

A már említett, számomra szimpatikus (de mások számára talán zavaró) gesztus, a „rég” és az „új” munkák együtt szerepeltetése azt sugallná, hogy valamiféle egységről vagy közös nevezőről (esetleg folytonosságról, rokonságról, következményről, kapcsolatról, tanulságról...) van szó, a „statisztika” azonban ezzel ellentétben azt mutatja, hogy igazán csak az a fontos, ami „rég” volt”.

2. A kiállításon elérhető információk: a zavart nyilván el lehetett volna kerülni, ha a látogató rendelkezésére álltak volna valamilyen formában a válogatás szempontjai, a kiállítás koncepciója, valamint némi adat a kiállított anyag jellegéről – konceptuális munkákról lévén szó, semmi sem evidens. (A Szépművészeti Múzeum honlapján olvasható statement nem médiuma, hanem túlzott általánossága miatt nem képes helyettesíteni a szórólapokat vagy falfeliratot: a „...a rendszerezés kényszere nélkül, a tematikus és logikai kapcsolódások felismerését a látogatóra bízva”, vagy a „teljességre semmiképpen sem törekedhettünk” kitételek felmentést adnak bármiféle további követelmény alól.)

3. A zavart a katalógus sem oldotta fel, ugyanis tanulmány nem, csak rövid idézetek szerepelnek benne, melyek – kettő kivételével – az első generációs konceptuális művésztől származó írások. Ez egyfelől jó, de ugyanakkor nem pótolhatják a tanulmányt, hiszen maguk is értelmezésre várnak, másrészt csak a „rég” konceptuális művészetre vonatkoznak, így megerősítik a kiállítási arány által megfogalmazott minősítést. A két idézett nem művész-szöveg túl rövid ahhoz, hogy érdeklődésünk meg a konceptuális művészetekről, ráadásul az egyik, a Peternák Miklósé 1983-ból való, a másik Daniel Marzoné 2004-ből. (Kira-gadottsága miatt szinte kínos említeni, annyit mégis muszáj megjegyezni, hogy Marzonával ellentétben én nem gondolom, hogy a mai művek komolytalanok és ideológiamentesek. Persze, ironikusak, ráadásul az írónia mint módszer jelen van szinte mindegyikükben, ez pedig – ugyan másfélét, de – mégiscsak komolyságot jelent). Igazságtalanok volnánk, ha nem említenénk meg, hogy a kisméretű katalógust jó kézbe venni, igényes kivitelű, funkcionalistán mértéktartó, a műtárgylistán kívül minden kiállítótól látható egy-egy jó minőségű reprodukció.

A keveredés ellenére zűrzavar nincs, tiszta a fent vázolt kép: a kiállítás logikájában semmi nem indokolja – se az arány, se a magyarázat (hiánya), se a katalógusban való mellőzés – „új” művek szerepeltetését. Észrevételeimmel azt kívántam láttatni, mennyi rétege van egy kiállításnak és hányféle módon lehet szólni általa. S ha a végki-csengés nem lett pozitív, hadd billentsem helyre az egyensúlyt: a sok figyelemre méltó, fontos mű és azok szép elhelyezése miatt mondhatom, ezt a kiállítást nem csak, hogy érdemes, de kötelező (lett volna) megnézni.

András Sándor

## Koncept? Ötlet? Hol és kinek?

### KONCEPT KONCEPCIÓ, szemelvények



Vasarely Múzeum, Budapest  
2008. február 28 – május 31.

#### I.

A látogató örült és most is örül, hogy ellátogatott a kiállításra. Kíváncsian ment és nem csalatkozott meg: az összbenyomás jó, meglepő és erőteljes volt. Jó volt együtt látni sok érdekes, részben már ismert, részben most először észrevett munkát. Meglepő volt, milyen erőteljes együttes keletkezett 1967 és 1977 között a konceptuális művészethez sorolható vagy viszonyítható alkotásokból. A látogatót, a kiállítás címétől elcsábulva, elsősorban ez a tíz év érdekelte.

