

dapesti Állatkertben), melynek alapítói *Deák László, Kecskeméti Kálmán, Lisziák Elek* és *Orvos András* (akikhez időnként *Dr. Végh László* röntgenorvos, mint szűrke eminenciás is csatlakozott), és amelynek névsorában olyanok is felbukkantak, mint a fejezetünkben eddig nem szereplő *El Kazovszkij, Kovásznai György, Juhász Sándor, Szemadám György, Kiss Iván, Dombay Győző, Cerovszki Iván és Haász István*.

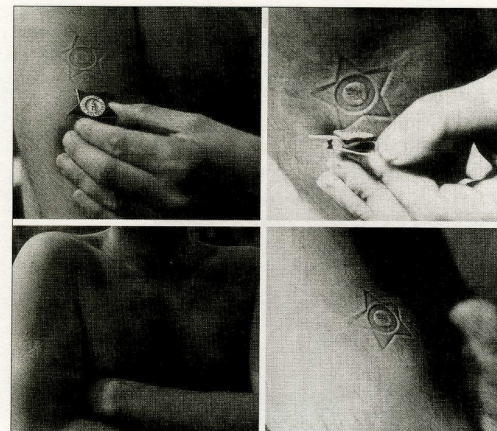
E három csoportosulás gyakorlatilag mindenkit átfog azokból az új nemzedékekből, akik az 1970-es években irányadók lesznek. 1970-ben az összegzés igényével nyílik meg az ún. *R-kiállítás* (a Budapesti Műszaki Egyetem R-épületében, ugyancsak *Csáji Attila* szervezésében), melynek résztvevői közül meglepetés az idősebb generációt képviselő *Korniss Dezső*, míg a fiatalok közül *Donáth Péter, Galántai György, Molnár V. József és Temesi Nóra*. A tárlaton egyértelműen jelen van már a „koncept” is: az 1970-es évek talán legjelentősebb újdonsága.

Az 1970-es évek

Az 1970-es évek a század második felének döntő jelentőségű korszaka, már ami a progresszív (avantgárd, underground, alternatív) művészetet illeti. Ez a korszak tulajdonképpen elkezdődik már 1965 körül a happeninggel, pop arttal, de radikálisan új mozzanata: a konceptuális művészet felbukkanása és elterjedése 1968–1972 közé tehető, kicsengése pedig elhallatszik az 1980-as évek közepéig. Az ún. neoavantgárd társadalmi jelentőségének megértéséhez érdemes a politikai és a szociológiai helyzetet is szemügyre venni. Az egész neoavantgárd leegyszerűsítve a „hivatalos” és a „nemhivatalos” tendenciák harca. A „pártirányítás” keríti hatalmába a kultúra és a művészet intézményrendszerének egészét. Az „új gazdasági mechanizmus” – megtámogatva a nyugati újbaloldali mozgalmak fellazító hatásával – 1968 és 1972 között a marxista doktrína enyhüléséhez vezet, de 1973 táján újabb szigorításra kerül sor. A reformista párttagok, így Lukács György tanítványai és hívei közül sokan, revizionistának minősülnek és kizáratnak a pártból; filmforgatásokat állítanak le, kiadásra kész kéziratok kerülnek vissza az asztaliókba, házkutatásokra kerül sor, kiállításokat tiltanak be stb. És noha kevesen kerülnek börtönbe a demok-



410. Baranyay András: Kéz fehér háttérrel. 1969



411. Attalai Gábor: A Szocialista Kultúráért. 1970

ratikus ellenzék tagjai közül, a megtorlás kedvenc válfajai a munkahelyről elbocsátás, a kiállítási lehetőség vagy az útlevelé viszonosítása. 1956/57 óta soha annyian nem disszidálnak az avantgardisták közül, mint az 1970-es években (*Siskov Ludmil, Konkoly Gyula, Urbán Miklós, Frey Krisztián, Tót Endre, Lakner László, Najmányi László, Molnár Gergely, Halász Péter* az egész későbbi Squat-színházzal, *Szentjóby Tamás*). Mindazonáltal ez az időszak annak a „demokratikus ellenzéknek” az időszaka is, mely – nem egyszer konkrétan együttműködve a művészeti avantgárd-

dal – tevékenyen részt kér majd a politikai rendszerváltásban.

Az 1960-as évek végétől működik – illetve válik kedvelt manipulációs eszközzé pártfunkcionáriusok és kishivatalnokok kezén – Aczél György hírhedt tipológiája, a 3 T : a „tűrni, tiltani, támogatni”. Az elv kissé ellentmondásosan érvényesül, hiszen támogatni a szocialista realista, vagy legalábbis szocialista művészeket kellene (ilyen a kb. 5000 művész közül mintegy 30–40), tiltani a rendszer nyílt ellenségeit, a fasisztákat, a pornográfokat stb. (ilyen akadhat talán 2–3), míg az összes többi a „tűrt” kategóriába tartozik. A megtűrteknek annyi joguk van az élethez, hogy kiállíthatnak a saját költségükre a budapesti Fényes Adolf Tereben – ez a megtiszteltetés érte az idős *Kassák Lajost* is röviddel halála előtt, majd gyorsan kapott egy posztumusz állami kitüntetést. A 3 T elve tehát meglehetősen ellentmondásosan működött, ki volt szolgáltatva egyes kritikusok vagy kishivatalnokok kényének-kedvének, de ki is lehetett játszani. Volt ugyanis egy rendelkezés, miszerint ún. „műteremkiállítást” engedély nélkül is lehet rendezni, feltéve, ha nem kap propagandát és nem tart egy napnál tovább. Ezt a lehetőséget próbálta kihasználni 1971-től kezdve Galántai György a balatonboglári „kápolnatárlatokkal”.

A művészetet egzisztenciális sajátosságait indirekt módon az a tény határozta meg, hogy a szocialista állam a munkanélküliséget nemlétezőnek deklarálta, következésképpen a munkahellyel nem rendelkezőt (olykor közveszélyes) munkakerülőnek nyilvánította. A személyazonossági igazolványban a hivatalos művész munkahelyként az Alapot szerepeltette, az avantgardista viszont ritkán volt alaptag, tekintve, hogy nem volt diplomája. Vagy éppen volt diplomája, de nem vették fel az Alapba, mert avantgardista volt. Tehát amatőrnek számított. (Ennek a státusnak azonban előnyei is voltak, például az 1970-es évek végétől kezdve nem a Lektorátus zsűrizte a kiállításokat, hanem a Népművelési Intézet lényegesen toleránsabb zsűrije.)

