

## A HETVENES ÉVEK

### A valóság meghatározása – figuratív tendenciák

A hetvenes évtized tekintetében szokatlan erővel érvényesült a (művészet)történeti számmisztika: alighogy véget ért, a „hetvenes évek művészetét” mint korszakot összefoglalni, áttekinteni, törekvéseit meghatározni igyekeztek tudományos konferenciákon (*Az 1970-es évtized a magyar történelemben*, MTA, 1980; *Művészet a változó világban*, Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége, 1980) és kiállításokon (*A hetvenes évek képzőművészete I–II.*, Bercsényi Kollégium, 1980; *Tendenciák 1970–1980, 1–6.*, Óbuda Galéria, 1980–81). Az évtized során lezajlott szemléleti változást érzékeltetheti, hogy míg a *Modern magyar művészet 1972-es* kiadásának lapjain Németh Lajos még egy alapvetően „emocionális”, „indulati” töltésű, az „eredendő valóságélményt” és a „pannon szellemet” ötvöző, „túlnyomóan természetelvű” művészet képét rajzolta meg, amelynek önálló strukturát képző belső ereje okán „nem mérvadó, hogy fejlődése szinkronban van-e a legújabb nyugat-európai irányokkal”, addig az említett akadémiai ülészakon tartott előadásában a hetvenes évek hazai művészetének karakterisztikumaként – többek között – „a nemzetközi művészeti mozgalmakkal szinkronban lenni akaró, avantgárd célú mozgalmak megerősödését”, valamint „a vizuális-plasztikai kultúra elméleti kérdéseinek az előtérbe kerülését” jelölte meg.

A korszak elején még elevenen élt a 20. századi magyar művészet egyik meghatározó dichotómiája: a „realista” és az „absztrakt” művészetfelfogás világnézeti konfliktussá növelt ellentéte. A nem-ábrázoló művészet létjogosultságáról, a valóságábrázolás kívánatosságáról és esztétikai magasabbrendűségéről folytatott ideológiai vitákat azonban meghaladta az idő. A hivatalos, elkötelezett szocialista realizmus alternatívái már a hatvanas évek közepén megjelentek; a hetvenes években pedig a korszerű ábrázoló (figuratív) törekvések a kultúrpolitika számára alig követhetően szerteágaztak. A fokozatosan érvényüket veszítő stílári doktrínákat kölcsönös kompromisszumokon alapuló, kiszámíthatatlan személyi politizálás váltotta fel; míg a renitensnek minősülő egyén, a nonkonformista magatartás, sőt egyes „hírhedt” művek továbbra is tiltottak, addig a magyar modernizmus legitimációja megállíthatatlanná vált: az avantgárd a hazai körülmények közepette is „polgárjogot” kapott.

Az ábrázoló művészet aktuális jelenségeiből eredő újkeletű konfliktusok a valóságfogalom értelmezése körül merültek fel: ki mit tekint

139.  
Méhes László:  
Langyos víz I.,  
1970



(tekinthet, tekintsen) valóságnak? A valóság meghatározása persze nem pusztán elvont filozófiai, hanem mindenkor közvetlenül és nyersen hatalmi kérdés, monopólium.

A magyar hiperrealizmus valóságfogalma ezért – az első pillantásra kifogástalan fotónaturalisztikus természetűség ellenére is – problematikusnak bizonyult a művészetpolitika számára. A témaválasztásban megnyilvánuló kétértelműség, a társadalomkritikát rejtő „célzatosság” és a bizarr, olykor testrészeket, végtagokat – látszólag „amatőr” módon – lemetsző képkivágat méltán bizonytalanította el a realizmus szószólóit: ez egyáltalán nem az a valóság volt, amit látni szerettek volna. A szocializmus történeti toposzai, mitológiája és a hetvenes évek Magyarországnak valódi valósága jelent meg az évtized elején Lakner László és Méhes László festészetében. A bolsevik forradalmárok tablóját óriás levelezőlapként ábrázoló Lakner (*Doszvidányija*, 1971) és a szakszervezeti üdülésen vidáman fürdőző dolgozókat a maguk kendőzetlenül realiztikus fizikai és infantilizált szellemi mivoltában, édeskésen irizáló, majdnem monokróm színekkel megörökítő Méhes (*Langyos víz* sorozat, 1970–73, 139. kép) is a csoportkép műfaját elevenítette fel a „fényképezkedő”, az objektív előtt egy pillanatra mozdulatlaná merevedő emberek helyzetének imitációjával. A láthatatlan, mégis világosan érzékelhető idézőjelek, amelyeket a valódi valóság, illetve a hatalom erejével biztosított közmegegyezésen és tabukon alapuló fiktív valóság megkülönböztetésére műveiken „elhelyeztek” – más szóval a festői képes beszéd módszere – az évtized közepétől követőkre talált.



Az üres kirakat, leeresztett vasredőny előtt álldogáló, a nézőnek hátat fordító, bevásárlószatyros háziasszonyokat és málladozó vakolatú bérházakat festő Kocsis Imre (*Külváros*, 1976; *Szanálás*, 1974–76) és a képszéllal függőlegesen kettévágott Van Gogh-poszterrel díszített, hengerelt falú kispolgári szobát és a hatvanas években országszerte elterjedt sátoztetős „kockaházakat” precízen megjelenítő Birkás Ákos (*Reprodukció és Kerítés*, mindkettő 1974) mellett a pszeudo ready made-eket – falrészletek, elektromos szekrények mimikrijét (*Baleset*, 140. kép) – megtevesztő anyaghűséggel előállító Kéri Ádám művészhöz kapcsolódott Lakner és Méhes hiperrealizmusához.

A hetvenes évek folyamán a fiatal stúdiós festők: Barabás Márton, Fehér László, Marosvári György és Zrinyifalvi Gábor pályakezdekésekor az irányzat – szakmai felkészültséget igénylő technikája és a főiskolai félabsztrakt-posztimpreszionista standardhoz képest erőteljes és tisztázott képalkotási módszere miatt – vonzónak tetszett; más-más indítatásból, főfokon és minőségben, de egyre többen használták formanyelvét.

1974–75-től Méhes új eljárást dolgozott ki: élő modellről készített selyem-akril lenyomatokat. A női akt-torzó sorozat darabjain a finoman hullámzó-gyűrődő, áttetsző drapéria takarja is, de látni is engedi a test idomait. Bár a festő szándéka szerint a klasszikus szépségideálhoz kötné munkáit (a címek: *Vénusz*, *Niké*, *Torzó* is erre utalnak), művei primer erotikája aligha tagadható. A háromdimenziós valóság plasztikus illúzióját a táblakép síkján érzelmes-esztétizált formában megvalósító Méhes festészete ezzel – műfaji szempontból is – határpontra érkezett.

A valóság meghatározása a korszak szobrászatában – a hiperrealista festészet plasztikai megfelelőjeként – az öntvény, a lenyomat alkalmazásának elterjedésével vett fordulatot. A hatvanas évekbeli kezdetek (köztük Jovánovics György munkái) után egyre több szobrász tette le a mintázófát a különféle pozitív-negatív felületrögzítő eljárások kedvéért. Maga Jovánovics a hetvenes évek elején drapériaöntvényeket helyezett „ablak”-szituációba; utóbb egy háromrészes sorozatművéhez (*Interiorizált korlát a „Nagy Camera Obscura”-hoz*, 1976) használta a metódust. Az élő modellről, testfragmentumról, drapériáról, tárgyról készített „valóságghú” másolatok azonban hasonló kétértelműséget hordoztak, mint a fotónaturalista technikával festett képek: formai szempontból a legapróbb részletekig követték ugyan eredetijüket, ám a munkák anyaga (legtöbbször a gipsz) és színe (többnyire a fehér), továbbá a kiállítási helyzet, amelyben

140. Kéri Ádám:  
Baleset, 1972



megjelentek, hol „áttételes” szellemi kontextusként, hol elidegenítő effektusként, hol túlvilági utalásként (a példák folytathatók) hatott; s így a valóság e szoborműveken is rendre idézőjelbe került.

A hivatalosan deklarált „valóság” és a ténylegesen megélt valóság megkülönböztetése – a mű esztétikai igazságának és a hétköznapok áttekinthetetlen, semmivé foszló, elbizonytalanító realitásának ütköztetése – vált Schaár Erzsébet számára a szobrászat központi kérdésévé az évtizedfordulón. 1974-ben, egy évvel halála előtt mutatta be főművét Székesfehérváron, a Csók István Képtárban. Az *Utca* eredeti állapotában efemer anyagokból (hungarocell, pur-hab, gipsz) egybeépített environment, ahol az ablak- és ajtónyílásokkal áttört síkok, a „kint” és a „bent” változékony viszonya összetett téri rendszert alkot. (Második, 1975-ös változatának maradó anyagokból készített rekonstrukciója 1991-től állandó kiállításként látható Pécsen.) Schaár műve drámái hangvétele, Pompejít idéző folyamatmú; Pilinszky János szavaival: „szokatlan stáció-járás”. Az ablakokból, a kitaruló ajtók mögött megnyíló kulisszákban – halotti maszkká dermedten – a hazai kultúrtörténet ismert személyiségeinek vonásait viselő emberalakok tekintenek az előttük-közöttük végighaladó nézőre. A szobrász módszere – az egyszerre sematikus-leegyszerűsített és naturalisztikus figurát (lapos, hasábszerű test élethű vétagokkal és arccal) falak, üvegek és tükrök határolta külső és belső terekbe állítja – itt teljes gazdagságában nyilvánult meg: portrémintázás, lenyomat- és öntvénykészítés, térértelemezés, folyamatszerűség, atmoszférateremtés.

A mintázás és az öntvény, a figura és a drapéria kombinációja alkotta Melocco Miklós barokkosan mozgalmas gipsz-vászon szoborcsoportját, a költő születésének centenáriuma számára készült *Ady-oltárt* (1977) is. A Petőfi Irodalmi Múzeum emeleti termében magasodó, a rendelkezésre álló tér mélységét tükröhátterekkel megtöbbszöröző mű széttárt karú főalakjában az Ady líráját megrázó erővel tolmácsoló „színészkirály”-ra, Latinovits Zoltánra ismerhetünk.

Ahogy a stúdiós fiatalok festészetében a hiperrealizmus, úgy a generáció – Bakos Ildikó, Eskulits Tamás, Körösi Tamás, Mészáros Mária – szobrászatában is felbukkantak a valóságghú lenyomatok és tárgy-imitációk, jelezvén, hogy az eljárás közkeletivé vált, és elfoglalta helyét a hagyományos műfaji keretek között.