KOSUTH 1989-es munkájáról megtudhatta, ha még nem tudta volna, hogy az irányzat egyik eredeztetője 1965-ben megkezdett és 1969-ben deklarált módszereivel jóval tovább dolgozott, mint ameddig maga az irányzat tartott. Az egymásra következő, mint ahogyan a párhuzamosan futó irányzatok, alkotási módszerek felfedezői folytathatják, amit megkezdtek, ahogyan túl is juthatnak rajta, mint Picasso a kubizmuson vagy Robert Morris a minimalizmuson. A látogató nem vehette hát zokon, hogy például VARGA FERENC *Száz ezer falevél* című munkája 2001-ben készült, de még azt sem, hogy nem sorolható egyértelműen ehhez az irányzathoz. Sok kitűnő kiállított munka egyáltalán nem tartozott igazán oda, így például NÁDLER ISTVÁN 1980-as *Malevics emlékére* készült képe, de TÜRK PÉTER 1969-es *Cím nélküli* munkája sem; KORONCZI ENDRE 2007/8-as *Nem én voltam* című darabja pedig egyértelműen a pop-art-hoz sorolható. Még ERDÉLY MIKLÓS 1986-os *Similis simile gaudet*je is (egy nagyalakú festett kép, előtte szőnyeggel, benne tévékészülékkel, amelyen például az m1 híradója megy, interjú egy fürdőigazgatóval, abba beleavágva-montírozva jelenetekkel a fürdőből – a fürdőzőkről, ha besorolni kell, inkább pop-art, mint bármi más.

Varga Ferenc

Száz ezer falevél, 2001, részlet



Kosuth egyébként arra is példa, hogy a kiállításon sok nem magyarországi alkotó munkája látható, többnyire a hatvanas évek végéről és a hetvenesek elejéről, tehát a látogató által elsősorban figyelembe vett időszakból. Köztük olyanoktól is, mint SIGMAR POLKE, és fénykép CHRISTO és JEANNE-CLAUDE *Az 5600 köbméteres csomag* című munkájáról, mely a kasseli Dokumenta 4-en lebegett a magasban és a Frankfurter Allgemeine 2008. május 10-i számában a két kolumnás „Mit árul el a művészet az 1968-as évről” című összeállításának és méltánylásának egyik ünnepelelt darabja, mások közt Robert Morris „Threadwaste”-je mellett.

A beszámolóknak tehát a kiállítás egészéről kellene szólnia, hiszen a látogató megértette, hogy a két kurátor, MAURER DÓRA és PROSEK ZOLTÁN a kiállítással, a szép kis katalógus elején ERDÉLY MIKLÓSTól idézett javaslatának igyekezett eleget tenni:

„A legfontosabb az, hogy a művészet a szabadságfokát növelte ezekben az években. (...) úgy kellene egy ilyen kiállítást rendezni, hogy a hatvanas években még csak ennyi volt, a hetvenesekben már ennyi... és akkor mindent, ami megmaradt, és mindent, ami új, mindig egyszerre kellene szerepeltetni. Tehát tulajdonképpen egyre szélesebb skálát kellene egy-egy kiállításon felvonultatni, (...) itt egy egységesedési folyamattal állunk szemben és egy kiterjeszkedéssel. Egyre interdiszciplinárisabb lett például, ez a jellemzője a művészetnek; másrészt egyre inkább nem válogatók az eszközeiben. Ez nagyon fontos, nagyon fontos.” Erdély véleményét-ajánlatát megerősíti és egyben sarkítja Maurer Dóra szintén idézett véleménye egy 2007-es előadásából: „A concept art felszabadította a világ bármilyen jelenségére adható kreatív reflexiót. A kortárs magyar művészet (szerintem) jobbik részét posztkonceptuálisnak lehet nevezni.”

A látogató tehát elfogadta ezt a rendezői elvet, nem is kíván perlekedni vele, ahogyan nem akarja felpanaszolni, hogy néhány számára emblematikus alkotás nem került a beválasztottak közé. A kiállítás címe egyértelműen jelezte, hogy szemelvények bemutatására kerül sor, a katalógus pedig azt, hogy a kiállított munkák javarésze a Gáyor-Maurer Archívumból és maguktól az alkotóktól kölcsönözöttek. Nem nagy felhajtású monumentális kiállítás volt ez, ugyanakkor gazdagabb a gondosan elrendezett anyag, hogy ízelítőnek kelljen mondani.