Művészetből amúgy szinte lehetetlen volt megélni (ha az ember nem volt alaptag), mert polgári értelemben vett műkereskedelem gyakorlatilag nem létezett, eladási lehetőségek csupán a néhány múzeum és az igen kis-számú gyűjtő felé nyíltak (külföld felé pedig rendkívül kevés művész szá-mára, állami exportcégen keresztül, és ez is csak inkább az 1980-as évek-ben). A művész tehát abból élt meg, amiből tudott: valamilyen „civil” ál-lásból, a feleség (vagy férj) keresetéből, tanításból, alkalmi grafikai mun-kákból stb.

A „területet” a Művelődési Minisztérium képzőművészeti osztálya felügyelte, ez utóbbit pedig a kommunista párt, vagyis a Magyar Szocialis-ta Munkáspárt, annak is második embere a főtítkárnak: Aczél György. Aczél gyakran látogatta a kiállításokat, olykor elbeszélgetett a művészek-vel, és nem egy esetben utasítást adott egy-egy kiállítás bezárására, egy-egy mű eltávolítására.

A folyóiratokat, napilapokat és egyéb termékeket még szigorúbb cen-zúra illette, mint magukat a kiállításokat. Egyetlen művészeti havi folyó-irat létezett, a *Művészet*, emellett egy fél tucat kulturális havi folyóirat köz-ölt művészeti kritikákat is. (*Új Írás, Kortárs, Fotóművészet, Valóság, Jelen-kor, Alföld, Kritika, Mozgó Világ*, mely utóbbi kettőt egy idő után betiltot-ták. Egyetlen hetilapunk, az *Élet és Irodalom* tartalmánál és terjedelménél fogva inkább a havi-, mint a napilapokkal hasonlítható össze.) Az egyes napilapok – *Népszabadság, Népszava, Magyar Nemzet* – egy vagy két állan-dó kritikusá végigírta az egész időszakot, több-kevesebb eredetiséggel és szellemességgel, de sohasem térve el nagyon az éppen esedékes párhátá-rozatok szellemétől. A korszak kezdetének legjellegzetesebb és legfonto-sabb kritikusá Perneszy Géza, akit első-sorban a *Magyar Nemzet* és az *Élet és Iro-dalom* foglalkoztat, de aki már 1970 körül azt hangoztatja, hogy Magyarországon már mindent megírt, amit lehetséges volt, ezért át is tette a székhelyét Kölnbe. A *Népszabadság* munkatársai *Rózsa Gyula, Székely András*, később *P. Szűcs Júlia*, a *Népszaváé Tasnádi Attila*, a *Magyar Nem-zetnél* dolgozik még *Horváth György*, majd *Bán András*. Az időszak vezető teoretiku-sai művészettörténészek, akik egyetemen tanítanak, vagy kutatóintézetben dolgoz-nak (*Németh Lajos, Körner Éva* stb.).

A hivatalos és a félhivatalos művészet kiállítóhelyei a Múcsarnok és a „Kiállítási Intézmények” voltak (vagyis az Ernst Mú-zeum, a Dorottya utcai kiállítóterem, a Fényes Adolf Tere, a Helikon Galéria) és még néhány fővárosi kerületi kisebb in-tézmény. Hősies harcot folytatott a kor-szerűségért és a Budapesten legfeljebb



412. Tót Endre:
Monológ. 1972

413. Borsos
Miklós:
0 kilométerkö.
1975



megtúrt művészek megnyerésé-ért néhány vidéki múzeum, a szé-kesfehérvári, a szombathelyi, a pécsi, a sárospataki, a hatvani stb. A nemhivatalos művészet ezzel szemben kultúrházakba, intéz-mények előterébe vagy klubhely-ségeibe, ifjúsági klubokba és ma-gánlakásokba szorult.

Az 1970-es évek legnevesebb alternatív központjai a Balaton-boglári Kápolnatárlatok (a hely-szín tulajdonképpen Galántai György szobrászművész magán-műterme, tekintve, hogy a római katolikus egyháztól kibérelt egy használaton kívüli kápolná-t és azt „kápolna-műteremnek” neve-zte). Három nyáron át zajlottak itt

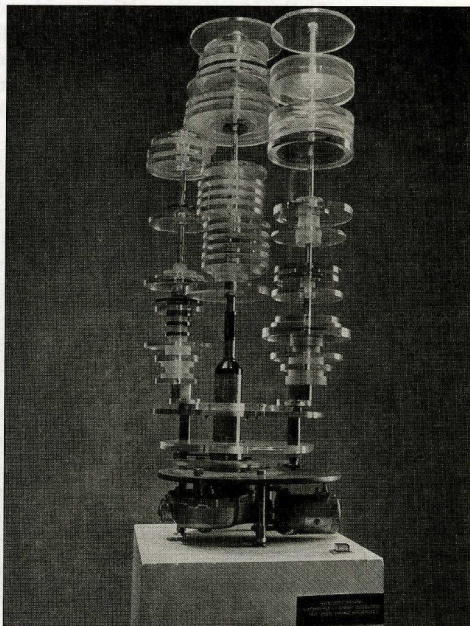
a kortárs művészet fontos esemé-nyei: experimentális költészeti bemutatók (*szövegek/texts*, Maurer Dóra rendezésében), happeningek és akciók (Szentjóbny Tamás: *A legnagyobb engedetlenségi szám*; Molnár V. József, Haris László és Csutoros Sándor kápolna-reszaktualizálási akciója), tematikus bemutatók (Beke László: *Tü-kör, Utcakövek és sírkövek*), színházi előadások (Halász Péter és társulata: *King-Kong*), nemzetközi találkozók (újvidéki, illetve cseh és szlovák művé-szekkel) stb. Működésének aztán 1973-ban a rendőrség vetett véget. Funkcióját szinte azonnal betöltötte a budapesti Fialat Művészek Klubja, talán a legjellegzetesebb – és 1973-1976 között a leghatékonyabb – alter-natív intézmény. „Zavartalan” üzemelését az biztosította, hogy elvben zártkörűnek számított, így kiállításait nem kellett zsúriztetni. A magyar művészeket kívül olyan nemzetközi alkotókat is vendégül látott, mint *Robert Filliou, Ralf Winkler* (a későbbi R.A. Penck), *Ken Friedman* vagy *David Zack*.