A hetvenes évek „Kondor utáni” grafikájában több, egymással párhuzamos, a valósághoz való esztétikai viszonya szempontjából eltérő, de valamiképpen ezt a viszonyt – ha negatív módon is, de – meghatározni, kifejezni szándékozó tendencia bontakozott ki. Képviselőik átvitt értelemben is „tisztá lappal” kívántak kezdeni, s ehhez vagy új kiindulópontot kerestek, vagy a hagyományra tekintettek friss szemmel. A gyerekrajzok komplex világlátását a firkák és a graffitik spontaneitásával egyesítő munkák (Banga Ferenc, Szabados Árpád, Ujházi Péter) mellett a szürrealis fikció valóságsszerű és manierisztikus-eklektikus változata (Kovács Tamás, Rékassy Csaba, illetve Balla Margit, Felvidéki András, Helényi Tibor) és a tudattalanból felmerülő antropo-



morf lények miniuniverzuma (Almásy Aladár, Szemethy Imre) is a képzelet és a mese esztétikai igazságát állította szembe (vagy párhuzamba) a rá való folytonos hivatkozástól hitelét veszített „valóság”-gal. A másik lehetséges végponton Lakner László égésnyomokat, hálódarabokat témául választó hiperrealista ceruzarajzait idézték a fiatalok közül Fillenz István és Molnár László József tüntetően jelentéktelen élettényeket (felhajló papírsarkot, vízcseppeket, gubancot) nagy műgonddal ábrázoló minuciózus munkái. A technikai virtuozitást szociológiai tényszerűséggel és politikai szókimondással ötvözte a poszt-szürrealista látásmódját a valódi valósággal ütköztető Prutkay Péter és a mindennapok alkotta „alkalmi montázsok” abszurdítását lapjain hűvös tárgyyszerűséggel rögzítő Sáros András Miklós.

Mindeközben a hazai grafika derékhadja a halálát (1972) követően váratlan gyorsasággal akademizált Kondor Béla rajzmódorának elsajátításán buzgólkodott. (A folyamat a festészetben is nyomon követhető.) Ebben a szépelgő és irodalmias, az álságos feszültség miniviharaitól tépázott közegben revelatív erővel hatottak Somogyi Győző fekete-fehér szitanyomatai (141. kép). Somogyi egyszerű kontúrokkal körbefogott, szomorú tekintetű figurái – városi és falusi munkások, történelmi alakok – mitagadás, torznak tűntek. „Torzak” is voltak a nyomorúságtól, az életre szóló szerencsétlenségtől, a történelem szorításától. A valódi valóságról tudósítottak, de túlléptek a „szociografikán”: a személyiséget pusztító lelki idegenség és magárahagyottság árad e nyíltan, önfeltáró leplezetlenséggel felénk forduló arcokból: a megváltatlanság fájdalma.

A Somogyi Győző művészetének egyik tematikai rétegeként azonosítható „folklorizmus” – vonzódás és ragaszkodás a tárgyaiban és motívu-



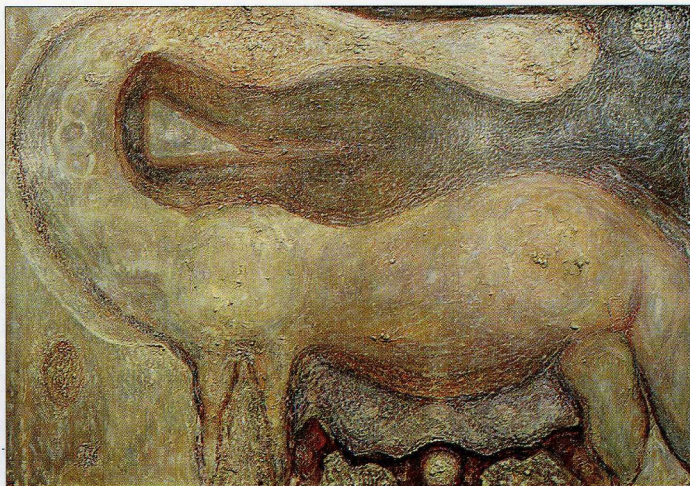
141.  
Somogyi Győző:  
Kőműves Kelemen,  
1974

maiban még él s a korszakban újra felfedezett népi kultúra (gondoljunk az etnográfia strukturalista „újjászületésére” és a táncház-mozgalomra) szakrális és populáris vonatkozásaihoz; a magyar falvak, a kis- és külvárosok közelmúltját idéző couleur locale elemeihez – jellegzetes vonulatot alkotott a hetvenes évek művészetében. A hivatalos realizmus (ekkoriban valójában már csak egy jellegtelen, illusztratív-termesztelvű művészet állt a fogalom háttérében) és az avantgárd küzdelme mellett „külön pályát”, közbülső megoldást kínált: a szélesen értelmezett „népi” (lokális) tradíció korszerűsítését az izmusok tanulságainak felhasználásával és egyidejűleg a modernizmus letelepítését, „hazai vizekre” kormányzását. Ez a közös elem hatja át a természeti reminiscenciákat megtartó s azokat a szürrealizmus fel-feltároló belső, pszichikai tereivel zaklatott vizióvá egyesítő Kokas Ignác és a trecento világító színeitől és kompozíciós rendjétől az expresszív figurafelfogásig terjedő „picassói” alakváltozásokra képes Orosz János festészetét. A szobrászatban a súlyos, zárt, tömörszerű „subás” figurákat elemekre bontó, s az „absztrakt” elemekből tagolt montázs-kompozíciókat építő Vigh Tamás és a népi fafaragó hagyományokat a pop art tárgyhasználatával és objet trouvé-kkal társító Kó Pál művei utalnak erre az irányzatra az évtizedben. A mézeskalácsok, a „primitív” üvegfestmények, szöttesek és hímzések vallásos és profán motívumai jelentek meg Schéner Mihály játékos textilobjektjeiben és Anna Margit egyre színesebbé és plasztikusabbá váló festményein.

Pályakezdekésekor a népi tárgykultúrában fellelhető archaikus formakészlet és a fafaragó technikák (teknővájás, csapolások) ihlették Samu Géza szobrai. Samu programszerűen, a modern mítoszteremtés szándékával nyúlt ehhez a magasművészetten kívül eső hagyományhoz. Művei már ekkor is hibridek, mutánsok: a paraszti használati tárgyak, faeszközök formáit megőrző, azokat saját invenció szerint kiegészítő-továbbépítő plasztikák (*Szárnyas, kerekas angyal*, 1972–74). A mítosz, a múlt helyett a vidéki élet jelenéből, a TSz-ek, a mezőgazdasági munkások cseppet sem bukolikus környezetéből merítette élményanyagát a hetvenes években Bukta Imre. A minden lehetetlen helyzetben felülkerekedő, leleményesen „buheráló” vidéki ember és tárgyai kerültek műveibe. Bukta kezdetől fogva magától értetődő módon mozgott a legkülönbébb technikák és műfajok között: rajzolt, festett, fotózott, filmezett, objektet, installációkat, land art- és akcióműveket alkotott. Fanyar, de együttérző humor hatja át az abszurd iránt különösen fogékony, s ezért a korszak underground törekvéseivel is hamar kapcsolatot találó művészetét (*Műanyagból tiszta búzát készítő cséplőgép*, 1975).

A vegetáció, a „flóra és fauna” iránt szenvedélyesen érdeklődő festői attitűd jellemzi a hetvenes évek elejétől Szeift Béla művészetét. Munkáin a hernyók, bogarak, százlábúak egy korábban nem-ábrázoló festészet utóbb csápot-lábat „eresztett” folt-formáiból keletkeztek. Szeift kavicsot, dióhéjat, gallyakat épít a képbe; nyers, élénk színekkel befesti, átlényegíti, szabadon egymáshoz társítja a kezébe kerülő tár-

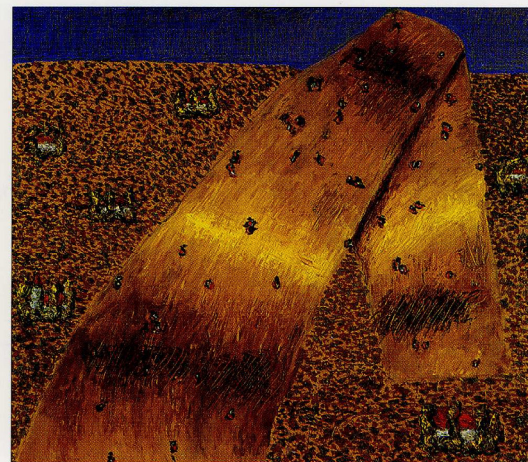




142.  
Tóth Menyhért:  
Afrika,  
1972

gyakat (alkalmasint kaptafákat, cumikat, fakanalakat), antropomorf karaktert ad nekik, „emberi játékokat” játszát velük (*Lelet*, 1972). 1976–77-től festi világítóan tiszta tónusokkal (vörössel, kézzel, sárgával) állatábrázolásait Földi Péter. Az erdők-mezők madarai, a baromfiudvar szárnyasai, csibék, embriók és a négylábú háziállatok is erősen stilizált, majdnem síkszerű formában és a harmadik dimenziót nélkülöző képtérben jelennek meg. A festő balladisztikus történetek, példázatok főszereplőiként állítja elének őket; az emberek csak az állat-univerzum határán vagy hátterében húzódnak meg (*A csorda*, 1978).

A progresszív („modernista”) formafelfogás és a természetközeli, de a kozmoszra tekintő létélményként megélt paraszti kultúra metszéspontjában, e két összetevő egészen kivételes együttállásaként teljesítette ki életművét pályavégi fehér korszakában Tóth Menyhért. A művek vastag, üledékszerű faktúrája valósággal elnyeli, feloldja, a képszélekhez szorítja a figurákat; a kontúrok halvány rózsaszín erekként tűnnek át a hol rücskös, hol pászmákba rendeződő festékrétegen (*Menekülés Egyiptomba*, 1973). A fehérrel fehérre festő mester a nagy művészeti mozgásoktól távol, de azokkal teljes összhangban hozta létre az art brut eredendő formáival és az informel expresszív felületképzésével rokon festészetét (142. kép). Annak ellenére, hogy 1976-ban életműkiállítást rendezhetett a Műcsarnokban, Tóth Menyhért festészete a hivatalos művészet és az avantgárd küzdelmében lassan átformálódó elitművészeti élet perifériájára szorult. Ezzel nem volt egyedül; a hetvenes években ez a „periféria” sokszínű, eleven értékövezetet jelentett, ahonnan – szerencsés konstelláció esetén – időről időre művek vagy életművek jutottak a művészeti köztudat centrumába.