A katalógust egyébként nem bevezető nyitja meg, hanem idézetek sora a concept art, a fogalom-művészet elindítóitól, LeWittől, Huebler-től, Kosuth-tól Erdélyen át Peternákig (1983), Marzonáig (2004) és Maurerig (2007). Az idézett magyarok közül a látogató Peternák problematikusnak tűnő nézetével ért leginkább egyet: „Nem új megállapítás, hogy szigorú értelemben nem volt konceptuális művészet Magyarországon, és helytállóan is tűnik. Ugyanígy igaz, hogy beszélhetünk egy nagyarányú 'koncept' (ötlet)-művészetről. Az az állítás sem támadható, hogy a 'concept-art' (fogalomművészet) vagy 'conceptual art' (fogalmi művészet) névvel jelölt irányzatnak jelentős hatása volt a magyar (avantgarde) művészetre, sőt a művészeti (illetve a művészetről való) gondolkodásra általában.” A látogató – aki magát a múltba ellátogatónak is érezte és örömeit-meglepődéseit éppen ebből a feszültségből is nyerte – Peternáknak a következők miatt ad igazat.

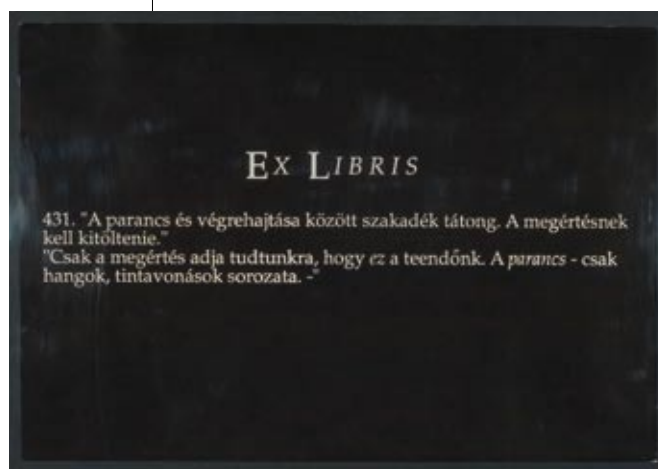
## II.

A konceptuális művészet mint minden művészeti irányzat, amikor időben, akkor irányzatok között helyeződött, és az éppen meglévőktől, mint előzőktől való elhatárolódás igényével jött létre, ezért abban az összefüggésben értelmezhető. Az előzők pedig elsősorban a minimal art, másodsorban a pop-art volt, (ezek viszont Amerikában az absztrakt expresszionizmustól határolódtak el). A minimal art tárgyai és szándékai nélkül szinte érthetetlen a concept art. Ez azért is hangsúlyozandó, mert Magyarországon nem létezett a minimal art mint irányzat, a pop art pedig a concept arttal egyidőben, illetve kevéssel utána és vele keveredve kezdett hatni. A minimal art művésze egyszerű tárgyakat hozott létre, megszabadítva a műtárgyat mind a komplexitástól, mind a fogalmiságtól – így a metaforikusságtól és az iróniától is –, és határozottan elkerülte az imitációt és az illúziókeltést. Puritán, többnyire geometrikus tárgyakat helyezett – talapzat nélkül – a kiállítóterembe, olyan teret alkotva, amelyben a látogatók mozogva viszonyulhattak azokhoz a tárgyakhoz, úgy ébredhettek azok tárgyságára. Így a minimal art tárgyai lehetetlenné tették a re-prezentációt, a concept art viszont magukat a tárgyakat tette lehetetlenné.

A minimal art a nézőkből résztvevőket indukált: „a minimalizmus a műtárgy értelmét bizonyos mértékig 'kívül', a környezettel való viszonyában” fedezte fel<sup>1</sup> a néző