Majd következtek a többi alternatív helyek, a BME építészeti karának Bercsényi utcai kollégiuma, a Ganz Mávag Művelődési Ház hatalmas színházterme és kisebb klubhelyisége a Golgota utcában, sőt, a budaörsi Jókai Mór Művelődési Ház. Többször is előfordult, hogy a hely szelleme illette meg az ott dolgozó művészeket: ez történt Balatonbogláron, így kapcsolódott össze néhány alkalomra a Rózsa-presszó éppen aktuális fia-tal művészközönsége, az pedig éppen a következő periódus beköszöntőjé-t jelzi – már a nevével is –, hogy létrejön az Iroda (Simon Zsuzsa művészet-történész Budakeszi úti lakásában, 1979), majd belőle kinő a belvárosi Rabinex (a helyiség bérbeadójának neve nyomán, 1980), s az azt meghala-dó Rabinex posztmodern-új hullámos kiállítási aktivitása. Végül – az 1970-es évek végétől – ismét Galántai György vette át az alternatív szcéna irányítását: az általa alapított Artpool először csak a mail art és a marginá-

lis művészet archívuma volt, majd a mail-art akciókhoz kiállítások, sőt szamizdat kiadványok is kapcsolódtak (*AL – Aktuális Levél*).

Sajátos művészeti helyszínek számított, és azt mondhatnánk, némely tekintetben nyugati mintát követett a „szimpozionok” intézménye – ha nem pontosan a „művésztelep” példájából nőtt volna ki (Villány a kőszobrászati lehetőségeivel, Siklós a kerámiával, Velem a textillel, Makó a grafikával, Győr és Dunaujváros a vassal és a fémmel, Székesfehérvár az alumíniummal, Bonyhád a zománccal, Tokaj a népművészeti kapcsolatokkal, Nagyatád a fával, Zsennye a designnal stb.). Villányban kezdte Bocz Gyula „megfaragni a hegyet” és készített Keserü Iлона és Pauer Gyula *land art* műveket, a székesfehérvári Könnyűfémműben kivitelezték Schaár Erzsébet egyik főművét, a *Fal előtt és fal mögött* (1968), és Nagyatádon rombolták le felállítása másnapján Pauer Gyula nagyszabású *Tüntetőtáblaerdőjét* (1978).

És végül a művészeti szintér specifikus problémájának számít ebben az időszakban a külföldi megjelenés kérdése is. Utazásra Nyugat felé egyáltalán nincs, vagy csak nagyon korlátozottan nyílik lehetőség, de kiskapu itt is nyílik, majd ki is tárul a grafikai biennálékkal (Krakkó, Ljubljana stb.). A hengerbe tekert vagy borítékba tett grafikai lapot ugyanis a kivitelezési tilalom ellenére is könnyű a céljához eljuttatni, míg a nemzetközi mail art megjelenésével egyszerűen új korszak kezdődik a művészeti kommunikáció történetében. Pontosan ez az a jelenség – mármint a mail art, mint a konceptuális művészet egyik ága –, mely összefügg a nemzetközi kapcsolatok megélénkülésével és a merészebb nyugati látogatók megjelenésével is (*Klaus Groh, Hans-Werner Kalkmann, Jürgen Weichardt, Johanna Drew, Jorge Glusberg, Siegfried Salzmann, Jean-Christophe Ammann, Dieter Honisch, Anna Banana, Bill Gaglione* és még számosan). Külön méltatást igényel a nyugati emigráns magyarság részvétele a hazai művészet segítésében – mindenekelőtt a párizsi és bécsi székhelyű *Magyar Műhely* folyóirat. Munkásságuk kísérleti (vizuális, konkrét, majd számítógépes) költészeti vonulata a hazai koncepttel különös kölcsönhatásba lépett. De még a nyugati művészek és szakemberek látogatásainál is érdekesebbnek bizonyult, hogy művészeink rátaláltak a szomszéd országok rokon törekvéseinek képviselőire: a pozsonyi szobrászokra,



414. Haraszty István: Hármás plexi forgó (Közellítés). 1977

a temesvári Sigma-csoportra, néhány bécsi galériára (elsősorban Maurer Dóra és Gáyor Tibor közvetítésével), az újvidéki Bosch + Bosch csoportra (itt *Szombathy Bálint* közvetítő szerepe emelkedik ki, valamint – tágabb értelemben – az *Új Symposion* című magyar nyelvű folyóirat mint publikációs lehetőség), a cseh Konkrétistákra, az orosz Dvizensyijére, a zágrábi Új Tendenciák mozgalomra. Ha ez utóbbiról szólva korábban a szobrász Szandai Sándort említettük, itt megjegyzendő, hogy Pap Gábor, valamint e sorok írója 1970-ben tanúja volt a zágrábi számíterművészeti szimpozionnak, míg az utolsó kiállításon (1973) a másik „utódtendencia”, a konceptuális művészet magyar képviselői szerepeltek *Beke László* válogatásában. Az 1970-es években feltárult a magyar művészek számára (is) az a „Kelet-Európa”-konceptió, melyet ugyan a történelem által ránk erőltetett kapitalizmus-kommunizmus ellentétpár hozott létre, de amely még a mai, posztmodern regionalizmus-elképzelések között is életképesnek bizonyulhat. De világosan kell látnunk, hogy a körülményekhez képest jelentős magyar avantgárd csoportkiállításokat csak a lengyelek tudtak nekünk rendezni (Poznańban, 1970; a varsói Foksal Galériában, 1972; Wrocławban, 1976), míg a legnagyobb szabású avantgárd találkozóra a csehekkel és szlovákokkal Balatonbogláron került sor.

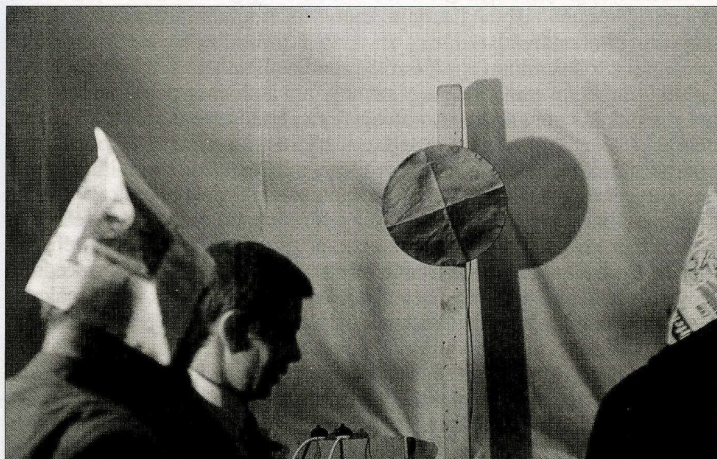
Neoavantgárd magatartásformák

Az 1970-es évek elejére kibontakozó neoavantgardista generáció nem önálló csoport. Feldolgozza a nemzetközi művészetben megfigyelhető tendenciákat, tagjai meg is különböztetik magukat bizonyos stíluspreferenciák szerint, de törekvéseik között számos átjárási lehetőség kínálkozik. Összefogja őket a hivatalos kultúrpolitika visszautasítása, egyfajta avantgardista étosz vállalása. A neoavantgárd jelzőt ekkoriban a párthoz közelálló művésztideológia megpróbálja pejoratív felhanggal alkalmazni, mint a korai avantgárd felmelegítését; ma már a szakirodalom magától értetődően különböztet meg „klasszikus modern”-et, „neoavantgárd”-ot és „kortárs” művészetet. Közös nevezőt biztosít továbbá a nyugati orientáció, a megnyilvánulási lehetőségek közösségi jellege (egy-egy nem hivatalos tematikus kiállításon, akcióban vagy nemzetközi mail-art gyűjteményben bármilyen stílusigazodás helyet talál) és nem utolsósorban az új médiumok kisajátításának vágya.

