


concept.hu | koncept.hu

PETERNÁK MIKLÓS

concept.hu | koncept.hu

**A konceptuális művészet hatása Magyarországon
The Influence of Conceptual Art in Hungary**

**PAKSI KÉPTÁR – C³ ALAPÍTVÁNY
ART GALLERY PAKS – C³ FOUNDATION
2014**



Tartalom | Contents

koncept.hu 7

Bevezető 9

A konceptuális művészet hatása Magyarországon 11


concept.hu 63

Introduction 65

The Influence of Conceptual Art in Hungary 67

Irodalom | Bibliography 185

Műtárgylista | List of exhibited works and documents 193

PATHOS
FORMEL

CSAK HA MINDEGY HOGYAN
SZÓLTJÁK AKKOR NE
KÉTELKEDJEN ABBAN HOGY
IGAZAT MONDTAKI
ÖNKORREKCIÓ!
(vagy csodálat tisztelet
hódolat stb.)

EGYSZEMÉLYES VILLAMOS
OTTHONRA

ANTIPSZEUDO
(Ha egy dolog nem olyan mint amilyennek
gondolom hanem olyan mint amilyennek
látszik.)

NE FIRKÁLJANAK ÖSSZE!

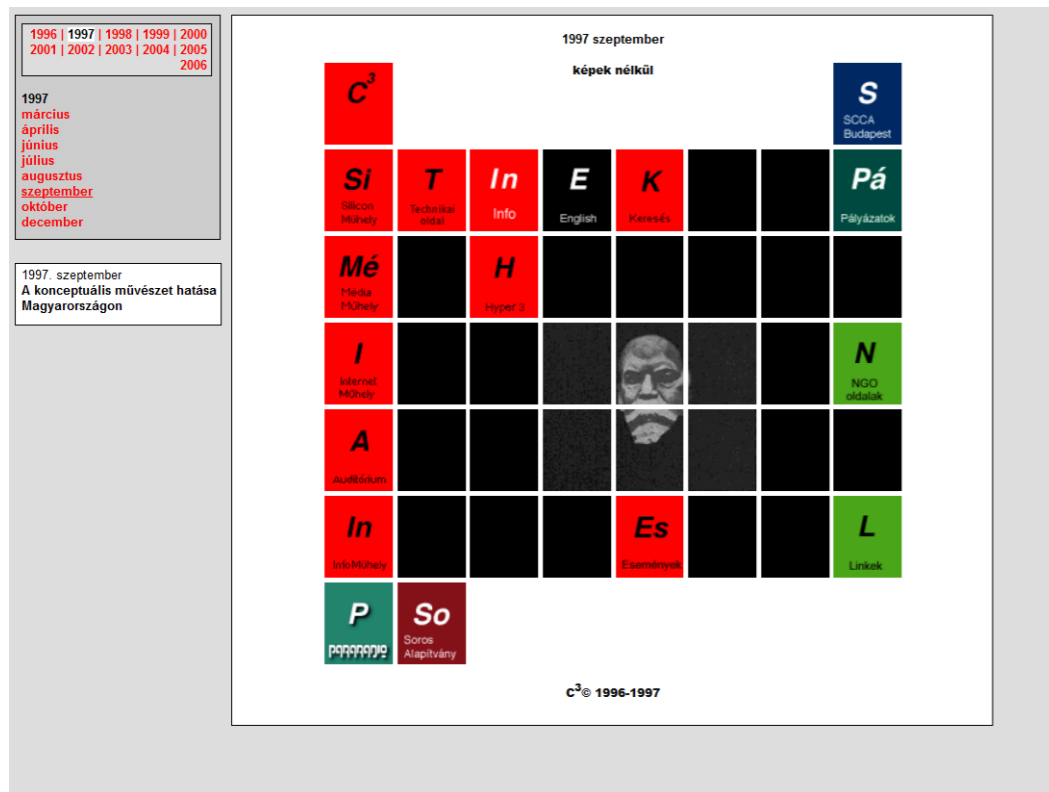
BEKERETEZETT KÖNYV
nem nagy ügy
KÜSZÓNÖVÉNY KÉPEN
üzleties

concept.hu / koncept.hu

A Paksi Képtár vezetője, Prosek Zoltán javaslatára valósult meg 2014 tavaszán az *1,2,!?* „*Itt jelentkezzen öt egyforma ember*” *Koncept palimpszeszt, vagy a magyar konceptuális művészet* című kiállítás. A címbeli idézetet Konkoly Gyulától kölcsönöztem (Konkoly 1969), az alcím pedig arra utalt, hogy a bemutató az eredetileg 1983-84 táján a Magyar Nemzeti Galériában tervezett, de ott meg nem valósult kiállítás egyfajta rekonstrukciós kísérlete. Az 1997-ben az Interneten közreadott tanulmány, szemelvény- és képgyűjtemény, kronológia és bibliográfia könyv formában történő jelen első kiadása is ennek a projektnek köszönhető, vagyis az eredeti szöveg magyar és angol nyelvű publikálása egyúttal a kiállítás katalógusaként is szolgálhat. Tartalmazza a kiállított művek jegyzékét melyek nagyobb része reprodukálásra is kerül, valamint a kiállításról képeket és több, a korábbi szövegben nem említett művet, dokumentumot.

Az immár majdnem húsz éve elektronikus formában elérhető magyar szövegen nem változtattam, leszámítva néhány, a könyv forma megkívánta minimális átalakítást. Így a három bevezetőből kettőt (*A koncept ma*, 1997; *Előszó*, 1988) elhagytam – ezek a weboldalon továbbra is elérhetők –, a bibliográfiát egységesítettem, kiegészítettem, néhány hivatkozást aktualizáltam, pontosítottam, a hypertextes kapcsolatokat képjegyzék és lábjegyzetek váltják fel s utóbbiaknál néhány hosszabban idézett szöveget, melyek azóta elérhetővé váltak, rövidítettem vagy elhagytam. Az 1997-es angol fordítás azonban jelentős átdolgozásra szorult, mely Szekeres Andrea érdeme, akit külön köszönet illet ezért, a nyelvi lektorálás feladatát pedig Adele Eisenstein vállalta.

Maurer Dóra írja: „...a koncept art... igazi globális paradigmaváltás volt és azóta másként gondolkodunk a művészetről. A koncept art felszabadította a világ bármely jelenségére adható kreatív reflexiót. A kortárs magyar művészet (szerintem) jobbik részét posztkonceptuálisnak lehet nevezni.” (Maurer 2008) A 21. század elejének művészete, a művészek újabb és újabb generációi mutatják műveikkel, aktivitásukkal, hogy a koncept vagy/és konceptualizmus (concept art / conceptual art /conceptualism) felvetései, újdonsága számukra folyamatos inspirációt jelent. E kötet remélhetően hozzájárulhat ahhoz, hogy az **eredeti** (poszt-, neo- és egyéb grammatikai kiegészítések nélkül értett) koncept(uális) művészet is elfoglalja végre méltó történelmi helyét, másként fogalmazva: Láthatóvá, kutathatóvá, feldolgozhatóvá, gyűjthetővé válva a hazai és nemzetközi kulturális diskurzus integráns részeként jusson túl a margináliák, a „rejtett kincs” talán vonzó és misztikus, de semmiképp nem adekvát státusán.



Website, anno 1997
 A konceptuális művészet hatása Magyarországon. A művészet fogalmának és funkciójának kiterjesztése
 The Influence of Conceptual Art within Hungary. An Extension of the Concept and Function of Art
<http://www.c3.hu/>

Az 1997-es internetes publikációk:

A konceptuális művészet hatása Magyarországon. A művészet fogalmának és funkciójának kiterjesztése

<http://www.c3.hu/collection/koncept/index1.html>

Kronológia (1966–1981) <http://www.c3.hu/collection/koncept/index2.html>

A megfigyelt események kronológiája (1966–1975)

<http://www.c3.hu/collection/tilos/krono.html>

A Paksi Képtár <http://paksikeptar.hu/> kiállításához készített kiegészítő weboldal: <http://www.koncept.c3.hu/>

2014. május
 Peternák Miklós

A konceptuális művészet hatása Magyarországon

(Bevezető, 2./1997)

Az elmúlt, mintegy harminc-negyven év magyar művészete történeti-tudományos szempontból meglehetősen feldolgozatlan terület, leszámítva néhány rész-publikációt, illetve a hivatalosnak nevezhető művészek és művészet viszonylag jól dokumentált részét. A nemzetközi trendekkel szinkron, kvalitásait tekintve sem ez után következő művészeti avant-garde képviselőiről és a művekről azonban semmit sem tud a közvetlen érintettekén kívül a magyar kulturális – kultúra iránt érdeklődő – köztudat. Lemérhető ez a felsőoktatástól kezdve a televízió át a nyilvánosság minden szférájában – ugyanakkor az is észrevehető, hogy e nyilvánvaló hiány mindinkább tudatosuló, valós hiánnyá válik. Ilyen szempontból nevezhető a munka hiánypótlónak: a hatvanas évek végével jelentkező és a nyolcvanas évek elejéig határozottan jelenlévő concept art hazai hatását dolgozza fel. A tanulmányt dokumentum-anyagok, kiegészítő irodalom és képek kísérik – nagy részük publikálatlan, a közönség számára eddig szinte hozzáférhetetlen volt. Megjegyzendő, hogy a konceptuális művészet a kilencvenes években újból a művészeti érdeklődés középpontjába került, illetve hogy az irányzat egyik meghatározó egyénisége, Joseph Kosuth* műveiből már volt kiállítás Budapesten (Knoll Galéria), míg a magyar vonatkozásokról legföljebb utalások szintjén értesülhetett a nagyközönség.

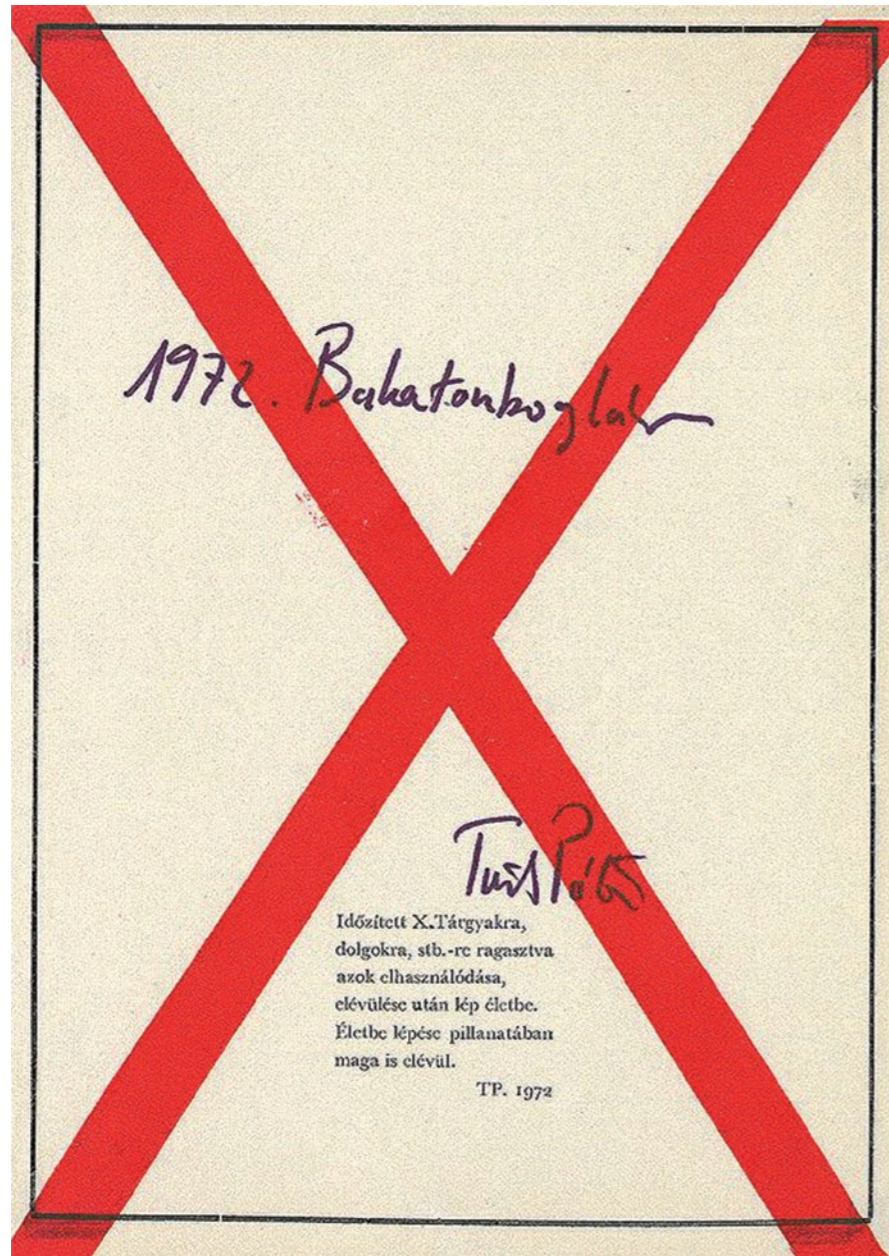
* Joseph Kosuth a XLV. Velencei Biennálé magyar pavilonjának kiállítója (kurátor: Keserü Katalin). Ebből az alkalomból jelent meg Joseph Kosuth: „Zeno Az Ismert Világ Határán” című kötete (1993), benne Körner Éva tanulmánya: *Az abszurd mint koncepció – A magyar konceptualizmus jelenségei*. 185-251. lap, magyar, angol és olasz nyelven, illusztrációkkal. (pm)

A konceptuális művészet hatása Magyarországon

(A művészet fogalmának és funkciójának kiterjesztése)

Nem új megállapítás, hogy szigorú értelemben nem volt konceptuális művészet Magyarországon, és helytállóan 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 (avatgarde) művészetre, sőt a művészeti (illetve művészetről való) gondolkodásra általában.

A tények azonban pontosításra szorulnak. Először is: **a konceptuális művészet nem a „szigorú” értelmet célozza,** sőt lényegileg különbözik attól, amit «egyértelműnek» szokás nevezni (ebben rejlik inspiratív ereje és újdonsága). Belátható, hogy ha az «ötletet» művészetnek tekintjük – az már a concept art szellemiségének a hatása.



TŰRK PÉTER

„Időzített X tárgyakra, dolgokra stb.-re ragasztva, azok elhasználódása, elévülése után lép életbe. Életbelépése pillanatában maga is elévül” / “timed X, labelled on objects, things, etc., comes into force after their having become worn out and obsolete. at the very moment of coming into force, it is obsolete in itself.” Balatonboglár, 1972

1 a konceptuális művészet nem a „szigorú” értelmet célozza.

Beke László Klaus Groh könyvéről és néhány általános problémáról című írásában (Beke 1974) felhívja a figyelmet arra, hogy a concept, ill. conceptual art kifejezések Kosuthnál többértelműségeen alapulnak. Hasonló jellegzetességet mutat Kosuth másik írásának címe: „Art after philosophy” (Kosuth 1992: 107) az „after” (után) szó egyaránt jelentheti valaminek a követését (jelen esetben: a művészet a filozófia nyomában, azt követve), de meghaladását is (filozófia utáni, azt követő művészet). Ez a jelenség azon a szemléleten alapszik, melynél a „tartalom”, „lényeg”, „gondolat”, mint legkisebb egység jelenik meg, kiindulási alap, nem elérendő cél („ez a minimum”), s persze következik a művészet kutatásként való felfogásából, ahol a művek olyan javaslatot jelentenek (a művészetre, annak műbenlétére, lényegére), melyet minden egyéb – meglévő és lehetséges – javaslat közegében kell (lehet csak) vizsgálni. Látszik, hogy az alap a „mi a művészet” kérdés, amihez kapcsolódnak az egyes művészet-javaslatok (művek). A „művészet” maga fogalomként tételezett, s valamely nem meghatározható (kortól, helytől, értelmező személytől, kultúrától függő) egységet jelent (az „egész” értelmében). A művészet-fogalom jelentése (wittgensteini értelemben, akit Kosuth is idéz) a „jelentés a használatban van” megállapításból adódhat. Hogyan használjuk a művészet-fogalmat (mit tudunk a művészetről és mire jó a művészet), vagyis a művészet-fogalom használata egyrészt ismeretként, másrészt cselekvésként, tevékenységként jelentkezik. A mi a művészet kérdésre a válaszok így egyrészt az ismeret oldaláról érkehetnek: olyan ismeret, amit a művésznek is ismernie kell, ami egyenlő a művészet új megfogalmazásával, személyes szinten, tehát – új – művészetfogalommal, ami épp a „művészetfogalom = „concept art”, másrészt pedig a tevékenység felől: műveket készítek, mellyel javaslatot teszek a kérdés megválaszolására, „az a művészet, amit csinállok”, mivel a kérdés fogalmi természetű, a válasz is az ebben a kontextusban: „fogalmi művészet” = conceptual art.