143. Román  
György:  
A nagy légyapapír,  
1972

A Veszelszkyéhez hasonlóan autonóm képalkotási metódust kidolgozó Gedő Ilka is csak az évtizedfordulón és ugyancsak székesfehérvári kiállításával (1980) bukkant fel a korszak művészeti nyilvánosságában, noha másfél évtized szünet után, 1965-től intenzíven alkotott. A hetvenes-nyolcvanas években festette meg életműve legjavát, azokat a több éven át párhuzamosan készülő munkákat, amelyek a kiindulópontnak tekintett „ősrajok” (Mészáros F. István, 1993) – a hirtelen felvillanó invenciót azonnal papírra rögzítő vázlatok, lényeg-firkák – megőrzésével, egészen pontos leképezésével, majd hosszadalmas, önelemző, a készülő művet újra és újra átértékelő „színfestéssel” születtek. A különböző érzelmi és hangulati hatásokra képes színekből Gedő Ilkának – saját kísérleteinek eredményeképpen – „színmintagyűjteménye” volt; ezek bonyolult variációiból alkotta fakturális értékekben is gazdag színezettéseit. Kitartóan, az egyes festői döntések felett sokáig medítálva születtek portréi, két sorozata (a rózsakert- és a bizarr művirágszéria), valamint különös, Alfred Kubin és Gulácsy Lajos fantázialényeivel rokon groteszk figurákat felvonultató munkái (*Egyszülők – Cirkusz*, 1977).

A vastag, dús, reliefszerű faktúrában rejlő festői lehetőségeket, úgy tűnik – az ebben úttörőnek számító Veszelszky kivételével – nagyjából egy időben ismerték fel az idősebb nemzedékhez tartozó művészek. A hetvenes években, utolsó nagy korszakában hasonló változás történt Román György piktúrájában is. Nemcsak színei lettek egyre tisztábbak és erőteljesebbek, hanem egyre sűrűbb, egyre plasztikusabb festékmasszát vitt fel munkáira. A „rémnek maszkírozott játékos fickócskák” (a festő maga írta ezt képei szereplőiről) mellett nyüzsgő, mohón áramló vegetáció borította el festményeit lárvák, férgek, kutyák, patkányok, macskafalka képében (*A nagy légyapapír*, 143. kép; *Kóbor ku-*



tyák, 1979). Ez a mindent elsőpró biológiai energia, a fékezhetetlenül lüktető organoritmus és a mester szuggesztív, elhithető erejű fantasztikus realizmusa azonban jobbára csak a kilencvenes évek „avantgárd utáni” művészetében talált követőkre.

A művészeti élet periferiáján bukkantak fel az underground törekvéseket egybegyűjtő – később meghatározó erőt koncentráló – csoportosulások is. A szentendrei Vajda Lajos Stúdió 1972-ben alakult. Az „amatőr” művészcsoport tagjai már a hatvanas évek végétől aktív underground tevékenységet folytattak, majd – nagyjából egy évtizeden át, a Vajda–Korniss-féle „konstruktív-szürrealista tematika”-nak megfelelően – alapvetően két tendencia érvényesült művészetükben: Szentendre „konstruktív” tradíciója – mint új geometrikus festészet és szobrászat (Aknay János, Holdas György, Matyófalvi Gábor, majd Haász István, Joláthy Attila és társaik) és „szürrealis” hagyománya – mint a posztzsürrealista látásmódot neodada gesztusokkal radikalizáló, „az érzékelés egységén alapuló totális művészet” (Keserü Katalin, 1993), melyben festészet, szobrászat, objektművészet, akció, installáció és zenei produkció egészítette ki egymást (fe Lugossy László, ef Zábó István, majd Wahorn András, Bereznai Péter, Bernáth/y/ Sándor, Bukta Imre, Lois Viktor és társaik). A Vajda Lajos Stúdió története ez utóbbi, a populáris kultúra felé nyitott ábrázoló-figuratív vonal megerősödését mutatja. Az évtized végére egyre jobban kikristályosodtak a tagok egyéni teljesítményei közötti különbségek, és voltak, akik bebecsúttatást nyertek a Fiala Képzőművészek Stúdiójába is, de a csoporttudatot tápláló underground-kívülálló magatartás – a „vajdas” művészek túlnyomó többsége olyan autodidakta, akinek produkcióját egészen a nyolcvanas évek közepéig nem vette komolyan a professzionális (hivatalos és avantgárd) művészeti élet – változatlan maradt.

Amit a korszak általános művészetszemlélete, a kritika és a szak-sajtó többsége a stúdiós generációból progresszióként értékelt – a rajzi bravúrok érzékeny felületképzésű figuratív táblaképbe átültetése (Dienes Gábor, Nagy Gábor); a Klee-féle „eleven négyzetek” világát idéző kvázi-geometrikus lazúrfestészet (Tölg-Molnár Zoltán); a puhán gomolygó barna-zöld-okker tónusok közül előderengő emberi árnyalakok festői sfumatója (Kárpáti Tamás) és a népi barokk plasztikát parafrázáló groteszk-karikaturisztikus jellemábrázoló faszobrászat (Lóránt Zsuzsa); a hetvenes évek második felének jellegzetes újdonságai – természetesen távol állt a szentendrei (és egyéb) „szalonképtelenek” munkáitól.

*Az emberi egzisztenciára szűkített valóságfogalom* – az ember, a személyiség mint valóság – esztétikai és filozófiai kérdését a hiperrealizmusnál is élesebben vetette fel, helyezte új megvilágításba a képzőművészetben általánossá vált *fotohasználat*. A jelenségnek alig volt köze a korszak hivatalos fotóművészetéhez; a fényképet a képzőművészek legtöbbször más technikákkal (szítával, ofszettel, xeroxszal) kiegészítve-kombinálva és kifejezetten festői-grafikai problémáik megoldási kí-

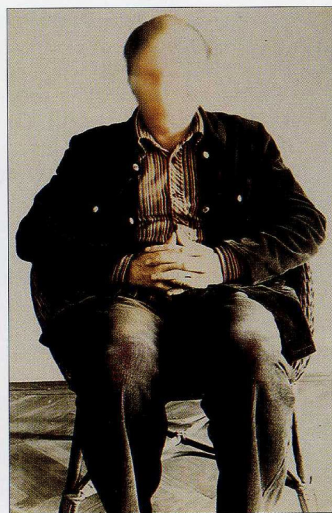
sérleteiként alkalmazták. Mindebben kulcsszerepet töltött be az 1977-ben Kocsis Imre vezetésével újjászervezett Makói Grafikai Művésztelep.

A fényképeit krétával, ceruzával „rózsaszínre színező” Baranyay András is járt Makón, de munkásságában már az évtized elején döntő szerephez jutott a fotó. Baranyay portrékat, önportrékat, csendéleteket és kezeket „fényképez”, de az elkészült felvételen tovább dolgozik: átrajzolásal tónusokat módosít, vonalhálót, fújt festékréteget visz a kép felületére; máskor a megismételt expozíció és az elmozdulások sejtelmes-megkettőző effektusával él. A hetvenes években születtek önarckép-sorozatának legfontosabb darabjai, amelyeken az említett eljárásokkal és a figura (önmaga) megfordításával (a hátát mutatja a gépnek, a nézőnek) a test, a személyiség meghatározó és leginkább individuális részletét, az arcot teszi sziluettszerűvé, láthatatlanná, azonosíthatatlanná (*Önarckép tükörben*, 1975; *Önarckép*, 144. kép; *Kis keretes önarckép*, 1977). Művei „az egyén (szubjektum) és objektív képe közti viszonyt” (Nagy Ildikó, 1990) vetik alá próbának, annak megbomlott, pontosításra, újrafogalmazásra szoruló egységére utalnak.

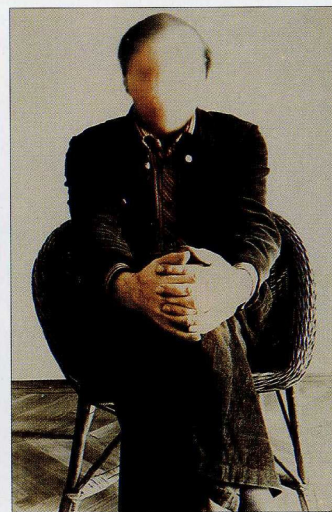
A kitalált, majd fizikai valójában is – bábuként – megteremtett személyiség, Liza Wiathruck körül zajlik Jovánovics György képregényének „cselekménye”. A *Liza Wiathruck: HOLOS GRAPHOS* (1975–77) fotóin a sokszoros tükröződések, fény-árnyék hatások révén olyan virtuális tér keletkezett, amelyben a bábú (egy, a fején igazi pamutsapkát viselő női arc öntvénye) „magánéleté”-nek eseményei és az azt voyeurként megfigyelők – a „képlehallgatók” – nézőpontja vetül egymásra. Munkájával Jovánovics „bonyolult metaforarendszerbe ágyazza véleményét a képalkotás módszereiről, a kép és a szobor, a szobor és az élő ember viszonyáról” (Beke László, 1980).

Mű és személyiség viszonya drámai konfliktusként tört felszínre Altorjai Sándor pálya végi festészetében. A halálos betegség fenyegettségében Altorjai lázas sietséggel valósította meg mindazt, amivel még „adósa” volt önmagának és a festészetnek. Korábbi műveit vette ismét kézbe, átdolgozta vagy feldarabolta őket, s e darabokból új, az arte povera anyaghasználatát és a gesztusfestészet improvizatív energiáit egyesítő kompozíciókat állított össze. A szűkre szabott időben, alig néhány hónap alatt, 1979 őszén elkövetett öngyilkossága előtt minden gátlást és aggályt félretéve alkotta meg monumentális asszablázsait és kollázsait, amelyekbe tárgyakat (szőlőkarót, hangszórókat, rádióromokat, ventilátort) és szövegrészeket applikált (*Szőlősgazda, igazi jó bor*, 1970–79; *Sugármeghajítású koporsó, kék leopárdal, színes rongy képében*, 1979). Összegezni próbált, a személyiség erejével úrrá lenni azon a káoszon és törmeléken, amelyet a valóság „nyersanyagként” kínált számára: „Ha magamat átalakítottam, átalakítottam a világot – a világ egy ponton átalakult” – jegyezte fel magának a hetvenes években. Ebből az „egy pontból” azonban mélybe húzó, tériszonykeltő panoráma nyílt a világ egészére, amit a legnagyobb erőfeszítéssel is – egy képcímét idézve – csak keserűen öniro-





144. Baranyay  
András:  
Önarckép I–IV,  
1976

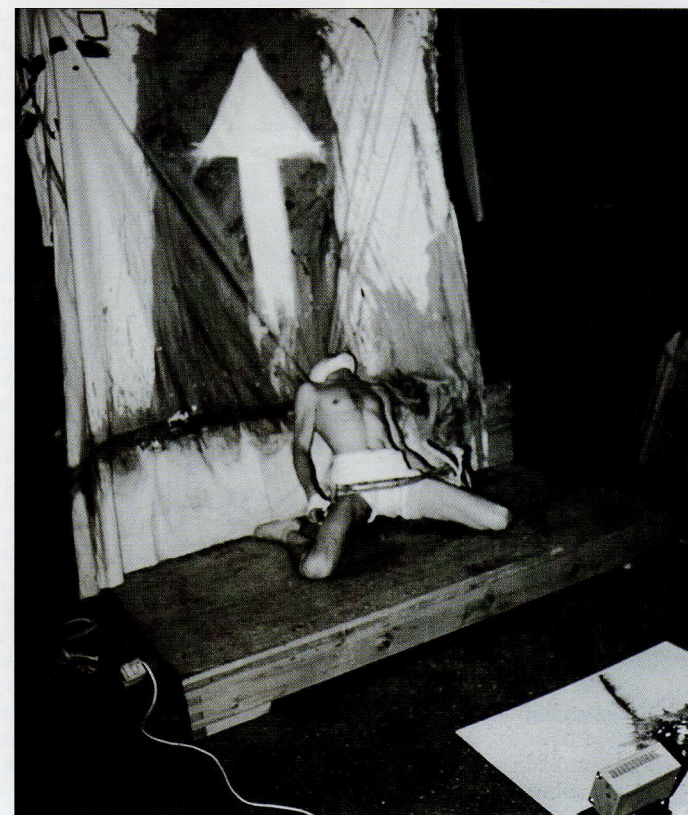


nikus „poliskizoid aleatorikus demontázs”-ként tudott megragadni (146. kép).