Kialakul egy olyan avantgardista művésztípus, aki mindenfajta felhívásra válaszol, legyen az a Fialat Művészek Klubjának képregény-kiállítása vagy a Balázs Béla Stúdió filmnyelvi pályázata, illetve számos időleges alternatív kezdeményezés születik, mely egyaránt szól konstruktivistáknak és hiperrealistáknak, sőt, ugyanakkor experimentális zenészeknek és költőknek is. Egy valódi intermedialitás, sőt interdiszciplinaritás van kibontakozóban, egy új kreativitás keresése, melyet a tudományos élet hasonló törekvései is alátámasztanak: lingvisztikai, strukturális, szemiotikai, rendszerelméleti stb. szimpozionok és tanulmánykötetek, melyeknek

hol a Népművelési Intézet, hol pedig éppen az MTA Vizualis Kultúra-kutató Bizottsága ad helyet.

Ilyen körülmények között célszerű a neoavantgárd több jelentős képviselőjét nem stílus kategóriák, hanem *modusok* között alkalmanként változó magatartásformák szerint tárgyalni. A hatvanas évek második felében jelentkező új generáció mostani nonfigurativitás iránti érdeklődésében szerepet játszhat az a nemzetközi jelenség is, mely a minimal art szobrászat és a konceptuális művészet összefonódásaként írható le. A matematikában jártas tanár, *Csiky Tibor* az előző évtizedben ritmikus faktúrájú, faragott fadomborműveket (és polírozott bronz változatokat) készít, melyek mögött halmazelméleti és informel megfontolásokat egyaránt sejthetünk (408. kép). Az 1970-es évek elején, megismerkedve a konceptuális törekvésekkel, végsőkéig egyszerűsödik formavilága (krómnikkel bevonatú fallikus, hengeres formák, egyetlen domborulatból vagy felületi hullámból képződő „érmek”), konceptuális fotósorozatokban feltárja *Az objektív valóság struktúráit* (vagyis a szobraihoz közelálló utcai objektumokat, cölöpöket, csatornanyílásokat stb., 1973–1974), és az évtized végére eljut valódi, tiszta geometrikus konstrukciókig (*Térgörbe*, 1977, 1980), melyek alapján akár egyetlen jelentős minimalista szobrászunknak is nevezhetjük. Fejlődésében elengedhetetlen tényező az ipari technológiákkal való megismerkedés, elsősorban a győri Vagon- és Gépgyárban. Csiky több tanítványa és követője ebben a szellemben dolgozik tovább az 1980-as években is (*Budahelyi Tibor*, *Heritesz Gábor*, *Nagámi* [Nagy Gábor Mihály]). Egy ideig Csiky munkatársa monumentális feladatoknál *Bohus Zoltán*, aki a minimal art eszméihez eredeti foglalkozása, az üvegművéség technológiája felől is hozzá tud járulni. Bohus felesége, a hasonló képzésben részesülő *Lugossy Mária* is együtt dolgozik velük, az ő életművében azonban je-



415. Pauer Gyula: Pszeudó art, 1970

lentőbbek az 1980-as és 1990-es években készülő installációk és az organikus és geometrikus formákat szintetizáló emlékművek. Bizonyos mértékig Csikyvel rokonítható ez idő tájt a korán elhunyt *Kigyó Sándor*; továbbá *Gulyás Gyula*, autodidakta szobrász, akit Vilt Tibor munkatársául fogad, csavart kockaformáival, párhuzamosan kivitelezett konceptműveivel és body art akcióival (testére erősített csipeszekkel). *Mengyán András* szisztematikus kutatásai egy geometrikus alapelemekből álló nyelvi rendszer létrehozására irányulnak, míg az ekkor Kölnben élő *Kovács Attila* „programozott művészete” egy fekete-fehér négyzetháló változásait írja elő.

Az 1970-es évek egyik legjellegzetesebb szobrászi állásfoglalása a már korábban is feltűnő, lineáris struktúrájú nonfiguratív szobrokkal jelentkező *Pauer Gyula* illuzionista tömegalakítása és felületkezelése: a „pszeudó” (lásd könyvünk fedelén és 415. kép). A pszeudó egyszerre minimal art és koncept. A valódi és annak illuzionista képe a két ellenpólus Pauer művészetében. 1970 körül több manifesztumban is kifejti az általa kitalált elv lényegét: festékszóró pisztoly segítségével olyan fotószerű felületeket készít, amelyek gyűröttnek látszanak, holott simák. A pszeudó elve szó szerint is, képletesen is bármi másra átvihető – fára, táblára, kőre, másik fotóra, illetve pszeudó-eseményekre, színházra, hangokra, egy várandós asszony bőrére stb. A villányi kőfejtőben 1971-ben *pszeudo-sziklafalat* létesít, egy meglévő felület változó fényárnyék-viszonyait annak rögzített változatával konfrontálva. Egy évtizeddel később a nagyatádi fasobrászati szimpozionon *Tüntetőáblaerdőt* „ültet”, 131 tábla pszeudófelületén filozofikus és triviális feliratokkal („KELL EZ NEKÜNK ELVTÁRSÁK?”), melyek azonnal kiprovokálják végzetüket: a megsemmisítést. Nagyatádon kerül sor egy pszeudó-színházi előadásra is, melyen Pauer bevezeti és átértelmezi az *Aby Warburg*tól kölcsönzött kategóriát, a *Pathosformelt*. (Pauer ekkor már egy évtizede a kaposvári színház látványtervezője és több film munkatársa.)

Pauerhez hasonlóan egy látszólag rendkívül banális témából, a drapériából indul ki *Jovánovics György* szobrászata is. Jovánovics a pop artos figuratív indulás után egyre inkább egyfajta „fakultatív geometria” megoldásait keresi: egy speciális gipszöntési eljárást kísérletezett ki, melyre a hófehér felület lehetőleg finom rétegződései a jellemzők. Ez a felület játszik a pozitív és negatív formákkal, filozófiai utalásokkal és nem utolsósorban konceptuális megoldásokkal, amelyek a fénykép eszközével „beszélnek” a gipszszobrokról, s rádöbbenenek arra, hogy a gipszöntvény is a fénykép sajátosságaival rendelkezik. Elméletét és gyakorlatát összegző konceptuális sorozata a *Liza Wiathruck* című fotóképregény (1974), egy titokzatos nőalakról, lehallgatásról, gipszöntésről, tükröződésről, magáról a szobrászatról.