Talán feltűnt az eddigiekből, de ki is jelenthetem, hogy jelen dolgozatomban sem a konceptuális művészet meghatározására, sem a magyarországi jellemzők történeti feldolgozására nem teszek kísérletet, viszont vállalkozom hatásának érzékeltetésére, a megjelenésmód és eseményrendszer – összefogott, majd egyénekre bontott – bemutatására. Felmerülhet, miért van szükség ilyen körülmények között egyáltalán a szóra (a „koncept” fogalmára, vagy világosabban a „fogalom fogalmára”) s ezen túl, ha már használom, miért zárkózom el a definíciótól eleve. Az okok: Véleményem szerint **a konceptuális művészetről nem lehet írni²**, hiszen egyik alap-megállapítása, hogy a kritikus vagy interpretátor szerepét és személyét szükségtelennek tartja. Tekinthetem így az írást koncept művészetnek (s akkor – mivel „az” nem „arról” szól) vagy figyelmen kívül hagyva írhatok róla mégis – s akkor ugyancsak nem lesz sok köze a koncept arthoz, hiszen egyik alapsajátosságát hagyom figyelmen kívül. Lehet viszont elemezni egyfajta művészi tevékenység és gondolkodásmód hatását, melyet általában a konceptuális jelző segítségével neveznek meg, mely szókapcsolat átment a köztudatba, s – mert használatos – feltehetően használható is, és meglehetősen pontossággal jellemzi – különbözteti meg tárgyát.

A hatás persze – s ez talán külön magyarázat nélkül is látszik – másként értelmezendő itt (a koncept-art szellemében): nem azonos érvényű **a concept art hatása³** megállapítás a „kubizmus hatása” vagy „Picasso hatása” kijelentésekkel (ezzel a „Lawrence Weiner hatása” vagy „Joseph Kosuth hatása” állítható párhuzamba).

A konceptnél külön kihangsúlyozandó, hogy nem a kategória megfogalmazása, az elnevezés tisztázta ennek a törekvésnek a lényegét, a többi irányzat „közti” elhelyezkedését – bár kétségtelen, hogy hozzájárulása fontos, és nem hagyható figyelmen kívül. A név és annak magyarázata épp olyan koncept mű (összefüggő fogalmi rendszer, művészeti javaslat a művészet értelmezésére), mint amelyek «előtte» és «utána» is születtek.

Tény, hogy a „névadást” követően és terjedésével szinte „robbanásszerűen” szaporodtak az ide kapcsolható alkotók és művek, de ez (a koncept szellemében) csak annyit jelent, hogy egyre töb-

2 a konceptuális művészetről nem lehet írni.

Az, hogy a concept artról nem lehet írni, végső soron annyit jelent, hogy csak a „concept art” terminus használatának a hogyanjáról nem lehet írni (másképp: pont azt, hogy nem definiálható). Ha ugyanis igaz, hogy a jelentés a használatban van, akkor a concept art nem más, mint a művészet-fogalom művészi kontextusbeli használata, tehát maga a művészet-fogalom. Így legföljebb azt írhatom: a concept art az a concept art (vagy a concept art nem a concept art) – az irányzat jellegének megfelelően definíció helyett tautológiához jutok. Ennyit mondhatok: javaslom, hogy használjuk (a kifejezést), vagy: használni fogom.

3 a concept art hatása

Hatott rá a concept art = hatott rá a művészet-fogalom (tovább lefordítva) = elkezdett (a művészetről) gondolkodni (a művészetben).

ben kezdték el a művészettel és a saját helyzetükkel, feladatukkal kapcsolatos gondolataikat művészi formában közreadni. Ugyanígy – bár ez a jelenség már korábban is létezett – a 70-es évek elején megszorodott a „névadás” gesztusa, a művészet szóval (általában angol art – vagy német – Kunst – formájával) való játék, illetve ennek összekapcsolása a legkülönbözőbb szavakkal. Ez a jelenség – túl a sok önmagában is meglepő, ötletes produktumon, melyre még kitérek – azért is figyelmet érdemel, mert utal a concept art erősen nyelvi indíttatására s a lingvisztikai összefüggések jellegére.

A nyelvi kapcsolat az az utolsó lényegi elem, melyre még fel akartam hívni a figyelmet. Ez után tovább léphetünk a jelenség megközelítése (leírása) elemzése felé. A megközelítést háromféleképpen gondolom: maradva fogalmi síkon, de a jelenséget közvetlenül vizsgálva és valamelyest eltekintve az eddig írottak következetes alkalmazásától, sőt további magyarázatától is, másodszor a hazai helyzetet, azt a társadalmi-művészeti közeget érzékeltetve, ami az időszakot (hatvanas évek végétől a hetvenes évek közepéig) jellemzi, végül néhány megjegyzést, ami a jelen helyzetre, illetve a koncept bemutatásával kapcsolatos problémákra vonatkozik. A leírás néhány konkrét esemény, mű, illetve alkotómódszer és a kapcsolódó fogalmi apparátus bemutatását adja, míg az elemzés ez utóbbit mint egyéni alkotói eszme-rendszerek közös mozzanatait mutatja ki, valamint műelemzéseket jelent. A megközelítés első fázisában Daniel Buren – eredetileg irónikus-elítélő értelmű – **tipológiáját⁴** használom fel, de eltérően az ő értelmezésétől.

A koncept-művek négy fő típusba sorolhatók:

1./ Terv, vagy vázlat, valamely elképzelés rögzítése, nem „realizált” mű vagy valamely mű/ elképzelés dokumentációja. Legegyszerűbb formája egy ötlet, de lehet egészen összetett, részletekig kidolgozott – esetleg megvalósítható – projekt is.

2./ Egy formula, fogalom. Alapesetek: a fogalom anyagi formái vagy reprezentációja, illetve valamely anyag (anyagok) fogalmi-asszociatív jelentéseire alapuló mű. Másrészt bizonyos műveletek, illetve formulák alkalmazása vagy jelentése. Ilyen műveletek lehetnek pl. az ismétlés, a tükrözés, forgatás, eltolás, valamely rendszer következetes alkalmazása vagy megmutatása a műben. A formulák közül a leggyakoribb a tautológia és a paradoxon. Jellemző módon ezek a – lényegében egymásnak ellentmondó – formulák esetenként „együtt” is jelen lehetnek – a mű értelmezésétől függően. (Itt jegyzem meg, hogy a négy fő típus elkülönítése nem mereven értendő, némely mű egyszerre több csoport sajátosságait is mutathatja.)

3./ Szöveges munkák, írárok. Általában tézisek vagy értekezések, de lehet néhány szó vagy egy mondat. Amennyiben „tisztá” konceptről hallunk, mindig ilyesmire kell gondolni.

4 tipológia.

Daniel Buren írása megjelent: *Studio International* 1970 július/augusztus és Ursula Meyer, *Conceptual Art*. New York: Dutton, 1972.

4./ Eszme, eszmerendszer egészében vagy részleteiben alkalmazva, esetleg önálló rendszerré szervezve – különböző rész-elemekből. Lehet tudományos tétel, mitológiai mozzanat, vallási forma, de misztikus eredetű vagy politikai-társadalomelméleti koncepció is. Általában áthat a művész személyes életére, s azon túl valamely közösségi szerepet felvállaló tevékenységre is. Jellemző a nem összeillő (egymástól távol eső) eszmék „szabad” felhasználása, egymásbajátszása, sosem egy meglévő rendszer teljes (egy az egyben való) átvétele.

A felhasznált „anyagokat” tekintve jól megfigyelhető, hogy az intermediális (különböző anyagok, eszközök, „közegek” használata egymás mellett, illetve azok összekapcsolása) jellegű követően, sőt bizonyos fokig párhuzamosan az interdiszciplináris irányba való fejlődés a meghatározó. Utóbbi a világot különböző nézőpontokból közelítő módszerek és nézetek együttlítására, az egymástól megkülönböztetett rendszerek összezavarására vagy egyesítésére, sőt – akár gátlástalan – együtt-használatára inspirál (pl. egy tudományág fogalomrendszere más tudományág módszereivel, esetleg mitológikus külsőségekkel stb.). Érdekes megfigyelni a tudományelmélet/tudománykritika művészettel analóg fejlődését ebben az időszakban.

Észrevehető persze az általános expanzió tudatosítása mellett bizonyos elemek „kitüntetett” (a többinél gyakoribb) előfordulása: az eszközök (közegek) oldaláról (a nyelv mellett) a fénykép és a DIN A4-es méret dossziékba gyűjtve vagy füzeteként, illetve különböző kommunikációs rendszerekkel, sokszorosítással kapcsolatban (képeslap, levél, távirat, küldemények, xerox, újság, könyv, hirdetések stb. átalakítása vagy használata). Az eszmék oldaláról: egyrészt az ezotikusnak tekintett tanok, információk előkerülése, az okkult, misztikus, illetve a keleti (általában a klasszikus európai gondolkodási sémáktól eltérő) világértelmezés iránti fokozott érdeklődés, de éppúgy az újabb tudományos felfedezések és megoldatlan problémák, valamint politikai aktualitásokra és a társadalmak működésére való – sokszor radikális – reagálás. (A javaslat, észrevétel formájától kezdve a politikai tevékenységgel analóg művészeti munkákig.)

A hazai helyzetre – vagyis a megközelítés második szintjére – rátérve fontos megjegyezni, hogy születtek olyan munkák, melyek összhangban vannak a koncept – szellemiséggel, mielőtt egyáltalán az irányzat kialakult, vagy a név és „program” megfogalmazódott volna. (Megjegyzendő, hogy a fluxusmozgalom, az ellenkulturális, ill. underground áramlatok magyarországi hatása is szinte egyidejű, nem lehet pontosan megállapítani mi volt „előbb” vagy „utóbb”, sem igazán elkülöníteni „ennek” vagy „annak” a hatását.) Ezek a művek elsősorban szövegek, versek, lejegyzett tervek, elképzelések formájában jelentkeztek 1966–68-tól kezdve (Attalai Gábor, Jovánovics György, Szentjóbgy Tamás, Erdély Miklós, Perneckzy Géza, Lakner László, Konkoly Gyula). Körülbelül 1970–71 táján kezdtek a művek és az ilyen munkákat készítő művészek sokasodni, összhangban és igen hamar közvetlen kontaktusban a nemzetközi tevékenységgel. Ekkor már – viszonylag gyakori – hírek és képek érkeztek hasonló külföldi munkákról s a fokozódó érdeklődés, valamint a hír és a gondolkodásmód inspiratív ereje közös – itthoni és külföldi – akciókban (kiállítás, kiadványok, gyűjtés

magánkezdeményezésre stb.) törekedett a nyilvánosságra jutás felé. 1972–73 a csúcs, majd ezután azon művészek nagy része, akik lényegében elkezdtek koncept műveket készíteni, összetettebb, személyesebb utat folytatnak, vagy más irányba fordulnak. Ezzel párhuzamosan a koncept gondolatrendszere, sőt formai manírjai mind általánosabbá válnak, illetve kb. 1976-ra számos olyan írás (vitacikk, elemzés, ismertetés) jelenik meg, ami megteremt (sajnos csak a művészek és művészettel foglalkozók szűkebb körében) egy konszenzust, melynek azonban pusztán a jelenség tudomásul vételében van a lényege („ilyen is van”). Az általános helyzetet továbbra is az információhiány, sőt információelvonás szavakkal írhatjuk le, s egyrészt ebből eredeztethető, hogy több művész aktívan és komolyan kezd el információterjesztő, sőt pedagógiai tevékenységgel is foglalkozni. (Azért csak „egyrészt”, mert másrészt ez a konceptuális művészet lényegéből adódik, valamint személyes programokból, s gyakran egzisztenciális gondokból is.)

Ugyanez az időszak, ha a szociális összefüggések felől nézzük, egy merev, **ellenséges és információ-szegény társadalmi-művészeti közeget** jelent mind a jelen írás tárgyát képező, mind **az avant-garde törekvéseket illetően – általában.**⁵ Fontos megjegyezni, hogy az ellenállás általában az avant-garde-al szemben, s ezen túl a koncept sajátos megjelenési formáival szemben is jelen volt, de lényeges különbség az előző (50-es éveket jelentő) történeti korszakkal szemben hogy több esetben nyílt konfrontációra is sor kerülhetett, vagyis – rövid időre, valamely nem központi helyen vagy külföldön – a művek nyilvánosan is megjelentek.

A társadalmi ellenállás részben az információhiányra, részben politikai megfontolásokra vezethető vissza és nagyjából a következő formákban jelentkezett:

Az avant-garde eleve adott marginális helyzetéből kiindulva minél inkább leszűkíteni, lehetőség szerint egy – jól ellenőrizhető – helyre koncentrálni ezeket a törekvéseket, hogy se időben, se térben ne legyen módjuk az expanzóra. Ezzel összefüggésben érthető az avant-garde és a tömeg-

⁵ **ellenséges és információszegény társadalmi közege... az avant-garde törekvéseket illetően általában.**

Ha felidézünk (emlékek, korabeli újságok, képek stb. segítségével) a tárgyalt időszak – ’60-as – ’70-es évek fordulója – hazai művészeti légkörét, olyan vitákba botlunk – jó esetben –, melyeknél még mindig problémaként merül fel, hogy (pl.) megengedhető-e a nonfiguratívitás (vagy ez valamiféle rendszerellenes, esetleg fasisztoid dolog), nem is szólva bizonyos imperialista „pop”-törekvések beszívargásáról. (Igaz, legalább vita van, s szólnak többen az új mellett is.) Virágzik – vö., a szó kapcsán, Galántai: *Direkt tárgyak* (1975) című konceptjével – a „tilos művészet” meghirdetett elve (a többi T-vel együtt), anélkül, hogy nyilvánosan észrevételeket lehetne vele kapcsolatban tenni (pl. hogy esetleg nem olyan gyomnövényről van-e szó, mely a hiányolt „művészeti felvirágzást” teszi lehetetlenné). Már ezekhez a vitákhoz képest is (melyek pedig a „felső” szintet jelzik), furcsán hat a koncept, melynél ráadásul nincs is „tárgy” (t.i. „képző” művészet az, ami képez valamit, le-) s az sem meglepő így, hogy az értetlenség a koncepttel szemben az avant-garde több képviselőjénél is megvan.



GALÁNTAI György
 Direkt tárgyak: Virág. / Direct objects: Flower. 1974, szitanyomat/ silkscreen, 50x70 cm

kommunikációs eszközök együttműködésének meggátlása, sőt szembeállítás. A tömegkommunikáció minél nagyobb szerepet kap, annál inkább válik egy sajátos tömegkultúra hordozójává, melynek alapja, hogy információk tömegével teszi hozzáférhetetlenné a lényegi információkat. Tömegkultúrán így – szigorúan véve és a rövidség kedvéért egyszerűsítve – értem nagy tömegek *szisztematikusan megfosztását* fontos (őket egész egzisztenciájukban érintő) információktól, mégpedig oly módon, hogy a nagy mennyiségben nyújtott ál-információ halmazt tüntetik fel valóságos érvényűnek.

Az ellenállás közvetlenebb formái a bürokratikus szabályrendszerek és paragrafusok együttes, összehangolt és minden adottságukat kihasználó alkalmazása (a Képzőművészeti Lektorátus előírásaitól a tűzrendszert át a biztosítóiig vagy a házfelügyelőig). Ezt átlépve a közvetlen retorziókhöz jutunk: az események, dolgok, majd személyek ellen irányul (ebben a sorrendben). Jelentkezhet mint engedély-megtagadás, kiállítás bezárása, illetve bizonyos művek – alkotók kizárása a részvételből, büntetések kiszabása, hatósági eljárás indítása, művek elpusztítása. Végző – legradikálisabb forma – a személyek ellen irányuló támadás, kezdve a rendőrségi zaklatástól, majd a **nyilvánosság előtti lehetetlenné tevéstől**⁶ a büntetőeljárásig, illetve a külföldre távozásra való felszólításig. Áttételesebb – hosszabb, de „eredményesebb” – módszer, hogy permanens egzisztenciális gondokat okozva próbálnak „jobb belátásra” bírni irányadó művészeket. Az információszegénység természetes közege, egyik eredője a fellépéseknek, közrejátszik a retorziókban: a hatóságok gyakran nem tudják pontosan, mi és ki ellen lépnek fel, a többi évtizedes beidegződés a művek (személyek) zavaró „izgató” – vagy érthetetlennek minősített – jelenlétére saját sémái szerint reagál. Így nem csupán a „külföldi” művek érkeznek késéssel, de az itthoni fejlődés megjelenítése is „késik”, s ez a nyilvános értékelésben (mintegy rejtett kisebbségi érzést leplezve) úgy értelmeződik, hogy ami még nincs, az már el is múlt, ami épp születőben van, az „régóta” jól ismert. Ez a gátlásos alapállás ki nem mondott közmegegyezést indukál, ami a dolgok rendezését az „időre”, az „utókorra” vagy a „történelmi távlatra” bízta.