Fél évtizedet engedélyezett a sors a költőként, esszéistaként és akcióművészként induló Hajas Tibornak, hogy képzőművészeti – perfor-

mansz és fotográfikai – életművét (1975–1980) kibontakoztassa. Az avantgárd „kemény vonalát” képviselő Hajas művészete nélkülözött minden frivol felhangot és iróniát. A személyes-egzisztenciális felelősségvállalás – amelyet performanszaiban a kiszolgáltatott, valóságos veszélyhelyzetekbe sodort, egészen szélsőséges processzusoknak alávetett test (a művész saját teste) közvetlen, „színpadi” jelenlétével, „felmutatásával” szimbolizált – esetében túlnőtt a mégoly bátor társadalomkritikán és politikai provokáción (145. kép). A bécsi akcionizmussal (elsősorban Rudolf Schwarzkogler munkáival) is összefüggést mutató Hajas-művek a társadalom felszínén érzékelhető jelenségek tematizálása helyett az emberi tudat és psziché legmélyebb rétegeit mozgatták meg (*Hűsfejmény, Felületkínzás, Képkorbácsolás* – 1978; *Sminkvázlatok, Infúzió, Tumo* – 1979). Munkáiban olyan archetipusokkal és alaphelyzetekkel szembesítette nézőit, mint az áldozat, az en-

145. Hajas Tibor:  
Chöd.  
Performansz, 1979







146. Altorjai  
Sándor:  
Hypokinézis  
(Salome  
demontázs  
22), 1979

gesztelés, a virrasztás, rejtőzködés, a cselekvésképtelenség és az önfeltárás. Hajas autóbalesetben halt meg; a végzet kegyetlen „kivételt” tett vele. Ő maga írta: „A katasztrófa ... a kiválasztottaké.”

### A struktúra fogalma – geometrikus törekvések

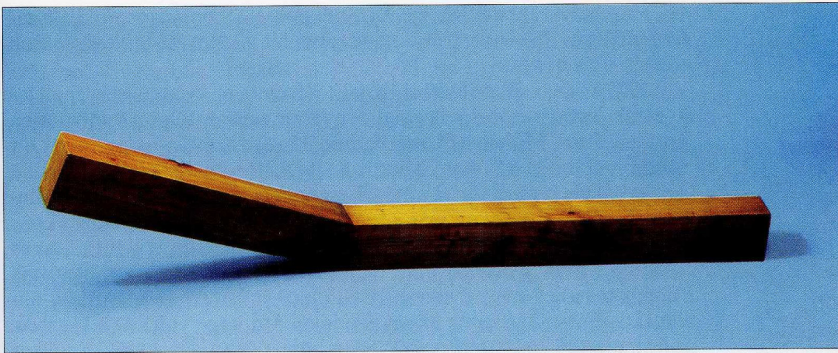
A hetvenes évek magyarországi szellemi életében vérátömlesztésként hatott a strukturalizmus és a szemiotika gyors térhódítása. Az évtized közepéről visszatekintve ugyanis még az öt-hat évvel korábbi helyzet is jobbnak tetszett: az esztétikai, művészetelméleti könyvkiadásban és a szépirodalom terén is számos fontos alapmű (Herbert Read, Arnold Hauser, Heinrich Wölfflin, Fülep Lajos, a Bori-Körner féle Kassák-monográfia, valamint a Kafka-életmű, Updike és Salinger írásai) fordítását vagy kiadását engedélyezték akkoriban, s megindult – igaz, elsősorban az ideologikusabb, rendszerkonform öregkori műveket előtérbe helyezve – Lukács György életművének publikációja is. A hetvenes évek elején mindez megtorpant, és az MSzMP KB 1972-es állásfoglalása nyomán a művészetben újra napirendre került az „elkötelezett törekvések”, a szocialista realizmus kérdése. Az ideológia megerősödésének időszakában a strukturalizmus szellemi vészkijárót kínált: egzakt nyelve, empirikus módszerei, politika-semlegessége, racionalizmusa és a természettudományokra emlékeztető objektivitása révén művelői többé-kevésbé távol tudhatták magukat a frissen időzített aknákkal teleszórt régi harcmezőtől. A központi kultúrpolitikát megtevésztő mimikri sikeréhez nagyban hozzájárult, hogy a korszerű, ideo-

lógia mentes tudomány világhírű képviselői között (s így a hivatkozásokban, idézetekben is) nagy számban voltak a szovjet (orosz) tudósok (Lotman, Propp, Tinyanov, Uszpenskij). A nyelv- és jel tudomány területéről rövidesen a képzőművészet-elméletbe is átkerült s közkeletűvé vált a *struktúra* fogalma. A tanulmányokban, műelemzésekben „kód”-ról és „dekódolás”-ról, „üzenet”-ről és „médiüm”-ről lehetett olvasni. 1974-ben a Tihanyban megtartott szemiotikai szimpozion alkalmából tizenöt avantgárd képzőművész munkáiból rendeztek kiállítást a konferencia helyszínén.

A struktúraként, szemiotikai rendszerként tételezett műalkotás és a „vizuális-plasztikai nyelv grammatikájának tudatos, egyszerre elméleti és gyakorlati kutatása” (Németh Lajos) mint a korszak képzőművészetének egyik alapvonása mindenekelőtt a látszólag személytelen, kevésbé provokatív avantgárd tendenciák – jelesül a geometrikus absztrakció különféle változatainak – konszolidációját segítette. Ebben a folyamatban kiemelt szerepet játszottak a hazai „konstruktivisták”, vagy kissé megengedőbben: a konstruktív irányzatok. Az idézőjel azért indokolt, mert bár a művészek és a kritika is előszeretettel élt az (új)konstruktivizmus és a konstruktivista megjelöléssel, illetve minősítéssel, a korszak művészetében alig akadt példa e jellegzetesen a húszas évekhez kötődő egykori izmus folytatására vagy felelevenítésére. A kifejezés többnyire – tévesen – az *új geometria* különböző nem-ábrázoló („absztrakt”) formakészletet alkalmazó válfajainak szinonimájaként, gyűjtőfogalmaként jelent meg már a hatvanas években, s mind a mai napig makacsul tartja magát a művészeti köztudatban és szakirodalomban. Használata mellett az idő tájt inkább taktikai megfontolások szólhattak: az avantgárd ellen időről időre felhozott vád (hogy ti. olyan divat- és importcikk, amelynek nincs hagyománya a hazai művészet történetében) cáfolata lehetett a magyar konstruktivizmus tradíciójára – Kassákra, Moholy-Nagyra és társaikra, valamint a rájuk példaként tekintő, nemzetközi elismerést szerzett művészekre: Vasarelyre, Schöfferre – hivatkozni. Ráadásul az új avantgárd radikális, nonkonform gesztusaival és underground megnyilvánulásaival ellentétben a „konstruktív” szó pozitív konnotációjú áthallásokat („építő, előrevivő, a haladást szolgáló”) tett lehetővé.

Az *új geometria* formai struktúráihoz – a klasszikus konstruktivizmus forradalmi utópiájának kései visszfényeként – a hetvenes években szelidebb, a korszerű vizuális nyelv tudat- és környezetalakító funkciójából eredő társadalmi reform-illúziók kapcsolódtak. Színes struktúrák racionális mértani rendben, közösségi jelek, sík- és térképző felületek kiállítótérben és az „életben” – a rendszer békés, belső reformja a művészet „demokratizálás”-án és „társadalmisítás”-án keresztül: ez az eladdig a művészetpolitika által egy kalap alá vitt avantgárd olyan pozitív vonása volt, amelynek ellenében már csak szalonképtelen zdanovista terminológiával lehetett volna érvelni. Az új geometria környezetformáló ambíciói ezért esetenként utat találhattak a köztéri és a





147. Csiky Tibor:  
Térgörbe, 1977

murális feladatok felé (a megbízások többségét persze továbbra is a hivatalos művészaderek, emlékmű-szobrászok és középület-dekoratőrök kapták). Így valósulhatott meg a hetvenes években – többek között – Keserü Ilona szolnoki poliészterfala és dunaujvárosi pannója, Fajó János két budapesti falképe és gödöllői mozaikja, Csiky Tibor és Bohus Zoltán domborműve a Posta Martinelli téri épületének homlokzatán és Paizs László zalaegerszegi krómaccél térplasztikája.

A műtermekben megszülettek és a kiállítóhelyeken megjelentek az irányzat aktuális tendenciái: a hard edge-től a minimal art irányába továbbfejlesztett, erőteljes formai redukción és a súlyos, sötét felületek, majd a fehér szín dominanciáján alapuló, érzelmi telítettségét megőrző táblakép (Nádler István); a minimal art sajátos, konceptualitás utáni típusát képviselő, a plasztikus hatást finoman derengő tónusfokozatokkal érzékeltető monokróm festészet (Hencze Tamás), a tömondattömörű, egyszerű tér- és tömegviszonylatokból építkező – és ahogy Hajdu István felismerte – „a mesterség, a műtárgy újrafelfedését” jelentő fém- és faszobrászat (Csiky Tibor, 147. kép), valamint a „formatörténekek” fázisait megjelenítő, a struktúrát egyfajta logika szerint változó dinamikus rendszerként láttató *sorozatművek*; Hencze kiállítás címét kölcsönveve: a „vizuális történetek” (az eddig említettek mellett Fajó János, Gáyor Tibor, Lantos Ferenc, Maurer Dóra, Mengyán András, Molnár V. József és Türk Péter képei, Bohus Zoltán és Gulyás Gyula plasztikai).