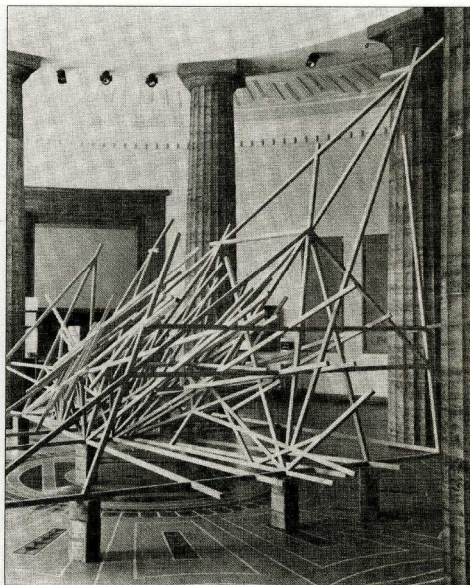
A rendszerváltásig Bécsben élő *Megyik János* vékony fapálcából épített rácskonstrukciói a projektív geometria analógiájára épülnek, később eljutnak magának a leképezésnek a modellezéséig. A struktúrák úgy jönnek létre, hogy az alkotó egy meglévő metszéspont-rendszerhez újabb és újabb pontokat vesz fel a térben, ezeket a korábbiakkal összeköti, miáltal

egyre gazdagabb téri vonalháló és sűrűsödési pontok jönnek létre. Megyik a munka során felismeri eljárása elméleti összefüggéseit a különböző ácsszerkezetekkel, az árnyékvetítés szabályaival, az építészeti alaprajzok tervezésével (és rajtuk keresztül az emberi testtel, 416. kép).

Egy általános művészetelmélet van itt kibontakozóban, mellyel kapcsolatba hozhatók a kristályszerkezetek, gyűrődések, a kubizmus és a konstruktivizmus bizonyos megfontolásai, melyek a nyolcvanas évek dekonstrukciós formavilága felé mutatnak előre. A művészi stratégiák közül elsősorban *Maurer Dóra* halad ebben az irányban, aki – több más kutatása mellett – szisztematikus sorozatok nyomán jut el a (geometrikus, színes) háromdimenziós megoldásokig, vetítésekig, átmetszésekig, illetve rácsszerkezetekig. Rugalmasan alkalmazható elvekkel dolgozik, mint amilyen például az „eltolhatás”.

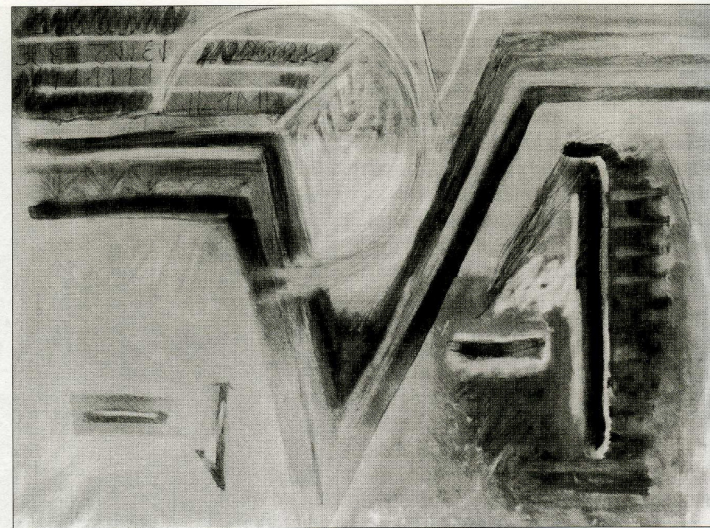
Haraszty István ironikus gépezeteivel az ország legjelentősebb mobilszobrása, illetve kinetikus művésze, akinek lehetetlenül kicsiny alapterületen felépült lakóháza egyszerre műterem és szobrászati ambícióinak kiterjesztett environmentje. Kiindulópontja, még az 1960-as években egy absztrakt fémdomborításból levezetett „calderiánus” mobilszobrászat, egyensúlyozó, billegő, a néző vonatkozásában „interaktív” szobrászat, melyet a neoavantgardista „individuumtológiai” és a koncept hatására *Play Ar*nak keresztel el. Elkészíti első bonyolult főművét, a mihaszna *Függemagozót* (1970), majd az ironikus szabadságszimbólummá váló *Kalitkát* és a teljhatalmú kulturális diktátoron gúnyolódó *Acélmosolyt*: ekkori művei politikai és filozófiai utalásokkal terhesek, s a mechanikus mozgásokat egyre bonyolultabb elektromos megoldásokkal és effektusokkal egyesítik (414. kép).

Az egész 1956 utáni időszak egyik legjelentősebb művésze a rendkívül sokoldalú *Erdély Miklós*. Képzőművészeti munkássága mellett építész (különböző építészeti technológiák feltalálója, egy új, fotóalapú ipari mozaiktechnika kifejlesztője, filmkészítő, teoretikus, író és költő – 417. kép). Objektek, environmentek (köztük a súlyos politikai mondandójú *Szelídség medencéje – itt gáz lesz!* 1970), akciók, konceptek, fotómunkák fűződnek nevéhez. Egyik projektje a *Szolidaritási akció* (1972), melynek segítségével harminc-egyházy lépésben pusztán „szájhagyomány útján” lehetne egy tetszőleges információt közölni az egész emberiséggel. Találmányszámba



416. Megyik János: Fekvő korpusz. 1989–1990

417. Erdély Miklós: V-1. 1984



menő ötlete az indigórajz, melynek segítségével egyidejűleg lehet eredetit, másolatot és sokszorosítást készíteni. Ez az elnevezés adta az évtized végén, 1978-ban induló művészeti magániskolájának vagy önképzőkörének a koncepcióját: *InterDiszciplináris Gondolkodás*, melynek előzményei a *Kreativitási Gyakorlatok* (Maurer Dórával és Galántai Györggyel, 1975-től) és a *FaFej* vagyis *FantáziFejlesztő Gyakorlatok* (1978). Műveit zsidó-keresztény dialogizálástól sem mentes elmélete illusztrációként is felfoghatjuk, a montázselmélettől az „állapotkommunikáción” és „jelentéskiolttáson”, az azonosság- és ismétléselemlen át a szintetizáló *Marly tézisekig* (1980). Erdély Miklós közeli barátja, a gyógyszerészből lett festő, *Altorjai Sándor* valamivel szűkebb spektrumban, de költői dadaista szellemben dolgozik, festészete mellett akciókban vesz részt és objekteteket készít. A szürnaturalistákéhoz hasonló, csurgatással létrehozott felületeit kivágja régebbi műveiből, és montázsszerűen kapcsolja őket össze olykor bársonyos pasztellfelületekkel, olykor pedig assemblage-szerű tárgyi motívumvilággal vagy éppen kinetikus és hangzó elemekkel (398. kép). Egyik legjelentősebb művét, a *Forró képet (Festmény vakoknak, 1975)* ugyanúgy többször is betiltották, mint a *Süllyedjek felfelé (Integetős kép)* című, mobil elemet is tartalmazó, kollázs technikájú Erdély Miklós-arcképét (1967).