6 nyilvánosság előtti lehetetlenné tevés.

Jellemző példa Szabó László cikke („Happening a kriptában” Népszabadság 1973. dec. 16.), melyben a szerző szinte összegzi a „nagyközönség” előtt feltétlen hatással bíró, elborzasztó, elítélendő cselekedeteket és jelzőket a balatonboglári kápolna-tárlatok kapcsán, ami egyébként a korszak legfontosabb találkozó- és kiállítóhelye. Módszerei a rágalmazás, információtorzítás, elrettentés; érzékelteti, hogy „ezek” (a művészek) kriptarablók, garázdák, orgiákat rendeznek a temetőben, fiatalok megrontásával, szocializmusellenes uszítással foglalkoznak, azon kívül munkakerülő, kábítószeresek, a Szabad Európa Rádióval állnak kapcsolatban, és „természetesen” nyugati lapokból ollózott cikkek alapján alkotják epigon-művészetüket, no meg bűnözők, antiszemiták (íme a koncepciók perек forgatókönyvének módszerei és vád-elektikája újsághírként, a művészetre alkalmazva). Nem nehéz mellel felismerni mesei alapmotívumokat, mint a „jó tanács”, engedékeny Hivatal és a gonoszlelkű, adományokkal visszaélő művészek – meg a „jó” győzelme.

Itt érkeztem a megközelítés harmadik szintjéhez, amiben a jelen helyzet és a bemutatással kapcsolatos problémák leírását ígértem. Mindenekelőtt 1970–76 között legalább ötven olyan akcióval (kiállítás, kiadvány, tematikus gyűjtés, publikáció) lehet számolni, amely a konceptuális művészettel kapcsolatos és minimum 6-8 (de gyakran 20-25) művészt is érint. Nagyon sok olyan ember vett részt ezekben, akik sem előbb, sem később nem foglalkoztak – alkotóként – kifejezetten (képző) művészeti munkával. Ugyanakkor ezt az időszakot nagyarányú mail-art tevékenység is jellemzi, mely kialakulását nézve ugyan „korábbi” a konceptnél, de az adott (legalábbis Magyarországon) fontos indítást (a koncept mű leírható, „elküldhető” stb.), s mivel itt – a levél formából adódóan – más jellegű (személyes, közvetlen kontaktuson alapuló) nyilvánossággal kell számolni, nem zárható ki azon az alapon, hogy „érvényes” mű az, ami a maga idejében valamilyen nyilvánosságot kapott, valamiképp megjelent. Nem zárható ki menyisége miatt sem (mely szinte „átláthatatlanul” nagy), bár természetes, hogy itt az **információcsere**,⁷

7 információcsere

Beke László alábbi írása megjelent: *Werk*, 1972/10 (németül), Hungarian Schmuck, 1973 március/április (angolul)

„concept art” mint a fiatal magyar művészek lehetősége

idézjel használatik, mert véleményem szerint igazi konceptművészet, a szó szigorú és eredeti értelmében nem létezik.

ezzel szemben létezik a fiatal művészek nagyon élénk és erőteljes törekvése, akik, ennek az országnak a történeti-társadalmi meghatározottságából tudatosan kiindulva, eszközként tudják felhasználni az új művészeti irányzatok lehetőségeit.

a nemzetközi art scene nézőpontjából a mi „konceptművészetünk” túl könnyűnek, nem tisztának, technikailag tökéletlennek stb. is látszhat.

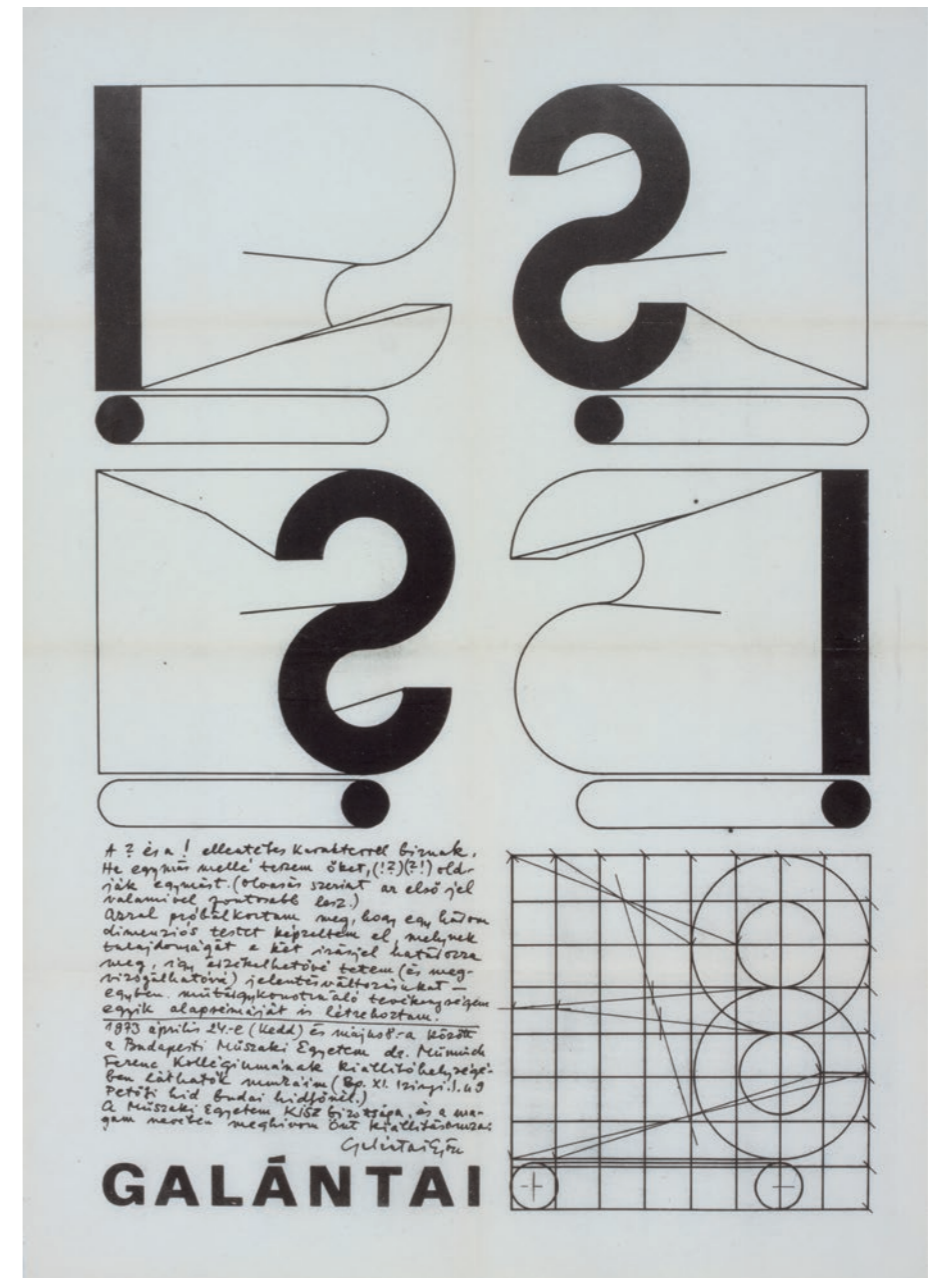
A mi nézőpontunkból a „tökéletlenség” e jegyei csak másodlagos jelentőségűek egy olyan művészet vonatkozásában, mely társadalmi elkötelezettségével talán még a nemzetközi art scene-n egy novumot jelenthet.

minden, amit a mi tevékenységünkben „nem-jellegzetes”-ként, mint „bárhol-a-világon-keletkezhetett volna”-ként ítélnék meg, nálunk speciális jelentést hordozhat.

nem akarunk „echt magyar művészetet” csinálni. nem akarunk „jellegzetesek” lenni.

minden, amit speciálisként közölni szándékozunk, mindenütt a világon mint általános érvényű akceptálható. legalábbis remélem.

nemcsak azért használjuk a legújabb médiumokat, hogy „aktuálisak” legyünk. a valódi okok közül szerepeljenek itt a következők:



GALÁNTAI György

írásjel tanulmány. / Punctuation mark study, 1973. Plakát / Poster, 29x42 cm

a személyes érvényű (személyre szóló) üzenetek dominálnak, ezen túl is nagy a megmaradó konceptművek száma. A hivatalos kultúra képviselői, illetve az intézmények nagy része méltán érzi így, s nem csupán a koncepttel kapcsolatban, hogy a hetvenes évek „kicsúsztak a kezükből” s ezt – talán – mindinkább elkezdik sajnálni. A gyakran kényszerű mulasztások pótlásakor észre kell venniük, hogy a gyűjtést, alkalmi vagy szisztematikus dokumentációt néhány – az eseményekben közvetlenül részt-

-
- az „új” közvetítő eszközök (vehicles) (i.e. írott szövegek, fotók, xerox-kópiák, postai küldemények stb.) számunkra viszonylag könnyen elérhetőek, szabadok és rugalmasak;
 - szeretnénk az új médiumokkal együtt fellépő esztétikai kutatási eredményekkel a mi közönségünket megismertetni;
 - az új médiumok segítségével, melyek számunkra mint nemzetközi nyelv jelennek meg, szeretnénk a saját problémáinkról és eredményeinkről, általában, a mi saját helyzetünkről információt nyújtani.

barátaim – attalai, erdély, bak, tót, szentjóby, pauer, maurer, hencze, jovánovics, a „kassák ház stúdió” tagjai, gáyor, haraszty, méhes, major, gulyás, lakner, keserü, csiky, korniss, fajó, legéndy, baranyay, vilt, schaár, csáji, donát, türk, háy, a „pécsi műhely” tagjai, bódy, vidovszky, körner és a többiek poétikus /irónikus /tudományos /szimbólikus /játékos /szellemes /elegáns /pongyola /vicces /pszeudo /modoros /konstruktív /realista /misztikus és más indirekt nyelveken beszélnek; a képek, a fotók, a szövegek, a térképek, a happeningek, a sakkjátszmák, a zene, a film, a színház, a szobrok, a természet, a spritzmus, a gépek, a textíliák, az emberi testek, a játékok stb. nyelvén. mindenki a magáén.

én most az ő nevükben direkt, nem-művészeti nyelven szeretnék szólni:

budapesten, magyarországon dolgozunk. nálunk nincsenek galériák és műgyűjtők, a kiállítások és publikációs lehetőségek sem gyakoriak, mi is tudjuk, hogy a művészet jelenleg egy általános és súlyos krízis-korszakát éli. mindenki tudja – azonban mindig hangsúlyozni kell, mert az emberek gyakran megfeledkeznek róla -, hogy budapest a nyugat és kelet közti határterület egyik fővárosa. számunkra azonban még fontosabb, hogy budapest egy kelet-európai ország fővárosa. mi itt akarunk élni és dolgozni.

üdvözljük minden barátunkat, akik velünk kommunikálnak. üdvözljük groht, (a többiek is mind tárgyesetben vannak, de unom kitenni a t-t), mayor, filko, cyprich, perneckzy, sikora, dikeakos, gramse, bartos, turowski, schwarz, kalkmann, mlynárcik, filliou, graf, zelińska, anonym, wichardt, miler, löbach, urban, stembera, siskov, missmahl, higgins, jankilewsky, vazan, konkoly, kabakov, carrega, shiomi, barrese, de aquino, schwarzenberger, boriani, vostell, wisniewski, spagnuolo, borowski, kennedy, kelemen, kocman, breloh, srnec, valoch, kostolowski, urbasek, amiard, szombathy, kozlowski, ben, dobes, konieczny, richard c., maticevic, demarco, emiliani-dalai, kerekes, koscevic, brendel, poisot, novak, distel, charlier, morris, aue, beuys, gilbert and george, straus, koller, gazdik, todorovic, friedman, briers, galkin és a többieket, akiknek neve most nem jut eszembe. és üdvözljük azokat a barátainkat, akik kommunikálni fognak velünk.

beke lászló

vevő – ember végezte el, illetve gyakran a művészek kényszerültek ön-dokumentációra, végső soron az erre „hivatott” intézmények „helyett”.

Mindebből adódik, hogy ez a bemutató és leírás nem törekedhet a **történeti teljességre**.⁸ További nehézséget okoz, hogy – túl az anyag és a résztvevők nagy számán – jórészt igaz, hogy az irányzat „magját” alkotó művészeknek (mintegy 15-20 fő) a munkássága sem ismert annyira, hogy hivatkozási alapul szolgáljon a „főbb tendenciák” bemutatásakor. Az utóbbi néhány évben olyan **rekonstrukciós vagy vissztekintő kiállítások**,⁹ melyek áttételesen épp a fenti nehézségek meglétére hívták fel a figyelmet (magyar avant-garde, illetve ‘70-es évek). Részben azért, mert a jelenség mutatja: bizonyos dolgokat újra fel kell idézni, részben pedig azért, mert szinte önálló eseményként, „újként” épültek ezek a kiállítások a történetbe, nem pedig történeti módon mutatták a folyamatok választott szegmentumát. Ezen túl számolni kell a veszéllyel, hogy a ‘70-es évekre irányuló gyűjtő és feldolgozó munka közben a (jelenlévő) ‘80-as évekkel valami hasonló történik.

II.

A leírás- és elemzés-részben egy fogalmi konstrukció segítségével próbálom érzékeltetni az említett művészi expanzió irányait, megjelenési módjait, fogalmi alapjait, főbb eszméit, néhány érintett alkotó szellemi és művészi rendszerét, tevékenységi körét, vállalva (a körülményekből adódó) esetleges eklekticitást és hiányokat. A „művészet” szóból indulok ki, majd az – eddig külön nem elemzett – lingvisztikai összefüggéseken át néhány műhöz, művészeti témához, illetve fogalomhoz (művelethez) érve megkísérlem a bennük lévő „közös” alapok és végletek megmutatásán át az „információ” szerepét újra előhozni, a közvetlen tevékenység kontextusában. Ezen a ponton tárulnak fel egyes alkotói programok, személyes sajátosságok, majd – talán – egy eszmei közösség, s jutunk néhány olyan műhöz, mely „már nem” konceptuális műnek számít, de igen pontosan mutatja az új művészet-fogalom (és művészet-felfogás) lényegét.

8 történet/teljesség.

Nem összeillő fogalmak. A történet rekonstrukciós kísérlet, mely minden meglévő részlet-tényt igyekszik számba venni, de csak azokat. Nem teljességre tör, hanem összesít, mérleget, ítélt. A történetnek nincs vége, csak határai – a teljesség mindig a végpontokra irányul.

9 rekonstrukciós/visszatekintő kiállítások.

Például *Szürenon 1969–1979* Kassák Művelődési Ház, Budapest; *Pécsi Műhely 1970–1980* Székesfehérvár; *Iparterv 68-80* Budapest; *Tendenciák 1-6*. Óbuda Galéria, Budapest; *a 70-es évek a Bercsényiben*. Bercsényi 28-30. 1980/2



PERNECZKY Géza

important business n.2. September, 1973. Borító / cover, nyomtatvány / print, 30×49 cm
Benne / within: HALÁSZ Károly: Modulated Television, 1972. 5 lap / pages, szitanyomat / silkscreen,
egyenként 21×29,7cm each



„Art-gesztusok” / „Art” gestures. SZÍJÁRTÓ Kálmán, PERNECZKY Géza, MAURER Dóra. 1971/73

A művészet fogalom kiterjesztése egy olyan – felszíni – jelenséggel is járt, hogy majdnem minden új – vagy magát újnak érző – törekvés egyúttal „irányzatként” lépett föl (vagy annak tüntették fel értelmezői) s általában egy új nevet is közhasznúvá próbált tenni. A nevet gyakorta úgy képezték, hogy valamely fogalomhoz, dologhoz, cselekvéshez hozzáillesztették a „művészet” szót, (angol vagy német megfelelőjét „art”, ill. „Kunst”). Tulajdonképpen ezek egyike a „concept-art”, melynek jelentkezésekor ezek az összetételek már annyira elszaporodtak, hogy egy általános – elemző szempontú megközelítés számára szinte használhatatlanná váltak, ugyanakkor feltűnő, hogy ilyen gyakran találkozzunk ezek **felsorolásával**¹⁰ (majd minden avant-garde-al foglalkozó szerző megteszi legalább egyszer). A koncept egyik „gyakorlatává” vált ezen irányzatoknak (neveknek) – általában irónikus – szaporítása, valamint az „art” szóval való játék szövegek, versek készítése, különböző műveletek végzése stb.