Az 1974-ben megalakult s országsszerte kollektív kiállításokat rendező Budapesti Műhely (Bak, Fajó, Hencze, Keserü, Mengyán, Nádler) és az évtized második felétől a Fajó János vezette Józsefvárosi Kiállítóterem vált otthonává a hazai új geometrikus és strukturális törekvéseknek. Utóbbi az autonóm avantgárd képzőművészet mellett – annak határát feszegetve és némiképp hasonló utat bejárva, mint a radikális, csakis „önmagukat állító” képarchitektúrák után kiosk-tervet és gumibroncs-reklámot rajzoló Kassák – a design és a környezetkultúra, a „kreativitás-vizualitás” elméleti és művészetpedagógiai kérdé-

sei, a műhelymunka itthoni és külföldi példái (*Szimpozionok '76, Bradfordi Műhely '77*), valamint a szitatechnikát alkalmazó „színes sokszorosítás” felé nyitott.

1977-ben a Józsefvárosi Kiállítóteremben „vendégszerepelt” a korszak leghosszabb ideig eredményesen együtt dolgozó művészcsoportha, a Pécsi Műhely (Ficzek Ferenc, Halász Károly, Kismányoki Károly, Pinczehelyi Sándor, Szijártó Kálmán) és önálló kiállítást rendezett a pécsiek mestere, Lantos Ferenc is. A már 1970-ben – Pécsi Stúdió néven – nyilvánosság elé lépett csoport tagjai indulásukkor a nem-ábrázoló geometrikus művészethez kapcsolódó „nyitott, kereső, analitikus műhelymunkára” (Hegyi Lóránd, 1980) összpontosítottak. A hatvanas-hetvenes évtized fordulójára jellemző geometrikus tendenciákat (esetükben ez az op art és a hard edge volt) és a szeriális, folyamatszerű mű koncepcióját igen hamar land art akciókká fejlesztették. A természeti környezet és a mesterséges struktúrák (színcsíkok, mértani alakzatok) viszonyát elemző land art munkákat fotókkal és filmekkel dokumentálták. Utóbb, a dokumentáció alapján ismét síkkompozíciókat – szitanyomatokat – készítettek. A Pécsi Műhely további tevékenysége a hetvenes években a konceptuális művészet, az objekt és a performansz területére vezetett.

Külön vonulatot alkottak a korszak új geometrikus művészetében a jelszerű, *emblematis munkák*. A Szentendre hagyományához – az ortodox ikonok világához, az áttekinthető szerkesztettség és a szimbolizáció összeegyeztetéséhez – kötődő Deim Pál az évtized folyamán sorra bontotta ki a festészete központi motívumában, a stilizált, bábuszerű emberalakban rejlő lehetőségeket. A táblaképek, szitanyomatok, a síkból kimozduló festett reliefek és szobrok a „bábút” hol szigorúan geometrikus, hol oldottabb foltokból szőtt közegben; hol „akcióban”, hol mozdulatlanul, merész rövidülésben jelenítették meg (*Piros bábu*, 1973; *Kompozíció*, 1973–74; *Dualizmus*, 1978). A festő már az évtized első felében reprezentatív tárlaton (Műcsarnok, 1974) mutathatta be munkája eredményeit. Hasonlóan termékenynek bizonyult Keserü Ilona számára az előző évtizedben meglelt szív vagy szárny alakú sűrűmotívum. A benne rejlő plasztikai erőt a művész vászondomborításokkal és monumentális land art-változata (*Tapasztott formák*, 1971–73, Villány, szoborpark) elkészítésével tette próbára. A rusztikus, alapvetően organikus karakterű motívum egyszerűsítésével, „ábrázoló” jellegének visszaszorításával Keserü primer geometrikus struktúrákhoz – hullámszekvenciákhoz, színsávrendszerekhez – jutott el (*A világból III.*, 1976; *Hengerpalást*, 1978).

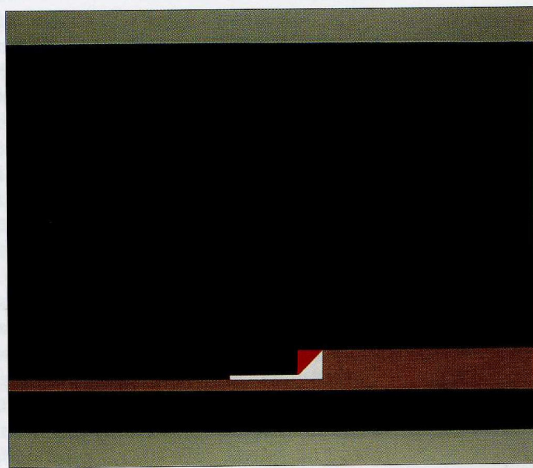
A hard edge, a formázott vászon és konceptuális munkák után az új geometria szimbólumteremtő változatával lépett nyilvánosság elé Bak Imre (Műcsarnok, 1977). Elméleti kutatásainak (*Mítosz, művészet, jel*, 1977) összegzéseként a festői gyakorlatba átplántált jeleit Bak egy olyan vizuális nyelv jelentés- és jelképgazdag alapelemeinek szánta, amelynek ismeretét, tudását a modern civilizáció hordaléka az évszá-



zadok során maga alá temette. Ezt a lényeglátó, a nagy összefüggésekre koncentrálnó tudást – megtisztítva és a geometrikus struktúra korszerű, közérthető formáival ismét felszínre hozva – a művészet régi-új funkciójának megfogalmazására vélte alkalmasnak (*Nap-madár-arc*, 1976; *Pogány oltár*, 1978). Még 1974-ben úgy gondolta, hogy „el fog tűnni a művész társadalomból kiszakított, arisztokratikus státusza. Javaslatokat, alapelveket, modelleket fog kidolgozni egy szellemileg aktív közösségi tevékenység – talán egy újfajta városi népművészet – számára.”

Az idősebb mesterek közül Korniss Dezső festészetében kapott hangsúlyt az emblematikus képfelfogás; mégpedig egyszerre két lehetőséget is kiaknázva. Egyrészt a minimal art szigorú geometriáját a nemzeti trikolór színeivel és címerszerű formaképződményekkel (asszociatív tartalmakkal) lazította fel (*Pajzs I.*, 1972; *Zászló-triptichon*, 1972), másrészt a játékos-dekoratív motívumokat és motívum-parafrázisokat jelekké, szimbólumsorokká fejlesztette (*Allegro barbaro*, 1975). Korniss kései, Malevics szuprematizmusával és az új geometriával egyaránt érintkező periódusában (*Horizontális-vertikális* sorozat, 1975-től) is megőrizte a generációjára jellemző elegáns, érzékeny „belle peinture” hagyományát.

Az általánosan elterjedt struktúrafogalom és a vizuális jelek kutatása új megvilágításba helyezte a Korniss nemzedékéhez tartozó, „új geometrikus”-nak aligha nevezhető modern mesterek piktúráját is. Nyilvánvalóvá vált, hogy Gyarmathy Tihamér nem-euklideszi geometriát érzékeltetni szándékozó szférikus térrácsai és az atomok, a molekulák és a sejtek mikrovilágát megjelenítő vonalrendszerei, Lossonczy Tamás eleven, kvázi-geometrikus ikerháromszögei és kozmikus spiráljai, valamint Martyn Ferenc egymást átható, figurális eredetüket a kép tektonikus szerkezetében csaknem teljesen elvesztő motívumai is megerősítést, új, aktuális értelmezési szempontokat kaptak a hetvenes évek szellemi áramlataitól. Mindez érvényes a keresztöltés-struktúrákból – Malonyay Dezső *Magyar népművészete* nyomán negyedszázada elkezdett, majd félbehagyott – ún. „kakasos” ornamensterveit halála előtt ismét kézbe vevő Veszelszky Bélára ugyanúgy, mint Barcsay Jenőre, aki élete alkonyán – meglepetésszerűen – egy termékeny és invenciógazdag, oeuvre-jét kiteljesítő



148. Barcsay Jenő:  
Monumentális kép,  
1980

és lezáró festményciklussal lépett nyilvánosság elé. A *Fekete képeken* (1978-tól) Barcsay – a korszellemhez híven – minimálisra korlátozta eszközeit. Vásznaín az uralkodó homogén fekete felületeket hol apró zárványokként, hol a szemet a képen végigfuttató keskeny szalagként bontják meg a sötét síkot étellel telítő geometrikus elemek: négyzetek, háromszögek és a párhuzamos egyenesek, az egymást derékszögben metsző tengelyek „karjai” között megnyíló színes sávok (148. kép).

Embléma és struktúra vetült egymásra az archaikus – héber, kopt, mezopotámiai – írásjegyek ritmikus sorjázását és titokzatos alaprajzokra emlékeztető nyomtatott áramkörök mértani rendjét 1974–78 között monumentális táblaképsorozatban egyesítő Ország Lili festészetében. Az ismétlődő jelek és a geometrikus részletformák az egyes művön belül rendszerré, a művek egymáshoz való viszonyában pedig építménnyé szervezik az egyébként szürrealis atmoszférájú és a felületképzésben fakturális hatásokat és gesztusokat is megengedő munkákat. A művész halálát követően rekonstruált *Labirintus* (Múcsarnok, 1979) Ország Lili ugyanolyan összefoglaló igényű environmentális alkotása lett, mint Schaár Erzsébeté volt az *Utca* (1974).

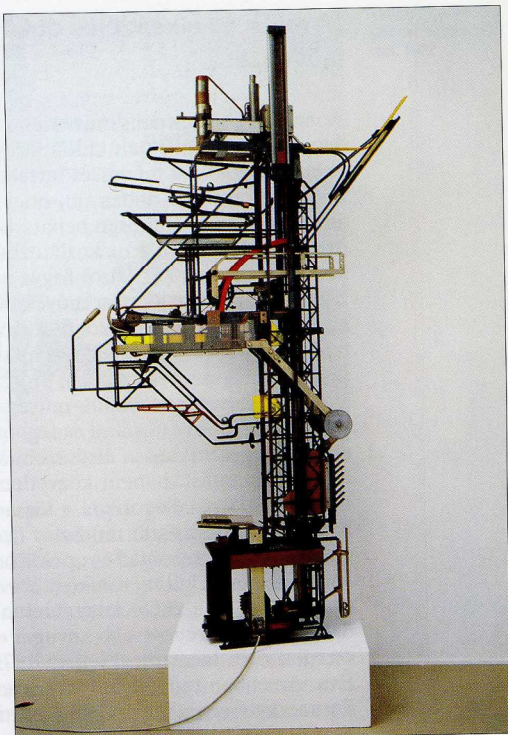
A geometrikus-reduktív formavilág jegyében olyan életművek bontakoztak ki az évtized folyamán, mint a műanyag térplasztikáit az elemi testek (gömb, hasáb, henger) és a belőlük kimetszett negatív formák ellentétére építő Paizs Lászlóé, a képfelületet az egymáson „elmozduló” síkok és érzékeny vonalak viszonyával dinamizáló Konok Tamásé, a struktúrát perspektivikus, a festmény terében titokzatos UFO módján lebegő, sokszorosán összetett alakzatként értelmező Joláthy Attiláé és a színelmélet, a primer mértani képződmények (raszter, spirál) és a matematikai szekvenciák logikai variációit formaszervező erőként alkalmazó Kovács Attiláé, Rákóczy Gizelláé és Porkoláb Sándoré.

