, akcionizmus Magyarországon a 60-as években. *Új Művészet*, 2003/12, 22-23.

Nyugtával dicsérd a napot. (recenzió) *BUKSZ*, 2003. Tél, 314-320.

Homo Ludens. *Műértő*, 2004. január, 5. (könyvismertetés: Bordács Andrea–Kollár József–Sinkovits Péter: Endre Tót, 2003)

Duchamp az 1990-es évek magyar művészetében. *Enigma* 39. (2004), 129-150.

UFO in the Garden. Antal Lakner: Plankton Class Naval Unit of the Icelandic Army. INERS Passive Tools. UFO im Garten. UFO a kertben. *Praesens* 2004/4. 95-98. sz. 95-98., 163-164.

Montázséhség. Az installációról. In *A tér a szobrászatban. A szobrászat tere. A Magyar Szobrász Társaság és a Műcsarnok közös előadássorozatának dokumentációja*. Szerk.. Bordács Andrea, Budapest, 2005, Műcsarnok, 83-92.

A nagy abszurd realizmus. *Műértő*, 2005. február, 7. (Gerber Pál kiállítása)

Valódinak Látszó. Pauer Gyula retrospektív kiállítása, *Új Művészet*, 2005/10, 5-7.

KissPál Szabolcs: Lyukadó Képek. Liget Galéria, 2005. március 2. www.c3.hu/~ligal

Széchy Beáta, a személyes idő mérnöke. Katalógus előszó. In Széchy Beáta: *KÖR. Retrospektív kiállítás*. Budapest, 2005, Ernst Múzeum, 3-14.

A megélhetés mint művészet. Esettanulmány: Gyenis Tibor kiállítása. In *Angyalokra szükség van. Tanulmányok Bernáth Mária születésnapjára*. Szerk.: András Edit, Budapest, 2005, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 313-320.