Utólag egyszerű logikailag is levezetni, miért volt ez így, de nem szabad közben megfedkezni arról, hogy valójában spontán (illetve a fenti helyzetből adódó), nem pedig „végiggondolt” jelenségről van szó. Nyilvánvaló ugyanis, ha a concept-art a művészettel foglalkozik, mégpedig lingvisztikai módon, akkor ezt magánál a művészet („art”) szónál a legegyszerűbb elkezdni.

A magyar művészek körében is igen sok ilyen – többnyire alkalmi – ötlet született, melyek közül csak egy volt igazán «komoly», irányzatszerű, következményeiben is fontos (szemlélet és élet-módot jelentő): a „pszeudo” (art) (Pauer Gyula). Néhány példa: glob-art, kirak-art, bűn-art (Szentjóbby), fact-art, „art ejtve árt” (Major János) egy gyűjtés az egyik „szétfolyó-irat” számhoz, melynél az „art” betűkapcsolatot tartalmazó magyar szavakból indultak ki újságkivágások alapján, Szíjártó Kálmán kézre, fokozatosan leegő cigarettára írta a szót, sorozatot állítva össze, Perneczky Géza egy sor ilyen konceptet készített: a növényekre (pl. gombákra) vagy tárgyakra (pl. ping-pong labdára) írt szót ezután különböző (fotóval dokumentált) cselekvésekre „mini akciókra” – műveletekre adott lehetőséget, melyek sokszor metaforikus érvényűvé váltak. Ilyen pl. az a munkája, ahol – a szöveg szerint – ablaküvegre írja (tükrőrírással) azt, hogy „art”, majd szappanbuborékokat fúj, melyeken a szó tükröződik, tehát „helyesen” olvasható – mindaddig, míg a buborék szét nem pattan.

Utóbbi példánál észrevehető, hogy bizonyos képi, illetve tárgyi elemek, valamint műveletek „szöveg” érvényűvé válnak, vagy fordítva: a szöveg látványszerű. Ez az „egyenértékűség” fontos a koncept-művek megközelítésekor: a „szöveg” szavakból, tárgykból, képekből, különböző anyagokból áll össze, a „nyelvtant” (szabályokat) térbeli viszonyok, gondolati kapcsolatok helyettesítik és olyan alap-műveletek, mint tükrözés, eltolás, ismétlés, forgatás, esetleg matematikai jelek (összeadás, egyenlőség). Két elég pontosan meghatározható, névvel is ellátott (és külön műfajként is tárgyalt)

¹⁰ felsorolás

Itt kivételesen egyet sem idézek, helyette ld. Major János munkáját (*Cím nélkül*, 1971).

- 1 Kubista Lajos Budapesten a Farkasréti-temetőben lett eltemetve
- 2 A kubizmus nem Budapesten született
- 3 Budapesten még semmilyen izmus sem született
- 4 Victor Vasarely Magyarországon született
- 5 Az Op-art nem Magyarországon született
- 6 Nicolas Schöffer Kalocsán született
- 7 A Kinetik-art nem Kalocsán született
- 8 Herzl Tivadar Budapesten született
- 9 A cionizmus nem Budapesten született
- 10 Szilárd Leó az atombomba atyja, Magyarországon született,
meghalt az USA-ban
- 11 A Pop-art az USA-ban született, hatása Magyarországra is kisugárzott
- 12 Bartók Béla Magyarországon született, meghalt New-Yorkban
- 13 A Koncept-art New-Yorkban született,
azóta Budapesten is nem egy koncept született
- 14 Neumann János, a kiváló matematikus, mellesleg a **kompjuter**
feltalálója, Magyarországon született és az Egyesült Államokban halt meg
- 15 A kibernetikát már több technikailag fejlett országban alkalmazták
sikeresen műalkotások előállítására, Magyarországon eddig - tudomásom szerint - még nem került sor erre

Ha - mint állítom - a fenti koncept minden tétele bizonyítható tény, /fact/ akkor ebben az esetben találóbba lenne a "koncept-art" helyett, a "fact-art" elnevezés.

Megszületett volna Budapesten a Fact-art ?

Ez a hipotézis csak akkor tartható fenn, ha az alapjául szolgáló tételek mindegyike valóban tény. Mikor azonban átvizsgáltam e tételek helyességét, kiderült hogy a 3. tétel téves.

A Fact-art tehát halva-született Budapesten, mert a tételek egyike, melyből létrejöttére következtettünk, - az, mely szerint Magyarországon még semmilyen izmus sem született, - téves, nem tény, /non fact/.

16 Született már Magyarországon is egy izmus, a bicsérdizmus.

17 Bicsérdy Béla Amerikában halt meg.



irány teljesíti ki (vagy hordozza) ezeket a felismeréseket: a **kísérleti (vagy vizuális) költészet**, illetve a szeriális (vagy sorozat) – munkák (minimálakciók, vagy – mint a Pécsi Műhelynél – land-art dokumentáció.) Fejlődésük a koncepttől „függetlenül” is nézhető, „önálló” hagyományai vannak – az összetettség viszont annál tanulságosabb.¹¹

A vizuális költészetnél gyakori „egy lapos” munkákat – amellet, hogy önállóan is készültek, gyakran valamely tematikus gyűjtés, kiállítás vagy – magán kezdeményezésű – kiadvány fogta egybe, de többen készítettek – később: kiadtak – egy vagy több példányos „koncept-füzeteket” is (Perneczky Géza, Bak Imre, Major János, stb.). Lehetett egyedi, alkalmi formája, vagy tekinthette az alkotó az egyes füzeteket „sorozatnak”, de előfordult, hogy különböző időben és alkalmakra készült munkákat ezek részeként fogták fel. Tartalmazhatott hosszabb szöveget éppúgy, mint valamely azonos cselekvést (pl. lenyomatok), vagy egy sorozatművé révén volt összefogva. Legény Péternél pl. kész formanyomtatványok felhasználása (szétküldése vagy kitöltése, készítése minták alapján) töltött be hasonló szerepet. Odaadhatók, elküldhetők postán, kicserélhetők, kiegészíthetők, – lényegükhöz tartozik a kapcsolattartás és információcsere, s talán a könyv-művészet gyökerei is itt vannak.

Érezhető a megjelenés sokfélesége, amit szem előtt kell tartanunk, ha a koncept és nyelv kapcsolatát, illetve a művészet „lingvisztikai” felfogását vizsgáljuk. Emlékeztetőül megjegyzem, hogy a nyelvvel, információval, kommunikációval kapcsolatos vizsgálatok a XX. századi elméleti-tudományos (filozófiai, esztétikai – tehát nem csupán nyelvészeti) kutatás egyik fő probléma-csoportját

¹¹ kép/vers.

(A kiállítást Maurer Dóra és Beke László rendezték. A közölt dokumentum eredetileg 300 példányban készült 5 lapos stencil.)

KÉP/VERS

tájékoztató a FMK 1974. febr. 22-i programjához

A „kísérleti költészet” elnevezés hallatára valószínűleg kevesen gondolnak arra, hogy e műfaj alkalmazott és aprópénzre váltott megoldásaival nap mint nap találkozhatnak plakátokon és kirakat-dekorációkon, könyvek címlapján és nyomtatott oldalain, fényreklámokon, képrejtvényekben és képregényekben, terek vagy felvonulások transzparensein, virágokból, sőt emberekből formált jelmondatain.

A kísérleti költészet különféle irányzatai a hagyományos irodalmi, képzőművészeti (és zenei) műfajok határterületein jöttek létre; történeti funkciójuk az egymástól elszakadt művészeti ágak új kapcsolatának megteremtése és a meglévő művészeti közegekben rejlő lehetőségek feltárása, ill. új célok szolgálatába állítása. Már egy sematikus ábrából is kiderül, hogy a kísérleti költészet egyszersmind az alapvető emberi közlésrendszerek kapcsolódási pontjait veszi célba.

festészet	költészet	zene
kép	írás	beszéd
		hang

Emeljük ki e kapcsolatrendszerből a kép-írás viszonyt – már ez is elegendő, hogy a kísérleti költészet előzményeit akár az egyiptomi hieroglifáig vezessük vissza. Az írás megjelenésétől kezdve napjainkig folytonosak azok az elképzelések, melyek az írásjelet nem pusztán valami (a gondolat, vagy a beszéd) helyett állónak tekintik, hanem önálló, **materiális létét** is számításba veszik: látható formai kvalitásait, térbeli elhelyezkedését, a jelentéstől független kifejezési energiáit. A kísérleti költészet ősei az antik akrostichonok, a keleti kalligráfák, a középkori iniciálék és bűvös négyzetek vagy Gutenberg nyomtatványai. A hagyományos vers vizuális formálja (bizonyos szabályszerűségektől eltekintve) teljesen esetleges. Apollinaire 1914-es „A nyakkendő és az óra” című versében viszont a sorok úgy vannak törölve, hogy e két tárgy képe rajzolódik ki belőlük. Ez a **vizuális költészet** egyik alaptípusa: a betű egyszerre tölt be szimbolikus és ikonikus funkciót, más szavakkal, egyszerre helyettesít fogalmakat és alkot (a fogalommal összhangban álló vagy ellentétes) ábrázoló képet.

Azzal egyidőben, vagy azt megelőzőleg, hogy a szabadversben a gondolat kezdte ronszolni a kötött versformát, vizuális oldalról is megindult a támadás. A futuristák, dadaisták, bízva a szóalak autonóm erejében, eltávolították mögüle a jelentést, vagy a vers testébe költészetidegen anyagokat emeltek (Raoul Hausmann és Kurt Schwitters: „A JELEN költészete tárgyakat, szavakat tartalmaz, megélt terünk tényezőiként”).

Kassák és Moholy-Nagy absztrakt képverseket írtak.

Majakovszkij, El Liszickij képzőművészeti és agitatív feladatként értelmezték a tipográfiát. A kubista festők, majd később a dadaisták festményeikbe nyomtatott szövegeket ragasztottak. A [20.] század első két évtizedében létrejöttek a kísérleti költészet alapvető irányzatai, bár egyelőre csak a különböző izmusokba ágyazódva.

A modern értelemben vett, önálló kísérleti költészet az 50-es évektől kezdve bontakozott ki. Emmett Williams történeti rekonstrukciója szerint először Eugen Gomringer használta a „konkrét költészet” kifejezést (1951), és ilyen néven alapított csoportot öt évvel később Brazíliában. Öyvind Fahlström 1953-ban adta ki „A konkrét költészet manifesztumát” Stockholmban. A további fejlődést nagyban elősegítette a pop-art megjelenése, mely irányzat assemblage-ain vagy festményein gyakran vett igénybe betűmotívumokat (Johns, Indiana). A Fluxus-csoport és a hozzá közelálló művészek (Emmett Williams, Chieko Shiomi, Jackson Mac Low, Tomas Schmit, Dieter Rot, vagy a „Darmstadti kör” alapítója: Daniel Spoerri) mindenre kiterjedő érdeklődésüktől indítva természetesen találkoztak a költéssel is. Nem lebecsülendő az időközben meginduló tudományos jelelméleti kutatások hatása sem: egyes tudósok, mint a stuttgarti Max Bense professzor maga is kísérletező költő és együttműködik más német művészekkel (Franz Mon, Hansjörg Mayer stb.). Végül, még ebből a rövid áttekintésből sem maradhat említés nélkül a szocialista országokban igen korán meginduló és világviszonylatban is számottevő kísérletezés (A Szovjetúnióban Voznyeszenszkij, Csehszlovákiában Kolář, Novak, Valoch és egy egész csoport experimentális költő, az NDK-ban Carlfriedrich Klaus, Jugoszláviában Todorovic „szignalista” centruma stb.), valamint az olasz „Lotta Poetica” című folyóirat baloldali művészcsoportja, Sarençóval az élén.

Az osztrák Ernst Jandl szerint „Experimentális költemények írására végtelen számú módszer lehetséges, de azt hiszem, a legsikeresebb módszerek mégis azok, melyeket csak egyszer lehet használni; ez esetben a költemény azonos azzal a módszerrel, mely létrehozta.” Ezen az alapon valóban nagyon nehéz a kísérleti költészet főbb típusait, ill. irányzatait elkülöníteni egymástól, hiszen minden alkotó máshogy jelöli a maga irányzatát, gyakran az elnevezést költemény-ciklusonként változtatva. Mégis hasznos lehet, ha legalább a gyakrabban előforduló terminusokat megkíséreljük definiálni:

experimentális költészet (experimental poetry): az összes kísérleti irányzatok összefoglaló neve.

konkrét költészet: a költemény elsődleges esztétikai hordozója nem a szavak mögötti jelentés, hanem az írott vagy beszélt nyelv-nyersanyag a maga közvetlenségében.

vizuális költészet: „a szót vagy elemeit tárgyként és vizuális energiaközpontként tekintti.” (Alfred Pacquement). Jellegzetes építőköve az írógéppel írt, vagy a nyomtatott betű, melyet szabályos formája, mechanikus ismételtetősége különösen alkalmassá tesz dekoratív (gyakran az op-art-hoz közelálló) hatások keltésére. Speciális és legismertebb válfaja a képvers: az íráselemekből összeállított ábrázolás.

spacializmus: „térbeli költészet”. Az irányzat a francia Pierre Garnier nevéhez fűződik, a kifejezést sokszor használják az „experimentális költészet”-tel rokon értelemben. Ha a fogalmat tágabb értelemben vesszük, jól érzékelteti az íráselemek papíron vagy más környezetben való térbeli elrendezésére irányuló törekvéseket.

objektív költészet: festők, szobrászok, tipográfusok, zenészek költészeti jellegű kompozícióinak összefoglaló neve.

lettrizmus: betűkkel, kalligráfiával dolgozó festészeti és grafikai irányzat.

fonetikus költészet, fonikus költészet: a nyelvi fonémák, tágabb értelemben minden hallható effektus esztétikai célú hasznosítása. A fonikus költeményeket többnyire közvetlenül hanglemezekre vagy magnószalagra komponálják.

szeriális költészet, permutációs költészet (lásd még a hasonló zenei és képzőművészeti törekvéseket): a költeményt nyelvi szegementumok variációs sora alkotja, ill. bizonyos elem szisztematikus változtatása, mígnem egy másik nyelvi struktúrába megy át.

kibernetikus költészet: a komputer felhasználásával készülő versek gyűjtőneve. A megoldások a leggyakrabban szeriális vagy permutációs jellegűek.

akcióvers: hordozója bármi lehet, amit a művész költőinek tekint és folyamat-szerűségét, „akció”-jellegét akarja hangsúlyozni.

do-it-yourself-költészet: a művész csak a költemény alapsémáját, vagy megoldási kulcsát adja meg, amit az olvasó maga fejez be, tölt ki tartalommal stb.

anonim költészet: a mindennapi élet utóla o dg költőinek tekintett névtelen alkotásai. (Falírkálások, fényreklámok, véletlenszerűen egymás mellé kerülő plakátok szövegösszefüggései, jelek az utcán, tetoválások stb.)

A Fiaatal Művészek Klubjában sorra kerülő bemutató a kísérleti költészet vonatkozásainak lehetőleg széles skáláját fogja át, általában vizsgálja az írás szerepét a képzőművészetben, illetve a (vizuális) kép szerepét a költészetben. Mindkét esetben arról van szó, hogy a művész nem arra használja fel az illető művészeti ág nyersanyagát, „amire való”, érthető tehát, hogy a megszokottól való eltérés gyakran jelentkezik játékos formában, vagy a frapáns ötlet szintjén.

jelentik. (Néhány név és kapcsolódó tudományos irány az ismertebbek közül – a felsorolás teljesen esetleges: bécsi kör, orosz formalista iskola, Wittgenstein, Saussure, Peirce, szemiotika, Wiener, kibernetika, Barthes, Lévi-Strauss, strukturalizmus, Neumann, komputerizálás, s néhány magyar kutató, akiknek a neve közvetlenül is kapcsolatba hozható a művészeti iránnyal vagy egyes művészekkel: Zsilka János, Petőfi S. János, Horányi Özséb). Ugyanakkor nem célokom a nyilvánvaló kapcsolódások, hatások kimutatása, sem a konceptról általában, sem a hazai törekvéseknél, s ennek nemcsak az az oka, hogy jelen dolgozatnak nem ez a tárgya, de az is, hogy inkább félrevezető lenne, mint amennyire világossá tehetné a lényegét.