A hetvenes években a *Művészet* folyóirat – elsősorban Pap Gábor koncepciójának teret engedve és a hazai avantgárd törekvéseket több ponton is kontrakarikírozva – a jeltudomány marxizáló neofolklorizmus jegyében rendszeresen foglalkozott a tradicionális magaskultúrák, a természeti népek és a népművészet formanyelvében fellelhető struktúrák és szimbólumok modern, illetve kortárművészeti analógiáinak összevetésével. A „nagy organikus totalitás” egyszerre hagyományörző és -újító formáit Tóth Menyhért fakturális festészetében, Kátai Mihály zománcművészetében, Halmy Miklós plasztikus sámánmandaláiban, Vigh Tamás és Kiss István köztéri szobrászatában vélte felismerni.

A mozgó struktúra – a gépkonstrukció – vált meghatározó elemévé Haraszty István szobrászatának a hatvanas évek végére. 1969-ben, a Szürenon-kiállításon már mobilokkal vett részt, s az évtizedfordulón elkészítette első korai főművét, a bonyolult fém liftrendszerben csapágygolyókat fel-le gördítő *Fügemagózt* (149. kép). A hetvenes években Haraszty kinetizmusa két szálon fut tovább: egyrészt a mobilszobrászat narratívát nélkülöző, a mozgás(formák) esztétikai viszonyára, a



kompozíciós elemek (korongok, csuklók, ingák) dinamikus transzparenciájára építő változata (fém, illetve plexi *Kabócák*, 1970–78), másrészt a gép mint „mondanivaló”, a szerkezet mint ironikus társadalomkritikai parabola foglalkoztatja. Az utóbbihoz sorolható Haraszty-művek az abszurd helyzeteket, a vizuális paradoxonokat, az „aha”-effektust kiaknázó, a humornak, a gegnek, a poénnak is teret engedő objektművészet körébe tartoznak. A művész objektjei többnyire bravúros mechanikai mestermunkával (amelynek technikai hátterét évtizedeken át tökéletesített, environmentszerű műhely-otthon komplexuma adja) átalakított, kiegészített ready made-ek – mint a páncélszekrénybe rejtett kacagógép, a kultúrpolitikus nevével tréfáló *Acélmosoly* (1972), az iránytű normális működését akadályozó *Eltájoló* (1976) és a rendre az „Őn nem késett el” feliratot bélyegző *Blokkoló óra* (1977) – vagy



149. Haraszty István: Fügegagozó, 1970

javarészen autonóm gépkonstrukciók, mint az erőket egyetlen bánygyadt sóhajban összegző *Energia-átalakító egység* (1972) és a művész rendhagyó mechanikus „medáljai”, *Az érem ismeretlen oldala* című 1979-es sorozat. Haraszty saját művészetére alkotott kategóriája – a play art – igen találó, hiszen (az olykor persze „vérré menő”) játékoság még a művek megfejlesztését segítő szójátékszerű címekre is áll. Így van ez az addigi munkásságát összegző többméteres, féltonnás óriás mobil, az *Agyágyú* (1980–81) esetében is, amely a benne gördülő „golyók révén az emberek ambícióira, tülekedésére, olykor hiábavaló harcaira, karrierjére és bukására, vagyis egy egész társadalom mozgására” utaló allegorikus gépi „performansz” (Frank János, 1993). A nyolcvanas-kilencvenes években Haraszty két reprezentatív munkája – *Az '56-os forradalom mártíremlékoszlópa* (1989) és a Székesfehérváron felállított *Deák Dénes-kút* (1992–93) – mellett változatlan szellemben dolgozott tovább; számos korábbi művének parafrázisán és dekoratív relief-sorozatán túl a mágnesesség és a high tech elektronika alkalmazása jelent újdonságot művészetében.

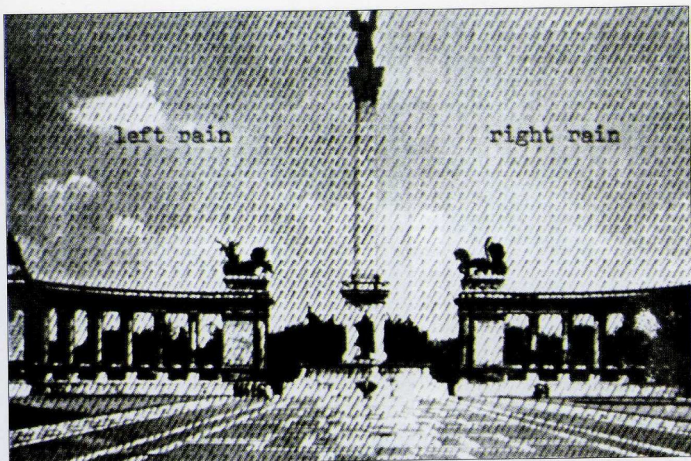
## „A mű = az elképzelés dokumentációja” – konceptuális művészet

A magyar konceptuális művészet – néhány alább elemzendő kivételtől eltekintve – alapvetően különbözött a Joseph Kosuth definiálta *conceptual art*tól – „a művészet tartalmi és fogalmi természetű, és a művész tevékenysége abban áll, hogy a művészet fogalmát vizsgálja” – amely rendkívül pontosan behatárolt, a műtárgykészítést, formateremtést nélkülöző területre korlátozta az alkotótevékenységet. A hazai konceptualizmus kezdettől fogva ahhoz a kelet-európai hagyományhoz kötődött, amelyben a művészet a megoldatlan, végig nem vitt, ki nem harcolt társadalmi konfliktusok terhét veszi a vállára. A nyílt és burkolt politikai állásfoglalás – mi több: a példa- és útmutatás – kényszerű forradalmár-, filozófus-, próféta-, vátesz-, olykor gyilkosan ironikus vagy keserűen cinikus művészszemélyiségek sorát hívta életre. Hogy a művészet „tartalmi és fogalmi természetű”, ez a hetvenes évek elején Magyarországon elsősorban nem művészetelméleti szofisztikát és médiakutatást, hanem közvetlen vagy közvetett – a „sorok közé” rejtett, utalásos-allegorikus – társadalomkritikát jelentett. A magyar konceptuális művészet rendszert (hivatalt, intézményt, személyt) provokáló „irányzatossága” és „példázatszerűsége” a hely szelleméből fakadt. „E művek különös, *malgré lui* volta, a szembeszegülés, ami abban van, hogy csak azért is megszületnek ..., olyan etikus légkörbe vonja őket, amely szerencsésebb »nyugati« kollégáik művei körül természet-szerűen nem lehet meg” – írta 1972-ben „eseményközelből” Körner Éva. Az ebben rejlő veszélyes paradoxont a korszak végén, 1978-ban Pernecky Géza ismerte fel: „...a mai kelet-európai avantgárd egyik provinciális vonása éppen az »okosság«, illetve ami szubkultúráját illeti: a morális-intellektuális elkötelezettség.”

Másik jellegzetes vonása a magyar konceptualizmusnak – ami meglehetősen képtelenül hangzik – a *műfaji sokszínűsége*. A magyar konceptművészek ugyanis, ahogy nevezték: a „konceptezés” kedvéért kiterőt tevő festők, grafikusok, szobrászok, költők, szabadgondolkodók voltak; többségük alkalmasint fel sem hagyott eredeti „szakmájá”-val, vagy pedig előbb-utóbb visszatért hozzá. A hazai konceptualizmus első periódusa a hetvenes évek elején ér véget; művelői egy-két kivételtől eltekintve az új avantgárdnak az Iparterv- és a Szüreenon-kiállításokon résztvevő generációjából kerültek ki, s olyan munkákat hoztak létre, amelyek csak a legkritikább esetben mondtak le a tárgyalkotásról.

A *konceptuális objekt* legkorábbi darabjai a hatvanas évek második feléből valók – mint Szentjóbó Tamás hatvan centiméteres ólomrúdja, az *Új mértékegység* (1965) és a téglából meg kénből készített *Cshekszlovák rádió* (1968) vagy Altörjay Gábor műve, a konnektorba csatlakoztatott villásdugóból a vezeték két összekötött pólusát Mao-könyvből és pénztárcába rejtő *Rövidzárlat-készülék* (1968). A „konceptuális pop art (popos konceptualizmus)” (Keserü Katalin, 1993) korai példái Kon-





150. Tót Endre:  
Left rain – right  
rain, 1972

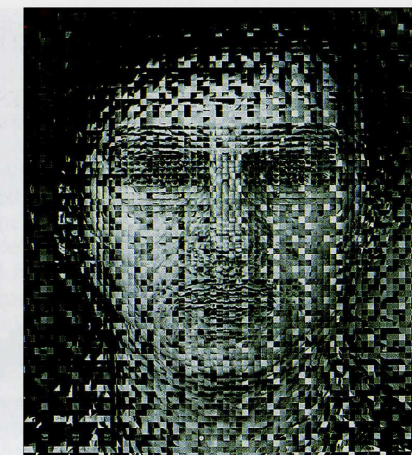
koly Gyula 1969–70-es environmentjei: a kopár pincefalhoz sorakoztatott öt-öt vödörből és csákányból, valamint az „Itt jelentkezzen öt egyforma ember” feliratú táblából álló munka (*Leninvárosi akció – „Ünnepi hét”,* 1969. december 24–1970. január 1.) vagy a megközelítést csak a paravánon a fejnek és kéznek vágott lyukakon át megengedő *Kaloda* (1970).

Különös tény, hogy a konceptuális művészet példái – akciók, objektumok, environmentek – megelőzték a par excellence concept art magyarországi megjelenését. Minden bizonnyal ez is közrejátszott abban, hogy amikor 1971 szeptemberében Beke László „kísérletképpen” szétküldte *Elképzelés* (*A mű = az elképzelés dokumentációja*) című concept-felhívását, harmincegy művész válaszolt rá.

A festéssel felhagyó Tót Endre 1971-es első *Zéró-, Eső- és Öröm*-konceptjeit „pre-mail art” módon (tekintve, hogy a műfaj akkor még nem létezett), a posta útján terjesztette. Tót ecset helyett írógépre, a formák nyelve helyett angolra váltott. A vizuális költészettel is érintkező művek az írógép 0 és / billentyűinek nem mindennapi megdolgoztatásával keletkeztek 1971–77 között (150. kép). A jelek monoton szótésként veszik körül a szövegeket (*Szereted az esőt? Akkor miért használsz esernyőt?; Örülök, hogy esőt gépelhetek; A zérók megnyugtatanak* stb.), máskor képeslapok, reprodukciók és fényképek „felülírásával” képtelenségeket vagy abszurd evidenciákat (*Horizontális eső; Örülünk, ha boldogok vagyunk; Örülök, ha a falat nézhetem* – fotó a berlini fal előtt) fogalmaznak meg. Tót nonszenszekre és szillogisztikus bukfenecre kihegyezett, hol játékos, hol provokatívan politikus művészet a hetvenes években nyugat-európai kontextusba (a mail art és a fluxus közege) került, s jelenléte az alternatív szubkultúrában – meghívásai, akciói, kiállításai révén – folyamatossá vált.