**Erdély Miklós**  
Similis simile gaudet, 1986, installáció



**Joseph Kosuth**  
Ex libris, 431. „(Egy nyelvtani megjegyzés) G.L. / L.W.”, 1989

aktív, mind érzékelő, mind mozgó hozzájárulásával. „Semmi sem volt hasonlíthatatlanabb a happeninghez, mint a minimal art határozottan kiállítás-művészete, és mégis szemére hányták, hogy a művészetet 'egy újfajta színházzá' tagadja meg, ahogyan Michael Fried írta 1967-ben (.). Mindkét oldalról egyetértettek abban, hogy Robert Morris vagy Carl Andre geometrikus alapformái és Donald Judd merész anyagai tudatosan elfordultak a festészet és a szobrászat mű-formáitól. De elütöttek egymástól abban a kérdésben, hogy ez még művészet-e. Judd írta 1964-ben, hogy Morris munkái, amelyek teljesen a felszíneikből éltek, a legegyszerűbb dologszerű létezésre utaltak üres térben. 'Ha bennük minden a legminimálisabb módon létezik is, mégis egyértelműen művészet ez... Egy legkisebb közös nevezőt határoznak meg. Az ember arra kényszerül, hogy a megszokott dolgokat' új szemmel nézze.”<sup>2</sup>

A konceptualizmus ezzel szakított elsősorban, a tárggyal, és tette ezt jórészt azzal, hogy magát

<sup>1</sup> MICHAEL ARCHER, *Art since 1960*. New Edition. London, 2002. 74.o.

a nyelvet használta, és hogy az odalátogatót nemcsak interaktivitásra készítette, hanem alkotásra. „Ahol egykor festmények és szobrok voltak, most dokumentációk, térképek, fényképek, utasítás-listák és információk”.<sup>3</sup> LeWitt írta 1967-ben: „A konceptuális művészetben a munka legfontosabb aspektusa az idea, illetve a fogalom. Amikor a művész a művészet fogalmi formáját használja, akkor előre történik minden tervezés és elhatározás, és a kivitelezés fölösleges/mechanikus [perfunctory] dolog. Az idea művészetet csináló géppé válik.”<sup>4</sup> Egy kérdésre, hogy be lehet-e mutatni a munkát, Robert Barry azt válaszolta: „A munka teljességében megismerhetetlen, mert olyan sok ember elméjében létezik. Mindegyikük csak azt a részt ismerheti, amelyik a saját elméjében van.”<sup>5</sup>

A pop-art művelői egészen mást csináltak. Egyfelől vegyítették a festészetet és a szobrászatot, másfelől beemelték a közönséges köznapi képeket saját kompozíciójú munkáikba, ahogyan azt Rauschenberg tette újságokból másolt szitanyomatokkal. Míg a minimalisták minden imitációt és illúziókeltést elkerülve egyszerű alapvető alakzatokat helyeztek egy a látogatókat mozgásra invitáló térbe, a pop art művei te voltak felismerhető képekkel, és/vagy ismerős tárgyakkal, munkáik rakoncátlan gondolatokkal tűzdelt szemléltetést követeltek meg. A minimal art tehát a pop-arttól is elfordult, nemcsak az absztrakt expresszionizmustól, a concept art viszont mindkettőtől.

A concept art művelői a művészet jellegére, illetve a műtárgy szükségtelenségére kérdeztek, de volt, illetve lehetett még egy további szándékuk is. „A 'Conceptual Art' zászlaja alatt sokféle irányzat gyűlt össze, ezeket nehéz egy nevezőre hozni. A protagonistákat többnyire az a politikai indíték lelkesítette, hogy megtagadják a művészet-piac műalkotásokat illető gyakorlatát, ami az ő szemükben a művészet kapitalista félrekezelése volt – és hogy ezt olyan eredményesen tegyék, hogy a mű már egyáltalán nem volt lehetséges.”<sup>6</sup>

Nos, a Vasarely Múzeumban bemutatott alkotások együttese a látogató megítélése szerint egyáltalán nem támogatta Belting nézetét. A (mára többnyire jönevű) alkotók egyértelműen nem a művészet-piac kapitalista félrekezelése ellen lázadtak, hanem elsősorban és meghatározóan a szocreál követelmények, a magukat szocialistának-kommunistának valló megrendelők, vagyis a népi demokratikus állami mecénatúra és az alkotók közrendészetileg kordában tartott kényszerű helyzete ellen. Ha Kosuth azt írta

1969-ben: „művésznek lenni most annyi, mint kétségbe vonni a művészet természetét,” akkor a *KONCEPT, KONCEPCIÓ* kiállítás alkotói 1967 és 1977 között első-sorban azt mondhatták volna: művésznek lenni most annyi, mint kétségbevonni a szocreál és kényszerítésének a természetét. Ez viszont azt is magával vonta, hogy a művészet természetére és a műtárgy megszüntetésére nem kerülhetett sor. Ha ez így volt, ha a látogatónak ez volt és maradt az összbenyomása és véleménye, kérdésnek érezte, hogyan viszonyul, illetve viszonyítható a kiállítás anyaga ahhoz, ami Nyugaton történt az eddig jelzettek szerint. Valamiképpen biztosan viszonyítható, ha a látogatónak, amit látott, tetszett és a kiállítás címének vonatkozásában tetszett.