A konceptról ugyanis épp a specializáció ellen, a tudományos „egyoldalúság” és rendszerek alternatívájaként, saját helyét (mint művészetét) keresve próbál önmagára és a világra vonatkozó ismeretekhez jutni. Kosuth pl. arról ír, hogy a művészet épp a kultúra – bizonyos értelemben vett – „filozófiátlanítására” való, ugyanakkor sajátos képessége, hogy azokon a pontokon tud „beszélni”, ahol minden egyéb rendszer csődöt mond, legfeljebb a „semmiről”, a „vákuumról”, „ürességről” fecseg, vagyis képes kimondani a „kimondhatatlant”. Kosuthnál egyébként Wittgenstein ismerete eléggé nyilvánvaló, s a művészet feladatát, funkcióját illetően mások is jutottak hasonló következtetésre.

Hogyan jelentkeznek tehát a nyelvi kapcsolatok? Kiindulhatunk abból – amihez idáig mindig eljutottunk –, hogy **a művész azzal, hogy ír, nyelvi formát választ.**¹² Használja a nyelvet, s közben kétségeinek ad kifejezést a nyelv használhatóságát illetően. (Rossz nyelven csak tévedni szabad. Erdély

– a falra kitett alkotások – magyar és külföldi művészekről egyaránt – a hetvenes évek fejleményeit mutatják be. Az egész anyagra jellemző a „költészet” fogalmának tág értelmezése, továbbá a konceptról-művészet hatása. Bár a válogatás nagyrésze eredeti mű (vagyis a művész szignálta), ezt a szempontot nem tekinthetjük mérvadónak, hiszen a kísérleti költészet természetéből következik, hogy az alkotó eleve a „személytelen” nyomdai tipográfiára vagy magas példányszámú kiadványra tervezi művét.

– diavetítés formájában mutatjuk be a kísérleti költészet történeti előzményeit, ill. klasszikusnak számító alkotásait. A felhasznált „médiom” – a diafelvétel – itt sem meghatározó jellegű (kivéve azoknál a művészeknél, akik kifejezetten diára képzték el munkáikat.)

– magnószalagról játszunk le a fonikus költészet néhány karakterisztikus példáját, elsősorban Henri Chopin kompozícióit. (Chopin a Cinquieme saison, majd az OU című folyóirat egyes számait hanglemez formájában jelentette meg.)

– ajánló bibliográfia helyett kiállítunk néhányat a kísérleti költészet legfontosabb antológiái, folyóiratai és egyéb dokumentumai közül.

¹² a művész azzal, hogy ír, nyelvi formát választ.

Ne akadjunk fenn egyelőre azon, hogy az író, tudós stb. is ír, s akkor „ez” miért nem „az”. Tekintsünk minden (koncept) írást olyan művészeti formának, amely megmutatkozik inkább, mint elmond vagy magyaráz valamit (ld. még Erdély Miklós Marly téziseinek elemzését).

Miklós: *Anaxagorasz: A hó fekete*) Az ellentmondás akkor feloldható, ha új használati módokra tesz javaslatot vagy/és magát a nyelvet, nyelvhasználatot vizsgálja, teszi próbára. Az új használati mód jelenti, hogy olyan formulákhoz nyúl, melyek a végleges „egyértelműség” vagy a végleges ellentmondás inspiratív tulajdonságait hordozva kényszeríthetik ki a más minőséget.

Tényszerű, tautológikus, „értelmetlen”, paradox kijelentések.¹³ Egyes filozófiai rendszerek, a misztikus gondolkodásmód, valamint tudományos tételek, formulák mellett a költészet mutat erre példákat. Többen a tárgyunkkal kapcsolatba hozható művészek közül költőként indultak,

13 tényszerű, tautológikus, «értelmetlen», paradox kijelentések.

Példaként Erdély Miklós: *Sejtések II.* című írásának részlete. Megjelent: *Kollapszus orv.* Párizs: Magyar Műhely, 1974.

SEJTÉSEK II.

1. Semmi nem történik.
2. A semmi történik.
3. Meglátogat a barátom. Mi történt? Nem én történtem, sem a barátom nem történt, hanem látogatás történt.
4. Végre történik valami.
5. Az a kő még mindig ugyanúgy, ugyanott van. Ez az ismétlődés.
6. Történt valaki? Történik valaki.
7. Ha mindig ugyanaz történik: nem történik semmi.
8. Ha mindig ugyanaz történik: az a valami.
9. Ha nem történik mindig ugyanaz: azok vagyunk mi.
10. Kéznél van a kéz.
 - 10/a. Legenda a kézzelfoghatóról.
Valaha az égbolt egy pontjára vékony szálat erősítettek, elérhetetlen magasságban. A szál másik vége leért csaknem a föld felszínéig. Időnként az emberek, ha kedvük tartotta, a szál lengő végét megragadták, s erőteljesen megráncigálták. Jóleső meglepődéssel állapították meg, hogy a szál nem enged, a felső beerősítés kiválóan szilárd. Különösebb teherpróbának a vékony szálat nem tették ki, s így sértetlenül megmaradt. Az idők folyamán mindössze az alsó vége maszatolódott össze a sok fogdosástól. Így alakult ki az emberek fogalma a kézzelfoghatóról.
11. Titok a jövő jelenléte.
12. A múlt megérdemli sorsát.
13. A jövő kiérdemli sorsát.
14. A résznek nevezett nemlétezőről tudni, hogy ismétléssel létfokát csökkenti.
15. Ami a történetben lemarad; konkrétum. (Kire akarsz vonatkozni?)
16. Csak a történőnek engedhető meg, hogy a történeteket meg nem történeteknek tekintse.
17. Az ismétlés megéri a változásra.
 - 17/a. Egy szakasz katonának ötven évvel ezelőtt megparancsolták, hogy masírozzon körbe a kaszárnyaudvaron. A szakasz katona azóta is masíroz az idők végezetéig. Ilyen dolog a fénykép. Szakasz katona és kaszárnya nélkül.
18. A meghatározott legördülne, ha lenne. A határozatlan történik.
19. A viselkedés hordozó nélkül határozatlan. (Arisztotelész hordja el a hordozóját!)
20. Semmi: az abszolút ismétlődés.

folyamatosan (párhuzamosan) foglalkoztak költészettel vagy ún. „szövegek” írásával is (Szentjób, Erdély, Hajas, Pauer, Jovánovics). Érdemes utalni arra is, hogy a konceptuális művészeti akcióktól nem mereven elkülönített vizuális költészeti kiállításokra meghívtak költőket, illetve egyébként is kapcsolatban álltak velük, vagy hivatkoztak rájuk (Tandori De vsző, Nagy László, Weöres Sándor, Pilinszky János, vagy Tamkó-Sirató, Kassák).

A nyelvi természetű problémák művészeti (ill. a vizuális kifejezési formák rendszerében történő) vizsgálatánál igen fontos szerep jutott Magyarországon a filmnek. Már Erdély Miklós 1966-os, programszerűnek tekinthető, s az új (avant-garde) művészeti gondolkodás jellegét itthon elsőként megfogalmazó írása („*Montázs-éhség*”) is a film kapcsán íródott. A Balázs Béla Stúdió filmnyelvi sorozata, majd a K 3 csoport egy sor olyan film elkészültét teszi lehetővé, melyek közvetlenül ide kapcsolhatók. (A programban döntő részt vállaló Bódy Gábor saját elméleti és gyakorlati filmes tevékenysége is nyelvészeti indíttatású.) E filmek közös jellemzője, hogy az, amit „médiüm-analízisnek” vagy kutatásnak szokás nevezni, közvetlenül megjelenik. Olyan mű jön létre, ami létrejöttét mutatja – a nyelv médiumától eljutottunk a médium nyelvéig. Ez az a pont, ahol a konceptből adódó általános művészeti kérdésektől egy bizonyos hordozó közeg, médium, a kifejezés és az eszköz problémáihoz jutunk. Végső soron ez az „tisztá” koncept határa, s mellesleg itt kapcsolódhat újra a művészet-elmélet problémátlannul a művészi kutatásba (vagy mozgalmhoz). Természetesen az utóbbi következtetéseket nem csupán a filmmel kapcsolatban érzem érvényesnek. A konceptuális művészet felfogásnál a hangsúly a gondolati „lényegen” van, aminek megjelenése persze éppúgy fontos, ám olyan értelemben „mindegy”, hogy milyen eszközöket, anyagokat, médiumokat használ a művész –, hogy bármit használhat. (Nem az a fontos, hogy a szükséges dolog – pl. egy fénykép vagy egy újságlap „milyen”, hanem az, hogy „épp olyan”). A médium kérdésnél pedig – túl azon, hogy a konceptuális törekvésekkel való közvetlen kapcsolat azt hiszem, világos – az épp szóban forgó eszköz, használt tárgy, módszer áll a középpontban, az a kiindulási alap. A művészet-fogalom (általában vett) kiterjesztése nyomán a birtokba vett eszközök, anyagok sajátos tulajdonságai, észre nem vett lehetőségei, lehetséges használati módjai, egy „hűvösebb” analitikus szemlélet került előtérbe. A „hogyan használom” és „milyen lesz, amit csinálok” kérdésekkel jellemezhető irányt persze csak itt, – a szemlélet különbségét hangsúlyozandó – választottam el a „mi az (művészet), amit csinálok” és a „hogyan gondolkodom” (koncept) – alapkérdésektől. Elsősorban logikai egymásrakövetkezésről van szó, mely egyes művészeket, időszakot, területet tekintve nem feltétlen egyszerre, s nem is feltétlen ebben a sorrendben zajlott, de így **formulázható.**¹⁴

14 formulázható.

Itt és a következő jegyzetben Beke László: *Korszakhatár* című – szexuál-metaforikus – előadásából idézek. Megjelent: *Művészet a változó világban.* Az 1980-as Képzőművészeti



ERDÉLY Miklós

Váza virággal. Fotó a műegytemi R kiállításon 1970-ben bemutatott műről. / Vase of Flowers. Photograph of the original work exhibited in the R-exhibition, Technical University, Budapest. Fekete-fehér, 29,7×21 cm (Eredeti negatív / Original negative: ERDÉLY Miklós hagyaték / Bequest)

A lingvisztikai szempont után – mely az „art” szóból indult, szimbolizálva ezzel, hogy a „művészetre” mint a művészet közegére vonatkozik, s mellyel a művészet és médiumok kapcsolatig jutottunk – azokat a főbb eszméket, fogalmakat, tételeket, témákat, anyagokat próbálom megmutatni, melyek a koncept művészettel kapcsolatba hozott hazai törekvéseknél előfordultak.

A „témával” kezdve: egy (esetleges) egybeesést, véletlent használok kiindulásul (alcímnek írhatnám: A művészet nagy témái No.1: csendélet /a/ virágcsendélet). Két hasonló témájú és közel egyidőben készült művet próbálok meglehetősen szabad és önkényes módon elemezni¹⁵ összekapcsolni egymással, és egyéb dolgokkal. Erdély Miklós: *Váza virággal* (kiállítva: Műszaki Egyetem „R” kiállítás 1970. december) és Bak Imre: *Csendélet: virág, függöny, váza, asztal*. Először is ezt a két munkát a XX. századi művészet két nagy alappesztusával (melyeket többen meghatározó érvényűnek tekintenek) Marcel Duchamp ready-made elvével és Kazimir Malevics Fehér alapon fehér négyzet című festményével hozom formai és gondolati kapcsolatba. Ez a két gesztus olyannyira „benn van” a köztudatban, művészeti kontextusban – különösen az avant-garde-t illetően pedig szinte közhely rájuk hivatkozni-, hogy (pl. jelen esetben) közvetlenül ezekhez az alapokhoz kötni az elemzést az ötlettelenség, közhelyszerű tényekkel való visszaélés vádját válthatja ki, sőt értelmetlennek mondható – épp ezért használom. Sőt még egy „hagyományos” – megerősítő módszerrel is élek: mindkét művész – más műveiben – utal az említett alkotókra (ismerték őket, „hathatott” rájuk – ld. pl. Erdély – Jovánovics – Major: *Major János kabátja*, ill. Bak Imre könyve: *Vizuális alkotás és alakítás*.)

Duchamp ready-made-jei a művészet egészét érintik : a kontextustól függően bármi műalkotásnak minősülhet. Erdély munkája egy konkrét „művészeti témára” (valami eleve „művészetben belülinek” tekintett dologra) reflektál: annak kiindulópontját, valóság-alapját mutatva. („Ennyi.”) Malevics a fehér alappal egy új mentális (gondolati, pszichikai) teret, kiindulópontot, szabad interp-

Világhét előadásai. Budapest: Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége, 1981.

„1980-ban lezárult a magyar avantgard művészet legújabb korszaka: a művészet szexuálforradalma. [...] A szexuális felszabadító mozgalom nagy vonalaiban a Szentjóbby Tamás által kijelölt stratégia, a Paralel-kurzus/Tanpálya intermedialis modelljének megfelelően zajlott le; [...]”

Eszerint megvalósult a műfajok/médiumok felszabadítása, minek eredményeként egészséges promíszkuitás jött létre. 1980-ra elértük azt, hogy minden műfaj/médium minden műfajjal/médiummal közöskülhet.”

¹⁵ véletlen egybeesés ... szabad és önkényes módom elemezni.

„Szerénytelenség lenne elhallgatnunk, hogy a narcisztikus-exhibicionista tendenciák felerősödésével összhangban kibontakoztak egy – már a következő időszakra előre mutató – új elmélet körvonalai is, melynek metodológiai fázisai az alkotó interpretáció, a voluntarista művészetkritika, a félreértés és tévedésemélet, valamint a koincidienciakutatás.” Beke László, u.o. ld. még *Műleírás/műelemzés*, 1972. Az alkotó interpretációtól az interpretáció tagadásáig, 1976. (Beke 1994: 11-30, 85-92)

retációs mezőt alkot, amire „bármi” kerülhet(ne). A fehér (négyzet) felületre írja Bak a csendélet-képet, szavakkal, megnevezve annak elemeit. („Ezekből áll össze”, „El lehet gondolni – vagy nem”). Minden logikusnak hat, mégis furcsának tűnik ilyen módon keresni a kapcsolatokat, a jelentést, a magyarázatot (még ha esetleg „igaz” is). A csendélet, a váza virággal (és a ready-made) banalítása, a négyzet-forma és a szó-idea-dolog megfeleltetés nyilvánvaló egyszerűsége, a mindkét mű „közvetlen” jelenvalósága azt hiszem látható. (Vagyis szükségtelen „elődöket”, „mély értelmet”, „művészettörténeti alap-geisztust” keresni mögöttük – azok annyira „bennük” vannak és annyira távol is esnek tőlük). Feltehetem azt a kérdést, ami miatt erre a hosszabb kitérőre – részben – szükség volt: Ábrázolja-e, mutatja-e, elemzi-e a két mű a virágcsendélet festészeti témáját, illetve hogyan vonatkoznak egymásra. Hogyan jelentik „ugyanazt”, illetve jelentik-e egymást, képe-e egyik a másiknak? (A helyzetet némileg nehezíti, hogy Erdély munkája csak képen – fotón – létezik, kénytelen vagyok ezt alapul venni: mint fotót is és mint tényt is.)

Feltehetően – nem ellenőriztem – bármely virágcsendélet látványban és megformálásban sokkal «gazdagabb» mint a két munka bármelyike (a valóságos váza és virág bágyatag otléte egy posztamensen, illetve a szavak négyzetes mezőkben). Mégis, lényegesen kevesebb mondható bármelyik ilyen festményről (vagy rajzról) a művészet fogalmával összefüggésben. A két szóbanforgó munka ezt a témát és ezt a felfogást kívánja ábrázolni: Erdély a – bármely virágcsendéletben lévő – virágot virággal, a vázát vázával (jelen állapotban: a helyzet fotójával) ábrázolja. Bak Imre ugyanazt szavakkal. Ez az ábrázolás nem képszerű a megszokott (hagyományos) értelemben (pl. ahogy képszerű egy virágcsendélet). Épp ez a fajta **kép** az, ami **hiányzik**¹⁶ a konceptuális művészetből

¹⁶ kép hiánya.

Bár jegyzet formájában utalok rá, számomra ez a leglényegesebb koncepttel kapcsolatos következtetés ebben az írásban. Nincs kép – legfőljebb elképzelés, világ-kép (eszme), kép-világ (új médimok). A koncept a kép elvesztése vagy elhagyása, a „képtelen” művészet; ugyanakkor illusztrációk és reflexiók a – talán legszemléletesebben Ludwig Wittgensteinnél leírtak értelmében vett – kép-fogalomhoz (Wittgenstein 1963: 116-117):

„2.141 A kép – tény.