151. Türk Péter:  
Osztályátlag I-II.,  
1979



Tóthoz hasonlóan logikai alaphelyzeteket (állítás–tagadás, még nem–már nem) szemléltettek, a kérdő- és felkiáltójelek szemantikáját elemezték Türk Péter 1971 körüli munkái. Türk analitikus gondolkodása azonban szikárabb; a vicc, a sztori egyszerűen „nem fér bele” ezekbe a végsőig leparólt fogalmi koncentrátumokba (*Helyi érték; Négy lap*).

A concept artnak szorosan a képzőművészethez – mint képi létmodellnek vagy létértelmezésnek a valósághoz való összetett viszonyához – kapcsolódtak Maurer Dóra „land art” akcióra és vizuális permutációkra buzdító munkái (*Terv: Tarlót feltörni*, 1970; *Reverzibilis és felcserélhető mozgásfázisok*, 1972), Bak Imre strukturalista táblaképelemzései (*Ég–föld*, 1972; *Arckép és tájkép*, 1972), valamint Csáji Attila nemzeti és politikai szimbólumokat (trikolórt, ötágú csillagot) „festői” szemmel vizsgáló műve (*Komplementer színek számokkal*, 1970). E viszony közvetettebb, irodalmi-filozofikus módon jelent meg Csiky Tibor 69 oldalas, fotókkal és rajzokkal illusztrált 1972-es naplójában és a hétköznapi tárgyakkal (kilométerköveknek, villamosjegyeknek) szentelt figyelmét dokumentáló fotósorozataiban (*A buszmegállótól a munkásszállásig*, 1974; *Az objektív valóság struktúrái*, 1973–74).

A concept art legszigorúbb, pusztán szöveges változatai voltak Lakner László (*Figyelem! Saját költeményeim kaphatók, vidám és komoly kivételben, darabonként 2 frt.-ért.*, 1971), Jovánovics György (*Franciaország jelenlegi királya bölcs*, 1971) és Erdély Miklós (*Ha az emberek elhallgatnak, a kövek fognak beszélni*, 1972 – felirat az úttest bazaltkockára a János-kórház előtt) művei.

Erdély alapvetően konceptuális töltésű életművében, két nagy akció-, objekt- és environment-korszaka (1970–73, illetve 1979–81) között több olyan fotómunkát készített (*Időutazás*, 155. kép; *Az ember*

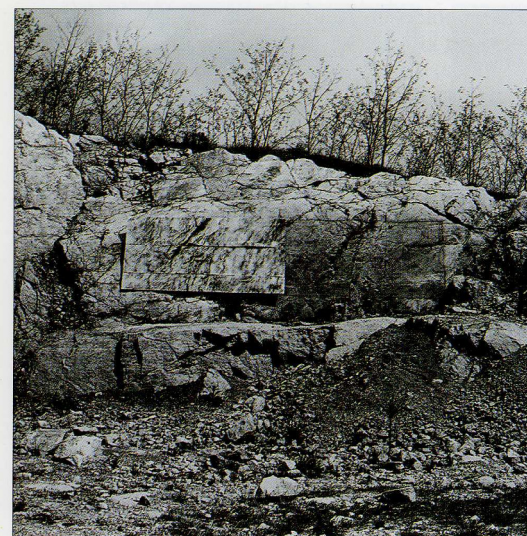


nem tökéletes, 1976), amelyek a fogalmi-bölcseleti kiindulópontonról elrugaszkodva a (képi) költészet dimenzióit kísértik – éppen úgy, ahogy a művész maga írta: „J. Kosuth azt mondja, hogy a filozófia vége a művészet kezdete. Ezt úgy fogalmaznám, hogy a művészet kioltott filozófia.” Erdély munkáinak (és általában a konceptuális munkák) leírása „körülbelül olyasmi, mintha valaki viccet magyaráz” (Ottlik Géza). Különösen áll ez korai objektjeire (*Tavalyi hó*: egy éven át a hűtőszekrényben őrzött, hóval telt termosz; maceszből készített *Fűtőmehervető* – mindkettő 1970-ből; *Az ész szeme*: egy csak röntgenfelvételen megmutató helsejű, titokzatos gömbplasztika Kopernikusz tiszteletére 1973-ból) és environmentjeire (a porcelánkészlet fölé helyezett vasgolyóból és a zuhanást-csörömpölést imitáló hangeffektusból álló *Hír a forradalomról*, amely az 1971-es Párizsi Biennáléra készült). Az akcióművészetben Erdély sajátos műfajt képviselt: az „akadémiai” pulpitusról elhangzó felolvasást és a különféle kellékekkel (égő cipőfűzővel, virágcsereppel, ásványvízzel) történő meghökkenítő manipulációkat egyesítő előadás műfaját (*Anaxagorász: A hó fekete*, 1971; *A kalcedoni zsinat emlékére*, 152. kép; *Optimista előadás*, 1981).

A „szüreneonos” nonfiguratív szobrász, Pauer Gyula pályáján döntő fordulatnak bizonyult konceptuális leleménye, a *pszeudo*. A pszeudo lényege, hogy az adott mű „nem annak látszik, ami a valódi formája”. Ezt azzal éri el, hogy a szobor (vagy objekt) „formái elé egy másik szobor felületét hazudja”. Pauer a látszat és a valóság ellentmondásaira, a mű társadalmi kontextusának manipulálhatóságára hívja fel a figyelmet, ám a megtévesztés-leleplezés helyzettel egyenrangúnak tekinti (elfogadja) a manipulációban megnyilvánuló formái „összetettséget, szerkezeti gazdagságot”. A pszeudo tehát „nem filozófia, nem történelem, hanem az, ami megszületése pillanatában is volt:



152. Erdély Miklós: A kalcedoni zsinat emlékére, 1980



153. Pauer Gyula: Pszeudo relief, 1971

lizmus Paueréhez hasonló rátaalálásai Major Jánosnak a blaszfemiával kacérokodó, groteszken erotikus sírkőfotói (1971-től) és Donáth Péter monokróm objektjei (1970–73). Donáth különféle, véletlenül kezébe kerülő és maga konstruálta tárgyakat (kisszéket, biztosítékokat, műfogsort) festett szabvány-szürkére egy sötétre színezett laza vakolatmasszával. Utóbb zavarni kezdte a *Szürke-sorozat* kézenfekvő „ideologizáltsága” és váratlanul – egy identitáspróbának (is) szánt szinkísérlet jegyében – *sárgára* váltott. Az ironikus „szabványosítás” eredményeképp születtek Attalai Gábor Duchamp-parafrázisa is, a lelkesítő és egyben tiltó konnotációjú vörössel egységesített tárgyak (lapát, sapka, villanykörte, stb.), a *Red-y-made* sorozat (1974–78) darabjai.

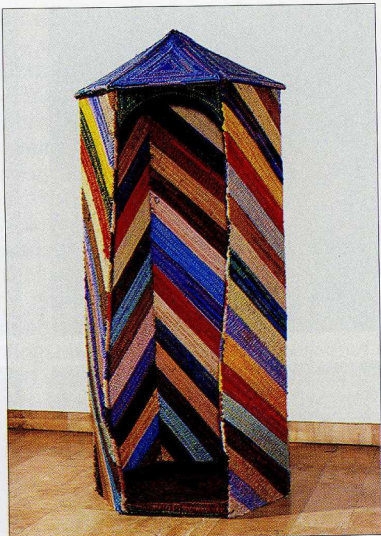
A Pécsi Műhely művészeinek konceptualizmusa – a közös új geometrikus és land artos kezdetek után – 1972–73-tól kezdődően az egyéni invenciók szerint ágazott szerte: Ficzek Ferenc a vetítés és a vászonfeszítés módszerével hétköznapi tárgyak és sematikus figura-részletek analizésébe kezdett; Halász Károly a befolyásolhatatlanul ömlő televíziós képfolyammal a képernyőre applikált geometrikus struktúrák tisztázottságát állította szembe, majd a TV-készülékkel (mint tárggyal) hajtott végre a body arttal is érintkező akciókat; Kismányoky Károly pecsétekkel, papírcsíkokkal, üvegekkel manipulálva készítette az árnyékok bonyolult rendszerét megjelenítő fotósorozatát; Pinczehelyi Sándor a legerősebb politikai konnotációjú jelképek (utcaré, ötgú csillag és sarló-kalapács) személyes, hol akciójellegű, hol önarcképszerű „próbájára” vállalkozott; Szijártó Kálmán az emberi arcot eleven kísérleti felületként felhasználó akciókat hajtott végre.

szobor” (idézetek a *Pseudo-manifestumból*, 1970. október). Az évtized során a művész az első *Pseudo-kocká-tól* (1970) pszeudo-képeken és reliefeken (153. kép) át eljutott az elv emberi figurára történő alkalmazásáig. A *Maya* (1978) élő modelltől selyemre készített fény-árnyék kópiával bevont életnagyságú tölgyfaszobor: sematikus és valóságú; titokzatos, „káprázatszerű” és kiszolgáltatott-önfeltárási tárgy (báb) egyszerre.

A pszeudoval kapcsolatban használt „konceptuális lelemény” kifejezés az ötletből kibontakoztatott ideára való rátaalálás momentumára utal. A magyar konceptua-



A több művészt is megihlető utcakő-projekt (*A proletariátus fegyvere az utcakő* – többek között Csáji Attila 1971-es, Pinczehelyi 1972-es, Gulyás Gyula 1973-as objektjei); Galántai György „eszköztelenítő eszközei”, a szembefordítva egymáshoz hegesztett lapátok és az egymás mellé hegesztett csákányok (*Ellenlapát*, 1975 és *200 %-os csákány*, 1979); Pauer Gyula Nagyatádon, „faszobrász”-ként létrehozott talányos költői szövegekkel „demonstráló” – és csakhamar hatóságilag megsemmisített – *Tüntetőtábla-erdője* (1978) és Szenes Zsuzsa gyapjútűzéssel gázalarcot, örbódét átlényegítő abszurd tárgyai (*Ami korábban használati tárgy volt, most dísz*, 1975; *Hideg ellen, általában*, 154. kép) jelzik, hogy a korábban említett „konceptuális pop art” életképes áramlat maradt egészen az évtized végéig.