### III.

Körner Évának van egy 1993-as írása: „Az abszurd mint koncepció. Jelenetek a magyar concept art történetéből”.<sup>8</sup> Körner megközelítésének keretét a 2008-as kiállítás látogatója egyértelműen elfogadja: „Ha volt valaha gyötrelmesen kiélezett helyzet 'nyugat' és 'kelet' művészet, illetve művészeti gondolkodása között, a hatvanas évek egyike volt a legkeményebbeknek. (...) A két fél helyzete merőben különböző volt, tehát stratégiájuk sem lehetett nem hogy azonos, de párhuzamos sem. (...) Vagyis a 'nyugati' conceptual art és a 'keleti' konceptuális művészet két olyan létező, amelyben az előzőnek domináns, megtermékenyítő szerepe volt, de az utóbbi éresi folyamatában elszármazott a nemzötől, sajátos karaktervonásokat öltött. (...) Ebből következik, hogy az 'eredeti' konceptuális művészet alapelvétől eltérően a keleti concept art szótári tisztasággal nem körvonalazható.”<sup>9</sup> Körner érdekes és példás megközelítése csak néhány korrekciót kíván meg. A concept art „első nagy felszabadító korszaka” nem kezdődhetett „az 50-es évek végétől”,<sup>10</sup> ha egyszer senki se datálja Kossuth 1965-ös szék-műve, illetve LeWitt és Kossuth 1969-es írásai előttről. A koncepció „tárgyi megvalósítása”<sup>11</sup> a concept art elveit illetően lehetetlen, hiszen éppen a tárgy felszámolása volt a tét. Végül sem a kockakő, sem СТAУВН *Hűlő vize* nem lehet példa a minimal art-ra<sup>12</sup>, hiszen a minimal art művelői olyan tárgyakat hoztak létre, többnyire a térben elrendezhető többesben, amelyeknek nem voltak mimetikus megfelelői, vagyis nem köznapi tárgyakat idéztek. Ezek a korrekciók csak kiegészítők, nem polemikusak; a Vasarely Múzeum látogatója sem tudja körvonalazni mindazt, amit látott, csak az izgatja, hogyan jellemezheti (többszörösen szerzett) élményét, élményével kapcsolatos gondolatait, lényegében a számára annyira talányos viszonyt a nyugati és a magyarországi alkotói szándékok és azok megvalósításai között. Ha a stratégia nyugaton és keleten nem lehetett „párhuzamos sem”, ahogyan Körner helyesen állapította meg, miért és hogyan hasonlítható, legalább is vonatkoztatható egymásra, ami készült? A hozzávetőleges válasz a következő.

A concept art jellegzetességeit a következőkben lehet meghatározni: (1) nincs tárgy, (2) dokumentáció-információ van: nyelvi anyag, (3) a művészet kérdőre vonása történik, (4) a látogató bevonása a munkába, (5) a piaccal nem-törődés, annak hátat fordítás.<sup>13</sup> Ezeket figyelembe véve a Beke László felhívására készült szövegek valóban izgalmas gyűjteménye – ez áll legközelebb a concept arthoz a bemutatottak közül –, két pontban mutat eltérést: a 3. pont hiányzik, az 5. pedig modifikálódik. Ez a két eltérés pedig, úgy tűnik, kapcsolatban van egymással. A piac, sőt a kiállítás lehetetlensége nem arra ösztönzött, hogy a művészet mibenvalóságára kérdezzenek az alkotók, hanem arra, hogy az eladható és bemutatható művészet hatalmi úton biztosított silányságára reflektáljanak, illetve ellene – a szocreálra és a hatalmi kontrollra – lázadjanak. A Beke készítette virtuális, ezért konceptuális kiállítás darabjai azonban tulajdonképpen csak ebben az utóbbi pontban mutattak rokonságot a többi kiállított munkával. Azok ugyanis kivétel nélkül tárgyként készültek. És másféle hatások is felfedezhetők voltak bennük.