2.15 Az, hogy a kép elemei meghatározott viszonyban állnak egymással, azt jeleníti meg, hogy a dolgok így viszonyulnak egymáshoz.

A képelemeknek ezt az összefüggését nevezem a kép leképezési formájának.

2.151 A leképezési forma az a lehetőség, hogy a dolgok úgy viszonyulnak egymáshoz, mint a kép elemei.

2.1511 A kép így van kapcsolatban a valósággal, elér hozzá.

2.1512 A valóságra alkalmazott mércéhez hasonló.

2.15121 Csak az osztóvonalak legkülsőbb pontjai érintik a megméréndő tárgyat.

2.1513 E felfogás szerint tehát hozzá tartozik a képhez az a leképezési viszony is, amely képpé teszi.

[...]

és művészet-felfogásból. Ez, amelyet úgy szokás emlegetni, mint ami a dolgok (valóság) lényegét, ideáját tükrözi, s szokás mindezt ugyanúgy a művészet lényegének tartani. Erre a művészet-ideára reflektál mindkét munka. S az a meglepő következtetésük, hogy ez az „idea” – a valóságban van, nem a művészetben. A dolgok, tárgyak, növények, szavak, formák „valóságában” – s ennek ábrázolásához a művészetnek most már nincs, és nem is lehet köze. Ha ilyesmivel foglalkozik, legfőljebb ront a helyzeten, sem a valósághoz, sem az ideákhoz nem kerül közelebb, legfeljebb egy esztétikai tévedéshez.

Az első feltett kérdésre válaszolhatom tehát: mindkét mű ábrázolja a virágcsendélet festészeti témát, mutatja annak eredendően „idealista” lényegét, s elemzi ezzel a művészetfelfogás hagyományos (képre, megformálásra, tükrözésre, világ és esztétikai „világ” – **valóság-művészet – szétválasztásra és egymásra vonatkoztatásra** alapuló)¹⁷ módját. Erdély a «váza virággal» valóságát állítja, mint a virágcsendélet kép-téma igazi ideáját, Bak Imre a szavakat (fogalmakat) használja ugyanerre. Hova tűnt közben a kép és hova a valóság? – ennek a kérdésnek a megválaszolása egyúttal a két mű egymáshoz való viszonyát is mutatja. Akinek kép kell, fesse azt le. Ez a felszólítás olvasható ki Erdély műveiből. Akinek a valóság, fogja fel instrukciónak vagy „használati utasításnak” Bak Imre szöveges

2.202 A kép lehetséges helyzetet ábrázol a logikai térben.

2.203 A kép tartalmazza annak a helyzetnek lehetőségét, amelyet ábrázol.

2.21 A kép vagy megegyezik a valósággal vagy nem; helyes vagy helytelen, igaz vagy hamis. 2.22 A kép függetlenül igaz vagy hamis voltától – azt ábrázolja, amit ábrázol a leképezési formán keresztül.

2.221 Amit a kép ábrázol, az a kép értelme.

2.222 Értelmének a valósággal való megegyezésében vagy meg nem egyezésében áll a kép igazsága vagy hamissága.

2.223 Ahhoz, hogy megállapítsuk, igaz-e avagy hamis a kép, össze kell hasonlítanunk valósággal.

2.224 Csupán a képből egymagából nem állapíthatjuk meg, igaz-e vagy hamis.”

¹⁷ valóság-művészet szétválasztása és egymásra vonatkoztatása

Itt (látszólag) ellentmondást fedezhetünk fel: ez a mondat és az előbb idézett wittgensteini felfogás mintha ugyanazt mondanák, s míg a fenti gondolatsort a koncepttel, ezt az állítást egy annak ellentmondó szemlélettel hozom kapcsolatba. Feloldásához újra Wittgensteint idézem. (Wittgenstein 1963: 177)

„6.522 Kétségtelenül létezik a kimondhatatlan. Ez megmutatkozik, ez a misztikum [...]

6.54 Az én kijelentéseim oly módon nyújtanak magyarázatot, hogy aki megért engem, végül felismeri azt, hogy értelmetlenek, ha már fellépvn rájuk túllépett rajtuk. (Ügyszólván el kell hajítania a létrát, miután felmászott rajta.)

Meg kell haladnia ezeket a tételeket, akkor látja helyesen a világot.”

A koncept egy (művészeti) kísérlet a „létra elhajítására”, amire a lehetőséget és kapaszkodót a megmutatkozik szó nyújtja.

munkáját – és csinálja meg a „valóságban”. Mindkét mű így – rejtett módon – aktivitásra és gondolkodásra ösztönöz, s ez a lényegi közösség bennük. Utóbbi – talán meglepő – következtetést igazolja a néző bosszús és ellenséges kitörése, „már ez is művészet – ilyet én is tudnék csinálni”, mellyel az illető rejtett vágyainak és a művészettel szembeni belénevelt gátlásoknak (előítéleteknek) ad kifejezést, tanubizonyoságot téve egyúttal amellest, hogy az üzenet hatott rá, de nem volt bátorsága **megérteni**.¹⁸

Milyen témákat, fogalmakat állított a „hagyományos” műfajokkal szemben a koncept? Jellemző az időszakra a tematikus kiállítás, akció, gyűjtés. Köthető fogalomhoz, dolgokhoz (*Elképzelés: a mű az elképzelés dokumentációja*; sírkő – utca; tükör: mindhárom Beke László nevéhez fűződik), konkrét eseményekhez – évfordulókhoz (*Kopernikusz*), művészeti eszközökhöz, eljárásokhoz, anyagokhoz, (kreatív fotóhasználat – „*Expozíció*”, vizuális költészet – szövegek/texts, kép-vers -, képregény, montázs, illetve textil – pl. utóbbi: *textil textil nélkül*) valamely művészeti – vagy nem művészeti – alapelemhez („möbius” vagy később „vonal”). A felsorolás korántsem teljes.

Részletes elemzés helyett – melyre bármelyik téma és kiállítás alkalmas lenne – egy médium helyzetének, szerepének ismertetését választottam, s ez a fénykép. Oka – a személyes érdeklődésen túl – hogy a kreatív fotó használat (vagy „fotó/művészet”) a 60-as évek közepétől a koncepttel együtt vált hangsúlyos és lényeges változásokat hozó tényezővé. Az első – előbb nemzetközi, majd a hazai – concept arttal foglalkozó, hosszabb magyar nyelvű elemzés a hazai sajtóban ugyancsak a fotó kapcsán, annak jelenlétére felfigyelve összegzi az – akkor – felismerhető irányokat, s hasonlóképp fotó-médium a témája az időszak – szimbolikus – zárásaként (vagy betetőzésésként) értelmezhető hatvani „Expozíció” kiállításnak. Amellett, hogy majd minden konceptuális tevékenységet folytató művész használta valamiképp a fényképet, néhányuknál egyéni értelmezésre, s az esetleges használaton túlmutató rendszerre figyelhetünk fel.

Beke írásában („Miért használ fotókat az A.P.L.C.?”) a fotóhasználat négy főcsoportja hívja fel a figyelmet: a fotó funkciói közül fontossá vált (1) a megörökítés (dokumentálás), (2) a mágikus (leképzett és modell „azonosság”) (3) reprodukív (4) metafórikus funkció (pl. tükör-munkák), ami a konceptnél különösen előtérbe került.

Az elemzésben, illetve Beke egyéb írásaiban ez a csoportosítás némileg kiegészül, jóval árnyaltabbá válik, de lényegileg alkalmas – az is volt – a jelenségek rendszerező-értelmező vizsgálá-

latára. Döntő fogalmak még: a lenyomat hangsúlya a tükör mellett, az ismétlés, a szerialitás (fotó mint „tárgy”). Az említett írás a művészi fotóhasználat kategóriáinak megfogalmazása azon túl, hogy konkrét művekkel, művészekkel foglalkozik.

Maurer Dóra fotó (illetve film) – használatánál szembevetendő a művészetét jellemző főbb fogalmak, műveletek és a fényképezőgép alap-sajátosságainak kapcsolata: a felvetett kutatási kérdések és a fotó egymást segítik.

A lenyomat – nyomhagyás konkrét és mágikus értelemben – egy dolog (tárgy, ill. esemény) cselekvés viszonylatában: a fénykép az esemény nyoma, de tárgy is, amin nyomot lehet hagyni, a kettő felcserélhető, kiegészíthető külön-külön és egymással, a fénykép egyszerre anyagszerű és képszerű tulajdonságai akár egymás ellen is kijátszhatók. „Ugyanarról” a dologról több kép készíthető, s ezek közt sokszor minimális eltérések vehetők észre, apró változtatásokról készült képekből „történet” és „ellen-történet” alkotható. A változások a „környezet” változtatlanul hagyásával is létrehozhatók, helyettesíthetők a nézőpont, a fényképezőgép (filmkamera) adott paramétereinek változtatásával. Az összekapcsolt képsorok rendszerbe állíthatók: a vizsgált folyamat irányát (s ennek jelentését) hangsúlyozva, majd azt megfordítva, az elemeket felcserélve, s a jelenség totalitását a rendszer működésében találva meg.

Erdély Miklós fotó-munkáira a fénykép ismételtetősége és az esemény egyedisége közti konfliktus, ugyanakkor a fénykép anyagszerűsége, „romlékonysága” és az „örökkévalóra” igényt tartó („megörökítő”) funkciója között feszülő ellentét jellemző („majdnem” azonos képek, reprodukálhatatlan fotótárgy, vegyszeres manipulációk, „TV-vel” fényképezés közvetlenül a fotópapírra, „időutazás” fotómontázs segítségével). Pauer Gyula a fotóban is (vagy ott különösen) meglévő pszeudó-szférát hangsúlyozza: lefényképezett fénykép, amely szándéka szerint a kép felületét, a „híres tárgy letépett képe” – fénykép, amely a fénykép „helyét” ábrázolja (ott volt – ahogy a fotón látható emberek, dolgok is „ott voltak” valaha). *Természetes (Ős)-fotó effekt* című művében¹⁹ a fényképezés

¹⁹ Pauer Gyula: *Természetes (Ős)-fotós effekt*

– Hogyan volt lehetséges, hogyan volt lehetetlen –

Tudható, hogy a fotóemulzió lényeges tulajdonságát, a fényérzékenységet, a tojásfehérjék természetes formában őrzik. Elvileg bármilyen tojásfehérje alkalmas arra, hogy széltől, naptól cserződjék és elbarnuljon. Bebizonyítom, hogy a fényképezés keletkezésének története több százmillió évvel korábbra tehető.

Az esemény lehetségeségének tömör rekonstrukciója: Elképzelhető egy tűző ősnár.

A réteges palahegység déli ormán összárkánygyík kutat táplálék után, egy meredek omladék kőibe kapaszkodva. Száraz palalavina hullik karmai alól. Ki állíthatná, hogy ilyen nem volt lehetséges, de nézzük a képet.

A kitépett palatömbök vékony lemezekre hasadoznak, fönnaakadva egy-egy kiálló táblás teraszon. Olyan a meredély, mint valami összezúzott kártyavár-omladék.

¹⁸ **megérteni**.

„A „megértés” számunkra azt jelenti, hogy már korábban is tapasztaltunk valami hasonlót.” (Szent-Györgyi Albert 1983: 9)

„78-79. „Anélkül, hogy metafizikai spekulációkba bocsátkoznék, hadd jegyezzem meg, hogy ami a „magyarázat” fogalmának bármiféle elemzését illeti, minden próbálkozásunk rezignációba torkollik, mihelyt a saját tudatos gondolati tevékenységünk megértésére kerül sor.” (Niels Bohr) A szöveget Erdély Miklós: *Miserere orv.* című verse nyomán idézem (Erdély 1974: 12).



MAURER Dóra
Eltólhatás / Displace-effect-ability, 1974–76. 100×60 cm, fotó + táskarádió + görgős eltolható fekete farúd. / Photo + portable radio
+ rollable wooden stick. A mechanikus és elektronikus szerkezeteket HARASZTY István készítette. / The mechanical
and electronic parts were constructed by István Haraszty.

eredetének egy álmotológiai magyarázatát adja, rekonstruálva – az alapvetően „mesterségesnek”, „gépiesnek” kikiáltott fényképezés-felfogással szemben – a természetes úton létrejött fényképet. (Itt nem térek ki külön a pszeudó-festésmód és a fénykép közti kapcsolatra.)

Jovánovics Györgynél központi helyet kap a „fénykép előtti” és „fénykép utáni” képalkotó rendszer: a camera obscura és a hologram – mindkettő totálisabb, és nem köt a (film vagy fotópapír) – anyaggal sekélyes kompromisszumot a „kép”, a „megjelenés” kedvéért. Fotósorozatát viszont film-helyettesítőnek tekinti, ami egyúttal film-ellenes is, ezt a kiállítás módja hangsúlyozza: úgy jelennek meg, mint a filmszalag perforációi.

Birkás Ákos fotó-sorozata a filmszalagon a képeket egymástól elválasztó „üres” csíkot veszi a kép (a „tükrözés”) tengelyének, és múzeumban festményeket, s azokba – a fotó révén – belekerülő idegen elemeket (ember, tükröződés, árnyék) fényképez. Anti-camera koncepciójával pedig – többek között – nem a gépbe befelé hatoló fénysugarakra, hanem a kifelé irányuló agresszióra hívja fel a figyelmet.

A felsorolást Beke László kategóriáival indítottam, s némileg az ő módszerét imitálva (de lehetőség szerint későbbi példákra hivatkozva) próbáltam leírni azt, ami a fényképre vonatkozik.

Közelebbről nézve feltűnik egy hozzávetőleg járdaszegély-utcakő alakú (DIN A/4) tömb, kifordul az éhes hulló körmei közül, kettőt-hármat bukfencezik lefelé és körülbelül három-négy méterrel lejjebb nekivágódik élével egy szélesebb terasznak, ott négy-öt felé hasad. Az egymáshoz hasonló vékony lemezek úgy hullnak egymásra, hogy zárt dobozkat alkotnak. Ebben sincs semmi különös, naponta ki tudja, hányszor történik meg. Egy-egy ilyen, tartósabb ideig fennálló zugban sokszor őskacsák fészkelhetnek. A sárkány megkaparintva egy óriási kacsoját, hirtelen megcsúszik, moccanni sem tud, markában összeroppan a tojás, csupán a sárgáját sikerül megmentenie. A héj hártvás cserepei közül a fehérje az imént keletkezett zárt dobozka fedelére csurran, onnan egy apró nyíláson keresztül becsusszan a forró fenéklapra és szétterülve odaszikkad. Nyílás vagy lyuk palafelületen úgy keletkezhet, hogy a néhol elvékonyodott palaréteg néhány milliméteres területen átszakad. A kis nyíláson a Nap betűz és az ideiglenes camera obscura megörökíti alkotóját, egy őssárkányt, amint lustán felkapaszkodik és hosszan nyalogatja markáról a tojás sárgáját, fejfelé lefelé. A kép rögzül. Mikor a kártyavár tovább omlik, napvilágra kerülhet a fénykép. Mivel azonban nincs kit érdekeljen, belekeveredhet a hegybe. Az is lehet, hogy ma is megvan, bár, bár talán nem is így történt. Mert lehetséges, hogy előbb a tojás omlott le a Naptól felhevült köteraszra és csak utána hullottak rá a köcserepek. Teljesen mindegy. Számtalan elvékonyodott, átszakadt, kilyukadt palakő lapocskát lehet találni kirándulás alkalmával. Ezek a réteghulladékok különleges titkokat rejtnek. Kérlek.

(A felismerés abból az időből való, amikor Villányban azzal kísérleteztem, miként lehet kőfelületre képet rögzíteni napfény segítségével. 1970–72)



BIRKÁS Ákos
Tükrözés–Tükröződés / Mirror–Reflection. 1976. Fekete-fehér fotó / Photograph, 180×240 mm

Ami a konceptuális felfogással általában és az egyes művészek gondolatrendszerével konkrétan összefügg, remélhetőleg külön utalások nélkül is kitűnik a maga helyén.