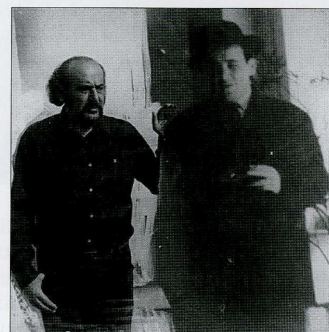
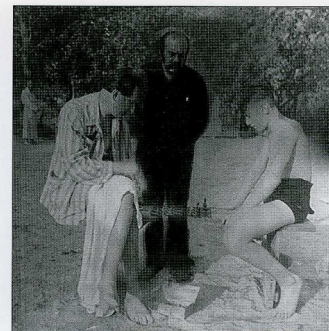


154. Szenes Zsuzsa: Hideg ellen, általában, 1976

A balatonboglári Kápolna-tárlatok 1973-as betiltása után a nonkonform avantgárd törekvések első számú otthonává a budapesti Fiala Művészek Klubja vált. Az ütött-kopott Népköztársaság (ma: Andrássy) úti villa a KISZ égisze alatt működött, és Janus-arcú funkciót töltött be: a „nemkívánatos” szellemi energiák levezetésére egy zártkörű, erősen korlátozott nyilvánosságot kínált, és egyidejűleg a figyelő szemek számára koncentrált és lokalizálta az underground művészvilágot. Az FMK azt a vonalat képviselte, amelynek első jelei Bogláron még egy szélesen értelmezett „avantgárd egységfront” közegében bukkantak fel: a politizáló konceptuális művészetből kialakult alternatív szférát, az akció, az objekt, az environment műfajai, valamint a fluxus és a mail art szellemisége iránt érdeklődők szubkultúráját. Míg az új geometria (a környezetalakítás és a közösségi jelteremtés) felé a hivatalos szféra nyitottabbnak bizonyult, addig az avantgárd radikális ága előtt változatlanul „összezártak” a hatalom gyakorlói.

A Klub művészeti vezetője 1974-től Beke László művészettörténész lett; koncepciója – amely akkoriban azon az alapelven nyugodott, miszerint „a művészet a szabadság keresése” és „kizárólag a művészeti kontextus tesz valamit művészetté” – megkísérelte egyesíteni az aktuális „magasművészet” radikális tendenciáit a beat- és a 68-as nemzedék

155. Erdély Miklós: Időutazás I–V., 1975



ellenkultúrájával. Galántai, Erdély, Maurer, Szentjóby, Tóth Gábor és társaik fémjelezték az avantgárd „undergroundba alámerülő” (Perneczky Géza, 1996) áramlatát, amelyben a konceptualizmus, a vizuális költészet, a mail art és a fluxus, a kiállítások, az akciók, a koncertek és az alternatív színházi előadások (a Najmányi László és a Halász Péter vezette csoportok) egy „inter- és mixed-mediális” vegyület elemei-

ként kavargtak. A kiállítások – tudatosan – az úgynevezett „határterület”-eket érintették: *Kép/vers* (1974); *Képregény* és *Montázs* (1975); *Expozíció. Fotó/művészet* (Hatvan, 1976); *Textil a textil után* (Eger, 1978) és *Textil textil nélkül* (1979) – utóbbiak az autonóm konceptuális textil lehetőségeit vették számba. Az experimentális film területe – a



Balázs Béla Stúdió Bódy Gábor vezette Filmnyelvi Sorozata, majd a K3 csoport tevékenysége révén – érintkezett a képzőművészettel; számos művész (az előbbieket mellett például Donáth, Haraszy, Tót) jutott filmkészítési lehetőséghez. Ez az underground – szubkulturális jellege ellenére – a korszellemhez híven „interdiszciplináris” nyitottságot ambicionált: a szemiotika, a kommunikációelmélet, a pszichológia, a szociológia és a természettudományok eredményeivel kívánta szembebesíteni a művészeti avantgárdot. Erdély 1974-ben *Eseményhorizont* címmel matematikusok és fizikusok részvételével rendezett előadás-sorozatot a Klubban. A magyar underground a hetvenes években továbbfejlesztette az új avantgárd által a hatvanas évek végén kezdeményezett nemzetközi kapcsolatokat. A mozgás kétirányú volt; nemcsak a magyar művészek, pontosabban az elsősorban konceptuális és mail art munkáikból készült alkalmi válogatások, összeállítások (*Hungarian Schmuck*, 1973; *Hungria '74*, 1974) jutottak el külföldre Lengyelországtól és Jugoszláviától az NSZK-n, Hollandián és Anglián át egészen Argentínáig és Ausztráliáig, hanem nemzetközileg ismert „alternatív” személyiségek (David Zack, Anna Banana és Bill Gaglione, Cavellini) is vendégszerepeltek Budapesten.

Az avantgárd utolsó illúziója: a szűk körű, de intenzív és jelentős szellemi erőt koncentráló, tudományközi összefüggésrendszerbe és nemzetközi kontextusba illeszkedő aktív szubkultúra – mint a túlélés bázisa és a továbblépés garanciája – azonban az évtized végére szertefoszlott: 1975-től sorrendben Szentjóbó, Halász Péter és happening-színházának tagjai, majd Lakner, utóbb Tót és Méhes László hagyták el az országot kiutasítottként, illetve emigránsként; Donáth és Major hosszú évekre felhagyott a képzőművészettel.

Az időközben színre lépett generáció számára az underground közeg – a Klub és a többi helyszín: a Berceányi Kollégium, a budaörsi Jókai Művelődési Ház és a Rózsa Eszpresszó – már adottságként, a főiskola, a hivatalos művészeti élet és a mindent a középszerűség, a fontolva haladás és az illedelmes lázongás közös nevezőjére hozó (s mégis évről-évre álvitákat gerjesztő) Stúdió-kiállítások lehetséges alternatívájaként jött számításba.

A Képzőművészeti Főiskolával szemben lévő Rózsa Eszpresszóban találkoztak a „fluxus utáni konceptualizmus” – a fluxus tanulságait megemésztett, a fluxus kötetlen eszköztárát felhasználó konceptuális művészet – képviselői: Bogdány Dénes, Drozdik Orsolya, Fazekas György, Halász András, Károlyi Zsigmond, Kelemen Károly, Király Vilmos, Koncz András, Lengyel András, Sarkadi Péter, Tölvaly Ernő és „idősebb”, a megmozdulásokon tevékeny szimpatizánsaik: Birkás Ákos, Galántai György és Erdély Miklós. A presszóban 1976-ban négy olyan akció zajlott, amely az előre eltervezett és a helyszínen alakuló események „montázs” volt; hol egy adott téma (*Mesterséges légzés*, *Víz és kommunikáció*) köré szerveződött, hol ennél szabadabb, improvizá-

tívabb cselekvéssorokból állt. A résztvevők művészetfelfogása jegyében inkább akciók, alkalmi objektumok és filmek alkottak efemer egységet, mint hagyományos művek kerültek a falakra (bár erre is akadt példa: Fehér László és Méhes Lóránt festményei). A „rózsások” generációja – változó összeállításban – az évtizedfordulójú fenntartotta az együttműködés különböző formáit (közös kiállítások, akciók, megnyitók).

Utóbb, az évtized legvégén jelentkeztek azok a még fiatalabb, akkoriban pályakezdő (alkalmasint főiskolás) művészek, Böröcz András, Gábor Áron, Lábás Zoltán, Révész László, Roskó Gábor, Sugár János és Szirtes János, akik közül többen 1975-től az Erdély–Maurer–Galántai vezette „kreativitási gyakorlatok” (*Mozgástervezési és Kivitelezési Akciók*, Ganz-MÁVAG, 1977-ig és *FAFEJ–Fantáziafejlesztő gyakorlatok*, Vízvárosi Pinceklub, 1978-ig) résztvevői, majd az Erdély létrehozta Indigó (Interdiszciplináris Gondolkodás) csoport tagjai voltak. A vizuális kifejezési formákat gondolat kísérletként alkalmazó, a résztvevőket a „termékeny kétség” állapotában tartó, a művészet és tudomány egymásra vonatkoztatását szorgalmazó gyakorlatok alapvetően különböztek a hivatalos főiskola akadémikus képzésétől. Az Erdély haláláig, 1986-ig működő csoport kiállításokat, akciókat, „rajzkurzust” szervezett, s kollektív environmenttel vett részt a Tendenciák-kiállítás-sorozaton (*Ideiglenes szobor vattából*, 1981).

A pedagógiai aktivitás és az eseménygazdag szubkultúra hatása tetten érhető Erdély második, igen termékeny objekt-, akció- és environment-periódusában is. A másolópapírral – az indigóval – készített konceptuális grafikák (*Szétmásvolt rajz*, 1978; *Fércművek*, 1979) és tárgyak (*Hűség*, 1979 – egy falhoz támasztott fehér vakbot indigólapot szorít a felülethez) mellett új, munkáin visszatérő anyagokat (bitument, kátránypapírt, üveglapokat, homokot, műtrágyát) alkalmaz úgy, hogy ezek változatos téri kombinációit (kártávár, dominó-elv, függesztés) akciókkal ötvözi (*Stabilizáció*, 1980; *Rágalomkristályok*, 1981). A szellemi erőfeszítésre sarkalló „megfejtések” példázat- és modelljellegét az environment tárgyait dinamizáló, „megdolgoztató” művész személye, cselekedetei teszik jelentőségteljes eseménnyé. Az évtizedfordulóra Erdély művészete rítust és kísérletet egyesítő, a tér és az idő dimenziójában kibontakoztatott „akcióköltésztetté” alakult.

A hetvenes évek végének „fluxus utáni konceptualizmusában” fokozatos hangsúlyeltolódás figyelhető meg: az évtized elejére jellemző politikai provokációt, a bürokraták türelmét próbára tevő, a hivatalos művészeti életet ostromló gesztusokat az alternatív nyilvánosságba, a mail art személyes kommunikáción alapuló független hálózatába viszszahúzó tevékenység váltotta fel, amely a művészet helyzetét elemző reflexiókkal s az avantgárd önvizsgálatával egészült ki: „A világ adott, és a világ minden tárgya, jelensége, megnyilvánulása és benne az ő életük bármely mozzanata egy adott pillanatban művészetté nyilvánítható vagy művészetként élhető át. A »minden lehet művészet« felfedezését



az elődöknek köszönhetik, de ennek a felfedezésnek a kezdeti örömét náluk a józanság, tudatosság és kiábrándultság váltotta fel” (Simon Zsuzsa, 1980). Amikor Halász András *Vallás* című 1979-es kiállítása egyik akciójaként a vállára emelte saját festményét – amely egy barna kétajtós szekrényt ábrázolt –, hogy Budaörsről Budapestre gyalogoljon vele, a „lehetetlen”, a megkerülhetetlen festészet terhét vette fel ismét. Valaminek végérvényesen vége szakadt: az avantgárd utolsó utáni illúziója – az élet és művészet egyesítésének kísérlete – kudarcot vallott.