A balatonboglári kápolnatárlatok és az Artpool alapítójaként ismert *Galántai György* mindenekelőtt archivista és szervezői munkáját tekinti művészeti tevékenységnek, azonban önarcképeit transzformáló grafikai munkássága és objektművészete is jelentős. Saját talpnyomatának motívumát variáló szellemes fémszobrai hasonló struktúrájú nyelvi játékokat foglalnak magukba, mint Haraszty István mobiljai.

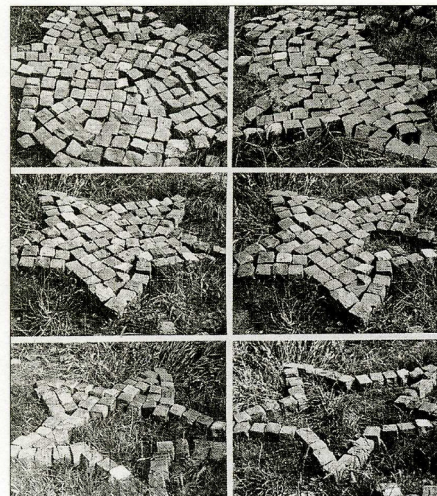
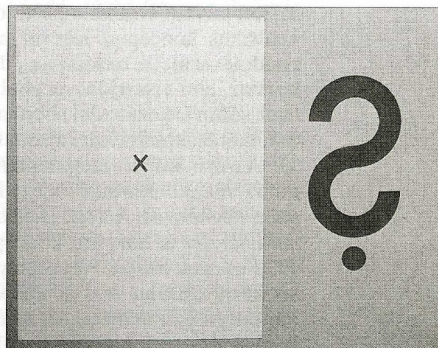
Összehasonlításul: *Varga Imrét, Marton Lászlót* követik – immár a rendszerváltás után – a hivatalos feladatok virtuóz vagy legalábbis rutinos megoldásában a népies-triviális *Kő Pál* és a manierisztikus-patetikus *Melocco Miklós*.

Konceptuális művészet és a „koncept”

Néhány művész munkásságában már az 1960-as évek második felében feltűnnek a konceptualizmus jelei (Konkoly Gyula, a kritikusként is működő Pernecky Géza, Szentjóbó Tamás és mások), mely aztán 1971–1972 tájára kicsiny, de valószínű mozgalmá válik. E sorok írója meghirdeti „*Elképzelés*” című programját, melynek mottója: „*a mű = az elképzelés dokumentációja*”. Mintegy harminc művész válaszol a felhívásra, s a tisztán konceptuális művek mellett akadnak a gyűjteményben projektek (megvalósíthatatlan vagy megvalósíthatatlan tervek), ötletek, gegek, vázlatok is. Pauer Gyula, a „pszeudó” megalkotója a felhívásra egy másik felhívással válaszol, így az ő gyűjtése önálló gyűjteményé válik az *Elképzelés-gyűjteményen* belül. A legadekvátabb munkákat itt is Szentjóbó Tamás (a személyazonossági igazolványáról készített – egyébként tilos – másolattal), Erdély Miklós (libazsírós vatta, melyet a „Ne izolálj!” instrukcióval nyújt át), Jovánovics György (Tristan Tzara és Lenin sakkjátszmájának rekonstrukciója – arra hivatkozva, hogy a sakkírás a legegységesebb dokumentációs módszerek közé tartozik), valamint Türk Péter (vizuális logikai paradoxonok; 418. kép) és Gulyás Gyula (egy felbélyegzett falevél postán elküldve) nyújtják be. Lakner László idevágó művei az experimentális költészet műfajához is köthetők.

Mi a konceptuális művészet? Ha szótári definíciót keresünk, *Henry Flynt, Joseph Kosuth* vagy az *Art & Language Group* tevékenysége nyomán a művészet fogalma körül forgó logikai műveletekre kell gondolnunk, vagy egyszerűen annak a feltételnek az elfogadására, hogy anyagok helyett fogalmak és gondolatok is konstituálhatják a műalkotást.

A szigorú lingvisztikai konceptualizmus Magyarországon ritka – legfeljebb Türk Péter néhány munkája érinti. Annál fontosabb a műfaj – tulajdonképpen az egyszerű „koncept”, azaz ötlet – szabadságának s így társadalmi jelentőségének felismerése, valamint az a felismerés, hogy *bármilyen lehet művészet*. Az egyik legkövetkezetesebb alkotó, a korábban festő Tót Endre nullákat sorol, mint a semmi megnyilvánulásait, leveleket ír (mail art), bélyegeket tervez, „evergreen idea”-kat küldözget barátainak, továbbá mindennek örül, különösen a legbanálisabb jelenségeknek („I am



419. Pinczehelyi Sándor: Ötágú csillag utcakövekből. 1972 körül

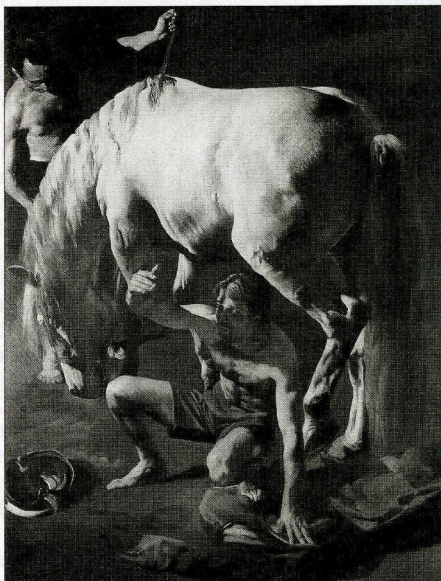
A hetvenes években bontakozik ki – részben a konceptuális fotó hatására, részben a tiszta fotográfia önálló nyelvezetét keresve – a *Dokumentum* című időszakos kiadvány körüli nemezdek (alapítók *Jokesz Antal, Kerkes Gábor, Szerencsés János* és teoretikusként *Beke László*). *Lugosi Lugó László, Halas István, Balla András, Szirányi István, Dallos László, Herendi Péter Somlósi Lajos*, egyaránt az avantgárd művészethez sorolható, míg *Korniss Péter* vagy *Benkő Imre* inkább a szociofotó megújítójának számít. Csak üggyel-bajjal lehet besorolni *Major János* ekkori munkásságát. Önarcképei majdnem szarkasztikus karikatúra-számba mennek, ugyanakkor elméleti problémákat, térparadoxonokat is tartalmaznak. A hetvenes évek elején elkezd fényképezni, és elkészít egy áldokumentarista felmérést sírkövekről (413. kép) – valójában a szisztematikus feldolgozásnál sokkal jobban érdekli a morbid humor, melynek révén néhány kegyetlen szatirikus concepetet sikerül megfogalmaznia arról, hogy számtalan jó gondolat születik hazánkban, de a kiöltői általában külföldre mentek, míg mindaz, ami visszajön, meghalni érkezik Magyarországra. Major a 70-es évek során fokozatosan abbahagyja a művészetet, és jó ideig csak régészeti felmérésekhez készit rajzokat.