Még a fotóhoz kapcsolódva végezetül Vető Jánost említem, akinek személyes és eszmei indíttatásai ebből az időszakból erednek, de munkái a „koncept utáni” művészethez kapcsolhatók. (Kitekintés a jelenre, formailag is elkülönítve – idézet Galántai György és Vető János beszélgetéséből): „Ezt a fajta művészetet, amit a posztmodenista szociálimpresszionizmus néven nevezünk a [Méhes] Lóránttal, annak egy ilyen túlfejlesztett és túlgondolt verziója ez a fajta szobrászat, vagy kertépítés, ami egyszerre táplálkozik ebből az úttörőtábori hangulatból, és ugyanakkor meg egy ilyen barlangrajz és ősemberi kanyar van benne, ami úgy kanyarodik vissza a fényképezéshez, hogy régóta akarok csinálni egy barlang-fényképezőgépet kőből. Gyakorlatilag egy camera obscurát, ami szemétből és kőből készül el... egy barlangfényképezőgép. S azért nem készült el mostanáig, mert nem volt meg, hogy mi legyen a film. Most már megvan: a régóta egyéb okok miatt használt rézgálic, ez fantasztikusan reagál a fényre. Ez most ezen a kiállításon derült ki. Úgyhogy megvan az emulzióm, a fényérzékeny anyagom, és egy ilyen kőfényképezőgéppel természetesen nem lehet mást fényképezni, mint az eget. És az eget nem lehet jobb anyagra fényképezni, mint egy kék emulzióra. Úgyhogy ez a csillagfényképezőgép, ez hamarosan el fog készülni és máris ott vagyunk újra a fényképezésnél, G.: És a kép hogy jelenik meg? V.: A kép az úgy jelenik meg, ahogy a fényhatás a fényérzékeny emulzión... Fixálni pedig egy diafelvétel segítségével lehet majd... És örülök, hogy kijutok a fényképezőgéppel, a művészettel a kozmoszba, mert erre törekedtem mindig. Úgy kezdtem fényképezni, hogy először fényképeztem a világot, csináltam egy ilyen antropológiai felmérést az engem körülvevő világról, aztán a közvetlen környezetemről, akkor elkezdtem építeni a környezetet és azt fényképeztem... aztán elkezdtem ezeket a fényképeket megfesteni, aztán elkezdtem ezeket a festményeket térbe rakni... és most hogyha ez visszamegy a fényképezéshez, akkor sem térek le erről az egyenes útról.” (Galántai 1983: 39)

Ahogy a fotót az eljárások, eszközök közül kiemeltem, hasonlóképp a használt módszerek-műveletek közül is kiválasztottam kettőt: a tautológia és a paradoxon formulákat. Ezek szinte az egész irányzatot áthatják (bár sokszor rejtett, és – ez furcsa – nem pontosan elkülöníthető módon vannak jelen) s a gondolkodásmód formai jellegzetességén túl sejtetik fogalmi alapjait.

A tautológikus kijelentés legegyszerűbb formai megjelenése az $X=X$, azaz „Vagyok aki Vagyok”, vagy Kosuth munkái (1+3 óra, szék stb.). Értelmezése általában: logikai hiba, nem mond „semmit”, érthetetlen, fölösleges. Jelen esetben arra a tulajdonságra hívom föl a figyelmet, hogy „egytényezős”, ugyanakkor képes önmagát önmagával „szaporítani” (saját magát saját magával azonosnak, egyenlőnek állítani, igazolni). Olyan formula, ami önmagán kívül másra nem vonatkozik, de egy picit „eltérés” is elég ahhoz, hogy „megállíthatatlan” – végtelenbe tartó – folyamat (végtelen regresszus) induljon belőle. Szemléletes példa: a saját képernyőjére állított videó-kamera. A képernyőn a monitorok végtelen sora látszik: az elméleti formula vizuálisan megjelenik, megmutatható.

A folyamat formailag összevethető meditatív gyakorlattal is, valamely szó hosszas ismétlése koncentrációval, miközben a gyakorlatot végző eltérő tudat-állapotba (szerencsés esetben megvilágosodáshoz) juthat.

A paradoxon lényege, hogy két egymással ellentétes, ellentmondó tény, megállapítás „együtt” van benne jelen, vagy az „egyik” is éppúgy következik belőle, mint a „másik”. Leggyakrabban persze csak a „felszíne” tűnik föl, mint szemléletünknek ellentmondó állítás (pl. „A hó fekete” – Anaxagoras; „A repülő nyíl áll” – Zenon; „Nem az vagyok aki vagyok, az vagyok aki nem vagyok” – Sartre). Az a tény, hogy gyakran jelentkezik a „végtelen regresszus” formát latensen magában hordva (pl. az Epimenidész-paradoxon: „minden krétai hazudik – mondta egy krétai”) sejteti engedi, hogy nem is áll olyan távol a tautológiától, mint első pillanatban gondolnánk. A különbség első szinten, hogy a tautológiát mint „hibás racionalitást” közelítjük meg, míg a paradoxonnal a „racionális megközelítés” a hibás. Tulajdonképpen a paradox kijelentés is „egytényezős”, de általában magában foglal egy „nagyobb rendszert” is, melyben állítása „nem igaz”. Amiért a paradoxont mint furcsaságot ítéljük meg (vagy el), az a racionális, dualista, igen vagy nem gondolkodás, melynek a paradoxon rejtvény-jellegű, amit meg akar oldani. Ezzel ellentétben belátható, hogy a paradoxon nem rejtvény, viszont van „megoldása”, csak az nem közvetlenül belőle következik, hanem valamely – dualis logikán túli – lényeg felismerésben, vagy megvilágosodásban van (a zen-buddhizmus tanítói is ilyen céllal használták).

Két munkát választottam, melyeknél látható, miként érvényesül a mű lényegévé válva, azt áthatva, illetve rejtetten ez a két formula. Beke László „Elképzelés” című (már említett) felhívására Pauer Gyula munkája egy újabb (ellen-) felhívás volt, melyben nem „műveket”, hanem azok múzeumi leírókartonját kérte „gyűjteménye” számára. „A kartoték az egyetlen olyan okmány, amely a műtárgy létezését, azonosságát hiteltérdemlően bizonyítja!” – írja, (idézi Beke: *A művészet 2000-ben*). Legény Péter műve (de hasonlóan mások is) maga a leírókarton volt. A múzeumi leírókarton szerepelt az üres leírókarton – kicsinyített, reprodukált – képe (a „kép” helyén) a megfelelő rovatokban pedig a leírókarton leírása. (Ezzel Legény lényegében Pauer munkáját – a karton ötletet – saját művévé minősítette, ahogy Pauer átértelmezte Bekéét, viszont visszaküldve újra Paueré, majd Bekéé lesz – „ugyanaz” az üres karton.) Ha a mű bizonyítéka a kartoték, a kartoték bizonyítéka is kartoték – akkor a kartoték a mű, ami saját képét és leírását tartalmazza.

Egy „tisztán” tautológikus szerkesztésű munkát idéztem, míg a következő példánál a paradox formula rejtetten jelentkezik. Türk Péter műve: „Időzített X tárgyakra, dolgokra stb.-re ragasztva, azok elhasználódása, elévülése után lép életbe. Életbelépése pillanatában maga is elévül” – piros X-jel egy papíron, alatta a fenti szöveg – vagyis ami előttünk van, az tulajdonképpen „nincs”, hiszen az instrukció függvényében értelmezhető. Valójában tehát csak egy – előre nem látható – időben „van” (lesz) mikor az a dolog, amin megjelenik, – megszűnik, s abban a pillanatban maga is „volttá” válik. Saját megvalósulása – saját megszüntetése, mindez egy külső –

meghatározatlan – dolog sorsához kötötte. A „nagyobb rendszer”, melyet a koncept felhasznál, hogy rejtett paradoxonként jelenhessen meg: az idő, amely az „után” és „abban a pillanatban” elkeseredett meghatározások, a „múlt-jelen-jövő” (idő) nyelvi formái ellenében mégsem megragadható. Az „X” pedig – a szöveg ellenében – „ott van” a papíron, hiába állítja róla az instrukció, hogy „ez még nem az”, „elhasználja” a papírt, mielőtt az elhasználódna, és nem szűnik meg a dolog (itt üres papír) elhasználódása pillanatában – hiába tudjuk az „időzítés” folyamatát, lényegét elképzelni. A szöveg és a jel egymásra vonatkozó – külön-külön helyálló, de ellentétes – működése csak együtt jelentkezhethet.

Míg a médiumok (eszközök, anyagok) és formák (műveletek, módszerek) közül kiemeltém néhányat példaként, az elméleti alapok (gondolati-fogalmi rendszerek, eszmék) megmutatásánál 7 fő kötetbe próbáltam rendezni a szerteágazó szálakat, mindegyiknél példákkal, az összefüggések, tények hosszabb-rövidebb leírásával. (Az újabb csoportot szám fogja jelezni, és – természetesen – lesznek bizonyos „átfedések” mind az eddig írottak, mind az egyes csoportok egymás közti kapcsolatát illetően.)

1./ Nagy szavak, általános érvényű (totális) fogalmak újbóli előkerülése és (bátor) használata. (Összefüggésben azzal, hogy a koncept egy irónikus – pop art – majd egy redukciós – minimal art – attitűd után építhetett újra a «komolyságra»). Ilyenek «a» művészet, az élet, az idő, a világ, a valóság, a sors, a történelem, a kozmosz stb. Határozott névelővel – és határozott értelemben. Közvetlenül ezekkel van «dolguk», ha fogalom-művészet, akkor alap-fogalmak (ld. bármelyik, a dokumentációs részben közölt szöveget.)

2./ Anyagok, tárgyak, formák mint szellemi energiahordozók, fogalmak anyagi kivetülései. Egyszerűbb, alkalmi formákban, vagy következetesen használva, éveken át, különböző munkáknál, korai példa: Gáyor Tibor jégből írja ki a tűz feliratot, ami vízzé válik, s valamely éghető anyagból a „jég” feliratot, s az – meggyújtva – elég. Későbbi példa: az INDIGO-csoport kiállításai (Homok és mozgásformái, Szén és színrajz). Szentjóbó Tamás igen sok anyaggal dolgozott alkalmanként (ostya, méz, szén, vér, téglák stb.), melyek között vannak „kitüntetett” anyagok, mint a kén (színe sárga, mint az arany, vagy a Nap; hatása mérgező, a puszkapor alapanyaga, v.ö. „kénköves istennyila”, pokol: az alkímia egyik központi anyaga v.ö. Szentjóbó egyik műve: „*Prima matéria*”²⁰ – kén, higany, só).

20 Prima materia.

„Materia prima. Materia ultima. Prima Ens. Prote hyle. Materia nostra. Materia secunda. Materia prima Hermetika. Alatta azt az anyagot értették az alkémisták, amelyből felépíthető a bölcsék köve. Egy tiszta, könnyű, szellemszerű fénynek, életnek gondolták ezt, más-kor láthatatlan lénynek, szellemi tűznek, tüzes spiritusnak, amely mindenütt jelen van, de egyik testben több, a másikban kevesebb. Az alkémista első feladata volt megtalálni azt az anyagot, amelyben a legtöbb van.” (Szathmáry László: Magyar alkémisták. Budapest: M. Kir. Természettud. Társulat kiad. 1926–28 évi ciklus 2. kötete).

Erdély Miklós leginkább használt anyagai: tej, hó, macesz, szurok, ólom, üveg, pauszpapír, indigó-papír, (szembetűnő a színskála: fekete-szürke-fehér: az átlátszó üveg, áttetsző pausz, fekete másoló-papír, változó-változtatható állag és halmazállapot). A tárgyra – formára példa Pinchehelyi Sándor sarló-kalapács, ötágú csillag, illetve nemzeti színek felhasználásával készült művei. A színre: Attalai Gábor *red-y-made*-jei (vörösre festett tárgyak és szójáték). Jovánovics szobraihoz gipszet (a márvány „helyett”) és műanyagfóliát használ, Pauer Gyula ellen-fényt („árnyékot”, fekete festéket) fúj pszeudó-munkáiban különböző felületekre (v.ö. a fény „részcseke”-természetével), míg Maurer Dóra a fény „hullám”-természetével is összeköthetően „folyékony” valamiként kezeli (*Zsilipek*), Legéndy Péter a hőenergiát használja fel (*Hőképek*) a fotóval összekapcsolva. A kő és tükör széleskörű előfordulására külön nem is térek ki (Gulyás Gyulától Kismányoki Károlyig, ill. Méhes Lászlótól Schmal Károlyig, hogy eddig nem említett művészekre is utaljak.) Az egyszerűbb folyamatokra példa Szentjóbó: *Hűlő víz* című műve, ill. Konkoly Gyula gipszbe állított jégtömbje.

3./ Az emberiség nagy kulturális „eredményeinek”, mitológiai, vallási rendszereinek, ideológikus elveinek, doktrínáinak, tudományos felfedezéseinek és tételeinek szabad használata (mint egy a „pozitív” tudás). Ókori görög és zsidó-keresztény tradíció (Erdély: Anaxagorasz paradoxonja, Herakleitosz-töredék, Prédikátor könyve, Chalkedoni zsinat, egy fél mondat Máté evangéliumából; összekapcsolva gyakran természettudományos vagy politikai fogalmakkal. „*Nem az fertőzteti meg, ami a szájon át bemelegít – molluszkum*” vagy *Fiú-ingmervítő*). Az új idő-fogalom. A művész-önarckép és a múzeum (Birkás), Kierkegaard (Baranyai, Jovánovics), Lao-ce (Major). A Pymaglion-mítosz (áttételes) megjelenése Jovánovics (L. W. szobra) és Pauer (Maya) nő-alakjainál, és a hozzá kapcsolt fogalmak (alterego, ill. hindu vallásfilozófia). Közvetlen reakció napi politikai – vagy annak tekintett – eseményekre (Szentjóbó: Angela Davies, Bobby Seale, „*Coca-cola-vodkával*”).

4./ A sokszor lekicsinylően emlegetett, áltudományosnak bélyegzett ezoterikus koncepciók, technikák, rendszerek, illetve az archaikus gondolkodás, a misztikus lét-érzés felelevenítése – mégpedig a jelenkori politikai-társadalomfejlődési aberrációk és az újabb (természet) tudományos felfedezések reakciójaként („negatív” tudás – ellenjavaslattal). **Hamvas Béla**²¹ említésével kell kezdenem: az ő munkássága rendkívül nagy hatású, olyan – egyéniségüket tekintve – egymástól meglehetősen távol álló művészekre, mint pl. Szentjóbó vagy Bak Imre (a fiatalabbak közül Palotai Gábor). Művei – pl. a „Tabula Smaragdina” olvasása – ha kiadásával hozzáférhetővé válna – sok

21 Hamvas Béla.

(1897 Eperjes – 1968 Budapest) művelődéstörténész, esszéíró, műfordító. Könyvei: Herakleitosz (1936), A láthatatlan történet (1943), Száz könyv (1945), Anthologia Humana (szerk. 1947), Forradalom a művészetben (Kemény Katalinnal, 1947), számos tanulmánya jelent meg különböző folyóiratokban, kötetekben.

mindent világossá tette, a korszak művészetét illetően is. Észrevehető a **számok**²² újbóli megjelenése, egy ironikus (ál)-számmisszika (Major), morál-algebra (Erdély), Pauer 131 tüntetőtáblája, a mágikus négyzet (vagy «4-ből 5») Maurer Dóránál. Néhány egyéb rendszer: a Bardo Thödol (ld. Hamvas: *Tibeti misztériumok*) Hajas Tibornál, spiritizmus (Erdély), alkimia (Szentjóbby) onümantia és marionett, valamint a sakk (Jovánovics), Kalah-játék (Maurer) és a Tangram (Károlyi). Az összefüggések, melyek ellenében ezek a rejtett (humánus) rendszerek megjelennek: a veszélyes vagy ártalmas tudomány-koncepció, a totalitásig (totalitarionizmusig) fokozott politikai racionalizmus aberrációi (pl. «biológiai pokolgép» és nukleáris fegyverkezés). A «tudás» (új-**gnosztikus**

22 számok.

Az idézet Hamvas Béla *Tabula Smaragdina* című kéziratából (Hamvas 1994: 24-26), mely munkát többen (így Erdély Miklós, Bódy Gábor) is olvastak annak idején. Ezzel nem akarom állítani, hogy hatása egyforma – különösen: hogy „egyformán jelentős” – volt, pusztán azt, hogy ismerték.

„III. Sors és arithmológia

Aki az újkori európai filozófiából indul ki, archaikus gondolkodást soha megérteni nem fog, nem tud és nem is tudhat. A filozófia Európában a létezés minden egyéb mozzanatát leválasztva egyedül az ismereteket kívánta rendezni és ezért végül is teljes egészében tudománnyá óhajtott lenni. Mivel azonban a realitással tevékeny kapcsolatban a tudomány állott, a filozófia az elő és az utótudomány sajátos faja lett, éppen olyan önkényes, mint amilyen mulandó.