6 (Hans Belting, i.m., 459. o.)

7 (idézte: Archer, 76. o.)

8 első közlése: Balkon 1993, most: Körner Éva, *Avantgárd – izmusokkal és izmusok nélkül. Válogatott cikkek és tanulmányok*, Aknai Katalin és Hornyik Sándor, szerk. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005, 420-427)

9 (i.m., 421. o.)

10 (i.m., 421. o.)

11 (i.m., 426. o.)

12 (i.m., 426. o.)

2 HANS BELTING, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München, 1998, 452. o.)

3 (Archer, 74.o.)

4 (idézte: Archer, 68. o.)

5 (idézte: Archer, 73. o.)

Példaként Lakner László *Én, egy közülük* című szitanyomatát érdemes említeni. A szitanyomatot Rauschenberg kezdte híresen használni a pop-art-hoz sorolandó munkáiban. Ez a rokonság legyen egyik magyarázata, miért példaértékű a látogató szerint Laknernek ez a munkája. Mint szó esett róla, a pop-art időben egyivású a minimal arttal, a concept art egyaránt fordult mind a kettő ellen. A pop-art jellemzője volt, hogy elegyítette a művészetet és a – történelemhez és a köznapisághoz tartozó – nem-művészetet, a felismerhető valóságdarabokat és a valóság-részleteket média-illusztrációiból készített másolatokat. A másik megfontolás, amiért a látogató számára az „Én, egy közülük” példaértékű, az, hogy Lakner nemcsak belemontírozta a fegyveres orosz forradalmárok csoportképébe saját arcának fényképét, de a csoportképbe rajzolt nyíllal mutatva rá is írta: *én, egy közülük*. Ez a ráfirkantás pedig a látogatót Duchampra emlékeztette. Lakner munkája teljesen egyedi, az ő szitanyomata a teljes képet adja, nem képrészleteket, mint Rauschenberg munkáiban, és a lemásolt fénykép egyáltalán nem egy Mona Lisa festmény-másolathoz hasonlatos. Példaértékűnek egészében a Duchamp-hatás mondható, a látogatónak ugyanis az volt a benyomása, hogy az egész kiállítás Duchamp keltette izgalmakat mutatott. Duchamp közismerten sokfelé hatott, az ő nevével jelezhető Dada sokfelé ágazott, sokféleképpen vonta kérdőre és kétségbe a művészetet. Felszabadító hatása általánosan elismert. Neve nem irányzat, de sok irányzat hivatkozhatott rá. Ez a 2008-as *KONCEPT KONCEPCIÓ* kiállítás pedig azért is hozandó kapcsolatba Duchamp-mal, mert a látogató, mint már említettem, Peternák véleményével ért leginkább egyet, Peternák pedig „koncept (ötlet)-művészetről” beszélt. Nos Duchampnak is *ötletei* voltak, humorosak-ironikusak, de olyanok, amelyek nemcsak egyszerű ötletek, hanem mindig egyúttal gesztusok is, és gesztus-mivoltukban voltak többértelműek. Az ironia tudvalevőleg nemcsak a retorikai fordulat, amellyel valamit mondok és az ellenkezőjét értem, hanem az a – romantikusnak nevezett – ironia is, amellyel valami megnevezhetetlenre lehet utalni. Olyan bonyodalomra is, amit nem lehet egyetlen fogalmi nevezőre hozni, ami nem bogozható ki analízissel szép egyenes fonallá. Duchamp ötlet-gesztusai, avagy gesztus-ötletei mindig tárgyakhoz kapcsolódtak, tárgyakat foglaltak magukban, nála az ötlet sohasem csak egy „jó ötlet”, egy „eszembe jutott”.