A *Pécsi Műhely* megalakulása idején (1970) a konstruktivizmusból indul ki, majd bekövetkezik egy időszak, amikor mindannyian, *Szijártó Kálmán, Kismányoki Károly, Halász Károly, Ficzek Ferenc* (421. kép) és *Pinczehelyi Sándor* is, land art, konceptuális és fotós munkákkal foglalkoznak az 1970-es évek elején. Pinczehelyi kitűnt a munkásmozgalmi jelvények body art kontextusban való alkalmazásával és mindenféle, a nemzeti szimbólumtárból és a nemzetközi üzleti életből származó jelek társításával (419. kép) akárcsak *Attalai Gábor* (411. kép).

Hiperrealizmus

Csernus Tibor a szürnaturalizmusból megy át a „caravaggizmusba”, majd az évtizedek során egy általános fény-árnyék- festészetbe, mely a festésztörténet legjobb realistáival kívánja összemérni magát (420. kép). Lakner László hamar túllép a hiperrealizmuson, koncepteket, objekteteket (többek között egy hatalmas rózsát) és művészkönyveket egyaránt csinál, az 1977-es kasseli *documentán* szerepel egy hiperrealista módra festett és felnagyított Cézanne-levéllal, a hetvenes évek végére pedig áttér egyfajta gesztuális, informel festészetre, melynek központi motívumaként az írás szerepel (423. kép). A szürnaturalisták közül Méhes László voltaképpen mind a mai napig hiperrealista maradt, de a hatvanas és hetvenes évek fordulóján készített néhány konceptet, objektet és fotómunkát; megfestette a „legvidámabb barakk” egyik legkiábrándítóbban ironikus csoportképét, a *Langyosvizet* (1970 – 396. kép), majd egy rendkívül érdekes technikai megoldás segítségével aktmodellekre terített textíliákra készített lenyomat-spray festményeket.

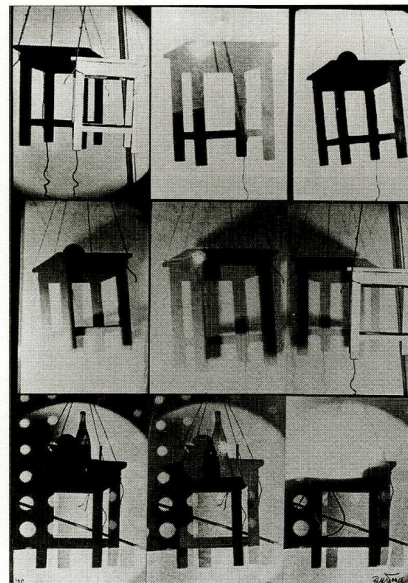
Az objektkészítők közül egyszerűen hiperrealista is Kéri Ádám. Olyan útburkolat-mintákat, olyan falfelületeket vagy ládákat készít, melyek egyszerűre tárgyak és a tárgyak ábrázolásai is. Ezt az „episztemológiai” témakört különös figyelemmel veti fel aztán a konceptualizmus fotókat alkalmazó ága. Hiperrealizmussal indul Fehér László, Birkás Ákos, Kocsis Imre, Varkoly László, Nyári István pályája is.



420. Csernus Tibor: Saul I. 1985

Medialitás, film, videó

A konceptuális művészet néhány év alatt jelentős hatást gyakorol más művészeti ágakra is. Ez leginkább a fotóban érhető tetten: ahogy a képzőművész a fotóhasználat révén vizsgálja kezdi a fotó mint médium sajátosságait, úgy folytat az avantgárd fotó is önvizsgálatot, és ez a fordulat más művészeti ágakban is bekövetkezik, a grafikától (Maurer Dóra) a textilművészetig (Attalai Gábor, Bajkó Anikó, Gecser Lujza, Kelecsényi Csilla, Szenes Zsuzsa, Lovas Iлона, Droppa Judit, Szilvitzky Margit) és a kerámiáig (Schrammel Imre). A Balázs Béla Stúdióban a fiatal filmesek és képzőművészek (továbbá zenészek, írók és mások) Bódy Gábor irányításával elké-



421. Ficzek Ferenc: Konyhaszék (vetítés) I–II–III. 1976

ben strukturális, poszt-cage-ianus és fluxus-darabokat ad elő, majd minimalista-repetitív koncerteket rendez, a korszak kulturpolitikai következetlenségét kihasználva – a Kommunista Ifjúsági Szövetség művészegyüttesének székházában(!).

A mail art voltaképpen a postai kommunikáció művészeti vizsgálata (Galántai György, Tót Endre, Świerkiewicz Róbert). A költészetben, melynek „nyersanyaga”, a szó és a szöveg, rokon, sőt olykor azonos a konceptualizmuséval, elterjednek a kísérleti költészet, a vizuális költészet, a konkrét költészet, a fonikus költészet stb. termékei (a párizsi *Magyar Műhely* körétől, Balaskó Jenőtől és Tandori Dezsőtől Tóth Gáboron át Tabor Ádámgig és Ladik Katalinig), és mint a filmben, itt is felmerülnek a dokumentum és a fikció, a valóságba való művészi beavatkozás dilemmái. Időnként csakugyan nem könnyű Tót Endre „Örülök, hogy pecsételhetek” kártyáit műfajilag elkülöníteni a Fluxus-költő Emmett Williams egy-egy „versétől”. A konceptualizmus időszaka egyszerűen az interdiszciplinaritás és az intermedia – a „műfajköziség” – beköszöntését is jelzi, mely szemléletmódnak Szentjőby Tamás és Erdély Miklós a legfőbb képviselői. Szentjőby mindenekelőtt fluxuskoncertjeivel és akcióival, valamint az élet és a művészet gazdag viszonyrendszerének igen sokoldalú feltérképezésével (objekttekkel, szövegekkel, fotókkal stb.) – ő azonban 1975-ben elhagyja az országot. Erdély Miklós pedig „tudományközi” gondolkodásával és elsősorban (Galántai Györggyel és Maurer Dórával közösen elkezdett) „kreativitási gyakorlataival”. A hetvenes években Erdély még nem fest;