A *KONCEPT KONCEPCIÓ* kiállítást persze nem lehetett volna *Duchamp-irányzat* címre átkeresztelni, de a látogató úgy érezte és gondolja most is, hogy azokban az években, és már a konceptuális művészet beindulása előtt, Duchamp-hatás érkezett Magyarországra és hatott, kénytelen-kelletlen, illetve kényszerűen-kellemesen a kiállításon szereplő művészekre, de a művészet mibenvalóságára kérdés nélkül. A látogató ezért is hiányolta a Vasarely Múzeumban StAuby dolgai között a *Hordozható lövészárkok* címűt. (Ahhoz hasonlítva Erdődy *Transzparens transzparens-e* – két rúdra erősített üres műanyag-csík – csak egy, különben jó, politikailag csattanó ötletnek tűnt.) Némileg kárpótolta HARASZTŰ *Méréstechnika I.* című munkája, egy mérleg, amelynek két tányérja egymással teljes egyensúlyban áll, miközben az egyik tányéron egy egy-kilós, a másikon egy húsz-dekás súly látható: a szürreál és a Dada csodálatos egyesülése ez a mű.

Végül egy általános megjegyzés Körner Éva kijelentésével kapcsolatban, hogy a nyugati és a keleti avantgárd stratégiája még párhuzamosban sincsen egymással. A politikai helyzetről és a demokrácia-diktatúra ellentétéről nem lehet elfeledkezni, és nem lehet el sem vonatkoztatni tőle. Ezzel azonban csak kapcsolatban áll, ami messzemenően meghatározónak mondható. Már szó esett itt róla, de talán érdemes külön hangsúlyozni.

Közhelyszámba megy, hogy a művészetben nincsen fejlődés, csak egymásra következés, de az már kevésbé, hogy – egyfelől az elhatárolódás, az önállóság igénye, másfelől az élet-környezet változásaival járó más-más hatások miatt – egy dinamikus folyamat. Attól pedig nem lehet elhatárolódni, ami nem következett be, nem lehet annak ellenében önállósodni. Magyarországon nem volt 1950 körül jelentkező és elismerést nyerő neoavantgárd, nem volt absztrakt expresszionizmus, minimal art, pop art, happening, és a többi, egymásra következő, részben egymás mellett futó tevékenység. Az Amerikában – de másutt is – jelentkező Concept Art, fogalmi művészet itt nem is alakulhatott ki. Ráadásul, ha a művészetben nincsen fejlődés,



Lakner László  
Kockák egy régi filmből, 1970

nem lehet „egyenlőtlen fejlődés” sem, inkább csak keresztbeporzás. Nem lehet behozni azt, ami nem jött létre. Ami egymásra következően már kialakult, ingerli és befolyásolja azt, ami kialakulóban van. Az expresszionizmus német, a szürrealizmus francia, az absztrakt expresszionizmus amerikai. A Dada valóban nemzetközi, illetve többközpontú volt, de éppen ezért más-másként is hatott New Yorkban, Párizsban, Zürichben és Berlinben. A concept artot is szokás nemzetközinek mondani, de például a francia Daniel Buren hasonlíthatóan, de mégis másként dolgozott Párizsban, mint az amerikaiak New Yorkban<sup>14</sup>, minden bizonnyal azért is, mert pl. a tachizmus más volt, mint az absztrakt expresszionizmus (és az action painting).

Ami Magyarországon hozzávetőlegesen 1966 és 1976 között létrejött, amit a *KONCEPT KONCEPCIÓ, szemelvények* kiállítás dokumentált, és a látogató ezért is koncentrált a különben kitűnő kiállításnak erre a részére, egy olyan etap, amelyik viszont létrejött, ami következett és amelyikre későbbiek következtek. Az a felszabadító hatás, amire Maurer Dóra céloz a katalógus elején, minden bizonnyal megtörtént és aztán tovább hatott. Volt, akire úgy, hogy elhagyta az országot, de úgy is, hogy a szóban forgó alkotók szinte mind töltötték hosszabb-rövidebb időt nyugaton. Ez része lett annak, ami keresztbeporzásnak mondható. A concept art puritanizmus, komolysága és aszketizmusa nem alakult ki, semmiképpen sem lett irányzattá Magyarországon. Ezt el kell fogadni és ezt elfogadva kell örülni annak, ami létre jött. Arra következett minden, ami azóta.

13 v.ö. az eddigiek mellett még pl. Carla Gottlieb, *Beyond Modern Art*. New York, 1976, 372k).

14 (v.ö., Archer, 69-75kk)