utólag visszatekintve úgy ítéljük meg, hogy leleményes invenciója, az ún. „indigórajz” alkotja munkásságának egyik epicentrumát. A kreativitás eszméi ebben az időszakban összekapcsolódnak az utópikus gondolkodással, az underground eszmékkel, s így módon a politikai protestálás elméletével és gyakorlatával is. A politikai és a művészeti avantgárd érdekei néhány évig szorosan összefonódnak – tartalmilag is – a legkülönbébb akciókban és szamizdatokban (*Haraszti Miklós, Konrád György és Rajk László; Beszélő és Szétfolyóirat*). Az 1970-es évek avantgárd művészetének az volt a művészetén túlmutató jelentősége, hogy a művészet kifejezőeszközeinek konceptuális-mediális önvizsgálatával előkészítette 1989–1990 társadalmi-politikai fordulatát – pontosabban ennek nyelvi-kommunikációs rendszerét.

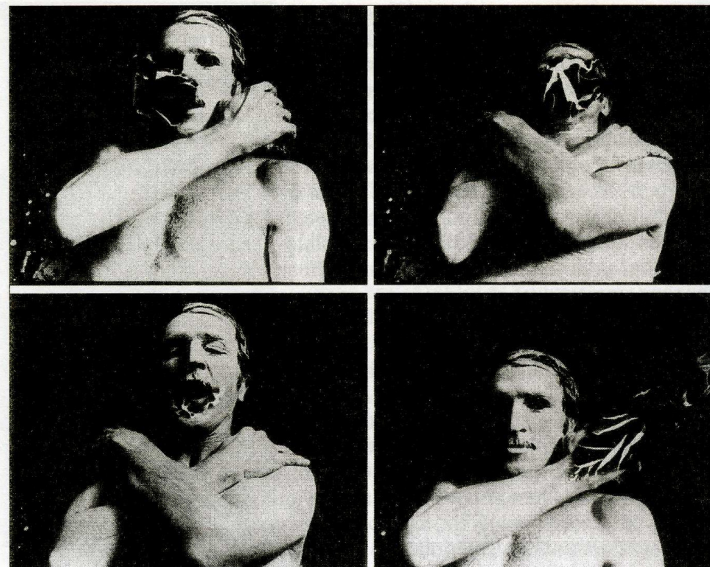
A fotó mellett jelentőségre tesz szert a többi technikai médium is: a fénymásolat, a telefon és különösen a film, meg a videó. Az 1970-es évek elején több képzőművész is elkezdi filmezni a Balázs Béla Stúdióban (legjelentősebb közülük *Maurer Dóra* és *Erdély Miklós*), vizsgálva a mozgófilm kifejezési lehetőségeit, s ebben az aktivitásban irányító szerepet játszik Bódy Gábor. Neki köszönhető egy tucatnyi experimentális- és játékfilm, valamint videó mellett a világ első videófolyóírata, a 12 kiadást megért *INFERMENTAL* és néhány nemzetközi videóantológia. Erdély Miklós filmjei – különösen trilógiája, az *Álommásolatok*, a *Verzió* és a *Tavaszi kivégzés* az álommal, az ismétlődéssel és a zsidóság felemás megítélésével foglalkoznak.

Individuálmítológia, Rózsa-presszó, performance

Még egy fiatal generáció nő fel az évtized folyamán (ma már azt is mondhatnánk: a Rózsa-presszó generációja): *Károlyi Zsigmond, Halász András, Drozdik Orsolya, Kelemen Károly, Fazekas György, Tolvaly Ernő, Lengyel András, Méhes Lóránt*, a valamivel idősebb Birkás Ákos és társaik, akiknek az a szerep jutott, hogy hagyományos főiskolai képzés mellett is elsajátítsák a radikális avantgárd eszméket, és feldolgozzák Erdély Miklós és az idősebb generáció hatását. Gondolkodó festők, akik akciókat és konceptuális munkákat is készítenek, mindazonáltal már előkészítik a nyolcvanas évek újfestészeti, posztmodern, tranzavantgárd fordulatát.

Az 1970-es évek második felében Magyarországon is megjelenik a performance a happening és a body art folytatásaként. Legjelentősebb művelője a már 1980-ban elhunyt *Hajas Tibor*, akinek rövid életpályája költeményekkel és konceptuális művekkel kezdődött (422. kép). Hajas performance-eit fotóhasználatlaltal kombinálta, mert az volt a véleménye, hogy műveiben a megismételhetetlen pillanat a lényeg. A pillanat hatását gyakran a sötétben felvillanó vaku fénye húzta alá. Megkísérelte az élet esztétizálását, illetve esztétikáját élet és halál kérdésévé tenni. Halálát a magyar művészársadalom egy korszak lezárásaként értékelte: az avantgárd átadja helyét a posztmodernnek és az individuális mitológiáknak. Performance-dokumentációi mellett fennmaradt tizenöt fotószekvenciá-

422. Hajas Tibor:
Felületkínzás.
1978



ja, melyek *Vető János* fotográfus közreműködésével és a közönség kizárásával a body art, a performance és a fotográfia találkozásaként születtek meg. A kibontakozó magyar performance-művészetben az ő szellemiségéhez kezdetben *Szirtes János* és *El Kazovszkij* állt a legközelebb, míg az Erdély Miklós-féle InDiGo csoportban is közreműködő *Böröcz András – Révész László László* páros a műfajt a groteszk felé, *Sugár János* pedig intellektuális irányba mozdította el. Az individuálmítológia életstratégiájává válik néhány művésznek, akik többek között performance-szel is foglalkoznak (*Tóth Gábor, Bukta Imre, Samu Géza, Kovács István*, a hosszútávú informel festő *Csorba Simon*, a „thanatológus” *Jelenczki István*, az *Incommu-csoport*). 1984 tájára néhány magyar művész már szinte repertoár-darabokként adja elő performance-eit.

Az évszázad két utolsó évtizede

A közelmúlta visszatekintve, két fordulóponthoz viszonyítva kell leírunk a magyar művészetben bekövetkezett változásokat. Az egyik 1980 körül történt, és valóban művészeti fordulat volt, a másik tíz évvel később, és a művészethez látszólag semmi köze. Az előzőt az „újfestészet” megjelenéséhez köthetjük, a második – 1989/90 körül – a politikai rendszerválás maga. Az újfestészet fellépése része volt a posztmodern elterjedésének