Az archaikus gondolkodás minden esetben beavatás. Ilyen a hindu számkönyv, a kínai Yi king, a héber Kabala, a görög orfika, a kaldeus asztrológia és a bizonytalan, talán egyiptomi eredetű alkimia. Az a tény, hogy az archaikus gondolkodás beavatás, a következőt jelenti: olyan teoretikus praxis, illetve olyan praktikus teória, amely az ember számára a létezés alapkérdéseiben való elméleti beavatással gyakorlott élettervet nyújt. E kettő egymástól nem választható el. Az utolsó archaikus beavatás Platóné, igen sápadtan azt az elrajzolt orfikát tanította, melyet később idealizmusnak neveztek, s amely oly számos khimérát nemzett. Az európai filozófiákat egyszer érdemes lenne oly módon megvizsgálni, hogy melyikben milyen tudattalan beavatási kísérlet rejtőzik. Valószínű, ha az embernek Bacon, Spinozát, Hume-ot, Kantot, Hegelt, Spencert aszerint kellene értékelnie, hogy azok milyen beavatás alapján milyen élettervet kínálnak, az értelmetlenségek feneketlensége, főként azonban a tengernyi laposság fölött szégyenkeznie kellene.

Minden archaikus beavatás bázisa az arithmológia. Az európai filozófiák alapja is az, ha nem is tudnak róla. Arithmológiának nevezik nemcsak a számértelmezést, hanem az értelmezés összes következményeit is. Az archaikus arithmológiák közül Európa kettőt vett használatba. Az egyik az orfikus tízes, amelyet számrendszerének alapjává tett, a másik a kaldeus tizenkettes, amellyel az időt méri. A hagyomány ismerte a kínai (64-es), a számkönyv (25-ös), a Kabala (22-es) arithmológiát. [...]

A szám értelmezése minden egyéb létezési mozzanat értelmezésének fundamentuma.

A számkoncepció dönti el annak a világnak szerkezetét és képét, amelyben élek, s így az életnek alakját és értelmét és súlyát és értékét, amelyet élek. Az eldologiasodott számkoncepció következménye az emberi létezés területén azt az irreális helyzetet teremtette, amelyben annak színtelenné és értelemüressé és absztrakttá és személytelenné kellett válnia.”

értelmű)²³ előkerülése olyan ismeretelméleti kérdéseknél és tudományos megállapításoknál, ahol a tudomány „klasszikus” módszerei csődöt jelentenek (Gödel-tétel, kvantumelmélet, „eseményhorizont”).

5./ A történelmi, kulturális, tudományos részlettenyek, „fő” fejlődési irányba nem illő apróságnak tartott, különös elemek megjelenése, a teljesség igényével. Másképp fogalmazva: bizonyos tények, amelyeket eddig csak «másutt» tartottak számon, új kontextusba kerülve feltöltődnek, előző értelmüktől eltérő jelentéseket kapnak. Ilyenek: Kempelen-automata, mint technika (és sakk) történelmi kuriózum, egy hipotetikus – művészettörténelmi könyvből származó – félmondat Lenin és Tzara sakkjátzmájáról, rekonstruálva (Jovánovics), idézet egy operából, environmentté alakítva (Erdély: Borisz Gudonov).

6./ Egy pedagógiai-ismeretterjesztő szándék, de élet vagy „sors”-pedagógiai értelemben: nem a meglévő ismeretek átadása az elsődleges cél, a „pedagógia” alapja pedig az önfejlesztő kreativitás.²⁴ Igen sok formában jelentkezik, az akciótól az előadásig, a csoportos foglalkozásoktól közös munkáig, a művekben jelenlévő megállapításoktól a szakkörvezetésen és (tankönyv) íráson át az átfogó nevelési program kidolgozásáig.

23 gnózis.

„A gnózis a legszélesebb értelemben felfokozó (kiterjesztő, augmentatív) ismeret, szemben a tudományokra jellemző reduktív ismerettel. A vendégszerető elme lehetővé teszi a tudomány tárgyának, hogy kibontakozzék és akkorára nőjön, amekkorára csak akar, anélkül, hogy ezt az elme korlátozná vagy határok közé szorítaná. A gnózis arra ösztönöz minden tárgyat, hogy öltön személyes vonásokat, váljon egyedivé, csodálatossá, esetleg fordulóponttá az ember életében, az „igazság pillanatává”.

Paul Tillich a gnózist „participáció általi ismeretek”-nek nevezte, amely „épp olyan bensőséges, mint a férj és feleség közötti kapcsolat”. A gnózis – mondta Tillich – nem az analitikus és szintetikus kutatásból származó ismeret, hanem az egyesülés és megváltás ismerete, egzisztenciális ismeret, ellentétben a tudományossal.

Vezérelve a gnózisnak, hogy tárgyával csak felfokozó ismeret lehet adekvát. Addig, amíg legnyitottabb és legérzékenyebb pillanatainkban úgy érezzük, hogy mindig van valami, ami maradványként vagy hiányként jelentkezik, bármennyire is igyekszünk valamely tárgyról számot adni, addig bizonyosan nem értük el a gnózist. A gnózis az az elménk pereméről jövő, nem szűnő suttogás, amely azt mondja, valahányszor a megértés teljességére törekszünk, vagy túl hamar próbálunk felfogni valamit: „Még nem ... nem egészen!” Annak közvetlen tudata ez, gyakran az intellektus alatti szinten, hogy talán nem voltunk igazságosak a tárgyunkkal, nem mintha kvantitatív alapon volna még belőle felderíteni valónk, hanem mert lényegi minősége még mindig nincs a kezünkben.” (Roszak 1981: 188)

24 kreativitás.

„Amire szükség van, nem kész élettervet, hanem eszközöket nyújtani, hogy minden ember minden személyes képességét felszabadíthassa. Nem kész rendszereket kell adni, hanem az ébresztő mozzanatok folyamatos lehetőségét biztosítani.” (Hamvas 1994: 158)

Szentjóbby neve után az „R” kiállítás katalógusában (saját „kiséletrajza” helyett) ezt a mondatot találjuk: „*Dobd ki a degenerált életet, mint a szart. Csináld helyette másikat*”, melyben nem nehéz felismerni a nagy művészeti alkotásoknak tulajdonított „változtasd meg életed” (rilkei) felszólítást, ha provokatív és konkrét formában is. Ugyanez érvényes – összetettebb módon – Szentjóbby egész élet és művészet – programjára (pl. *Paralel-kurzus/Tanpálya*). Utóbbiból indul ki Beke László „*Művészet (tanulás) utópia*” című írása, mely a személyiség kiteljesülésén alapul,²⁵ s mutatja – elsősorban – az elmúlt húsz év művészi tapasztalatait.

Az átfogó, illetve személyre szabott koncepciók mellett gyakorlati munka is folyt: a művészek sokat tettek egyrészt saját munkájuk, másrészt az újabb művészi irányok megismertetéséért, s főképp az – általuk helyesnek tartott – gondolkodásmód terjesztéséért, a – dolgozat első részében említett – információzárlat megtöréséért. Pauer Gyula írásaiban – melyek önálló művek vagy művek részei – elmagyarázza a „pszeudó-elv” lényegét, vagy épp „receptet” ad szobor készítéséhez. Erdély Miklós is gyakran jár el hasonlóképpen, illetve rendszeresen tart előadásokat, valamint folyamatosan csoport-foglalkozásokat vezet, 1975-től – kezdetben Maurer Dórával közösen – irányított Kreativitási gyakorlatok a Ganz-Mávag Művelődési Házban, majd a Fantázia Fejlesztő Gyakorlatok (FAFEJ), illetve 1979-től az Interdiszciplináris Gondolkodás (INDIGO) jegyében. A munka előbb a kreativitás lényegének felismerésére ösztönző csoportos tevékenységen, előre eltervezett feladatokon alapult, majd a „FAFEJ” analitikus időszaka (az avant-garde művészetben alkalmazott módszerek összegyűjtése, a zen-gyakorlatból kiinduló „koán-gyár”) után az INDIGO közös, nyilvános bemutatói (environmentek, akciók, kiállítások) következtek.

Természetesen ezek az elvek az oktatás-tanítás megszokottabb formáinál is érvényesülnek (Beke László vagy Birkás Ákos előadásai, Bak Imre amatőröknek írott füzetek, Maurer Dóra számos gyermek-szakköre stb.) Észrevehetjük, hogy a művészeti tudatosodás célja minden egyes ember öntudatosítása is, ezért saját eredményeinek közreadását egy naív szociális szándék vezérli. Utóbbi gyökereit a fluxusmozgalomnál, az ellenkultúra és underground, a 60-as évek radikális és forradalmi nézeteinél és tudatos utópiáinál találjuk. (Jellemző, gyakran idézett példa az 1968-as párizsi forradalom két jelszava: «*Legyetek realisták – követeljétek a lehetetlent*” és «*Képzelet a hatalomra*”). De a változás és változtatás lehetőségét – talán épp ezen tapasztalatok birtokában – az egyén

25 „ALAPELV:

a tanulási/művészeti folyamat során nincsen elsajátítandó tananyag, és nincsenek előre kitűzött nevelési célok. Csak „szituációk” vannak, melyekből kiindulva a „tanítványok” és a „tanárok” együtt indulnak el az ismeretlen megtapasztalása felé. E megismerési folyamat – egyszerre gyakorlati és szellemi tevékenység – értelméről előzetesen nem lehet többet kijelenteni, mint ahogy ez a résztvevők személyiségének folyamatos kiteljesítését és tudatának folyamatos nyitvatartását szolgálja.» (Beke 1980: 137)

képességeiben (a személyes felelősség és etika radikális felvetésével), s a közvetlen társadalmi gyakorlaton túli „globális” vagy „kozmosz” lényeg feltárásában érzik. (Ezért használom a „naív” kifejezést mint vállalt attitűdöt). Az **egyén és a világ totalitása**²⁶ kapcsolódik össze, aminek aktuális jelenléte túl van minden közvetlen társadalom-jobbítási szándékon. Ez a transzcendált lét-érzés más minőségű aktualitást ad a politikai gyakorlat és a mindennapi élet jelenségeinek. Ebből adódik, hogy a politikai-társadalmi kérdésekre utaló művekben vagy közvetlenül ez a szemlélet, vagy egy ironikus alaphang vehető észre.

7./ Kimondhatjuk: a művészet ebben az időszakban felvállalta, hogy a még-nem-ismert felé vezető utakat kutatja, akár a világot mint (makrokozmoszt), akár az embert (mint mikrokozmoszt) nézve. A művészet és a művészek ennek a gondolkodás és cselekvés-modellnek a kimunkálói, megfogalmazói, propagálói és példa-adói.

26 **egyén és világ totalitása.**

Erdély Miklós: „*Optimista előadás*” – a tézisek, és egy részlet

„A poszt-neoavantgarde magatartás jellemzői:

1. Az ember illetékességét saját élete, sorsa tekintetében tudomásul kell vennie, ahhoz minden határon túl ragaszkodnia kell.
2. Ami létét érinti, akár közvetlenül, akár közvetve, arra illetékessége kiterjed.
3. Ilyen módon illetékessége mindenre kiterjed.
4. Ami rossz, hibás, kínzó, veszélyes és értelmetlen, azt merészelnie kell észrevenni, legyen az a legelfogadottabb, legmegváltoztathatatlanabbnak tetsző ügy vagy dolog.
5. Bátorkodnia kell, akár a legirrealisabb, legmegvalósíthatatlanabb alternatívát javasolnia.
6. Ezekről a változatokról el kell tudni képzelni, hogy megvalósíthatóak.
7. A csekély valószínűséggel megvalósítható, de nagy előnyökkel kecsegtető eshetőségeket ugyanúgy számba kell vennie, mint a nagy valószínűséggel keresztülvihető, de kis előnyt biztosító eshetőségeket.
8. Amit a maga korlátozott eszközeivel megtehet, azt késedelem nélkül tegye meg.
9. A szervezkedés, intézményesedés minden formájától tartózkodjon.
[...]

Idézem Max Adlert, aki azt mondta, hogy „az Isten a meg nem értett természet”. Ezt meg is fordíthatjuk: hogy a természet a meg nem értett Isten. Elfogadhatjuk bármelyiket, és nevezzük azt, amiről beszélünk, a „meg nem értett”-nek. Mindegy hogy ez a természet vagy Isten. De a meg nem értettel szemben mindenki teljesen egyedül áll, tehát megszűnik az a bizonyos sorba kapcsolás – elektronikai példát hozva –, hogy egy hierarchián keresztül jut minden fontos, minden lényegi dolog el az egyénhez. Egy párhuzamost kapcsolást tételezzünk fel, ahol a lényegivel szemben valóban mindenki egyenrangú. Ez az a bizonyos megérthetlennel szembeni egyenrangúság.” (Erdély 1991: 133, 146)

III.

Szentjóby Tamás munkásságának alapelve a „művészet az, ami tilos” megállapításból kiindulva a „Légy tilos!” felszólítás, mint a mindennapi élet félálomszerű állapotát sokkoló, s a permanencia segítségével a tudatosulás mind magasabb szintjére kényszerítő (auto)-terápia. A fluxus-mozgalmal rokon és saját költészeti gyakorlatából induló – kezdetben happeningek, akciók formájában megjelenő – magatartás konceptuális szinten az ismeretlen felé vezető tanpályákban, a párhuzamos, sokirányú tevékenység aktuális művészeti lecsapódásaiban jelenik meg „megfogható” módon. Utóbíró 1975-ös első magyarországi önálló (gyűjteményes) kiállításán kaphatott a közönség összefüggő képet. Ebben az évben készült el *Kentaur*²⁷ című filmje („Tartalma: Szentjóby Tamás a filmmédia lehetőségével először élve, utószinkron segítségével a nép ajkára helyezi saját mondatait” – írja Molnár Gergely) „Ez a kentaur-hasonlat szupermédiium! Nagyon szeretem. Szentjóby Tamás *Kentaur* című filmjéről van szó. Röviden: a *Kentaur* minden idők legjobb Magyarországon készült filmje. Az, hogy Magyarországon készült, azért nem mellékes, mert a film történetesen erről szól. S ijesztő módon, ez nem hátránya. A minden idők pedig a következőt jelenti: a tények ismeretében kizárt dolog, hogy hasonlóan érvényes film akár csak még egy is elkészülhessen ebben a környezetben. [...] A kentaur jó hazafi. Pszichés folyamatai állampolgárhoz illőek. Lázad, mert művész, mint mindenki. Gyűlöli az elnyomást, mert jó tanuló. És alkalmazza a törvényt, mert a kentaur nem arisztokrata, hanem nép. Nem kívülálló, hanem belevaló. A kentaurok népe imádja a rendszert, mely mindenkit a másik ellenségévé nevel: individuálissá és autokratává. Mely a lázadónak oly tág teret nyit, s amely mindennemű egyéni érdek szerint való. Íme, egy állam, mely hasonlít az önmagáról kialakított képhez, fiktív realitás, kentaur. Egy gyár, mely pontosan olyan, mint a benne dolgozó munkások. Hol itt az ellentmondás? Sehol.” (Molnár: 1978). Szentjóbynál a („feje tetejéről a talpára állított”) világ újra a feje tetejére áll – saját önmozgása révén, melyet ő műveiben csak kitapinthatóvá tesz. Új minőségek észrevétele, jövő-orientáció a tagadással összefüggésben, a bűn kérdése (ld. Büntetés megelőző autoterápia), a materiális jelenlét és az aktuális szellemi orientáció közti feszültség végleteit egyesítve okoznak állandó „zárlatot” a „normális működés” köreiben. 1976-tól [1991-ig] Genfben élt (Projektek és tevékenységi formák: Telekommunikáció Nemzetközi Paralel Uniója – TNPU/IPUT –, Nemzetközi Szürke Kereszt: 1984. stb.)

„Az ember beleszédül. Érzí, hogy mindennek valami egészen fundamentális dolog az alapja, amit még nem értünk.” (Schrödinger 1985: 38.) Ezt a Schrödinger – idézetet abból a hosszabb szövegrészből emeltem ki, melyet Erdély Miklós 1969-es (a *dokumentum 69/70* című kiadvány számára

készített) munkájához használt, s nemcsak azért, hogy illusztráljam: Erdély munkásságában központi kérdés a tudományos és művészi szemlélet (illetve általánosabban a megismerés különböző módjai, a világ, lényeg megközelítésének eltérő diszciplinái) közötti lehetséges kapcsolatok megmutatása, de azért is, mert megadja e tevékenység irányát a „még nem értünk” szavakkal. Erdély a hangsúlyt a klasszikus – szinte szókratészi értelemben vett – nem tudásra, kételyre, bizonytalanságra helyezi. A klasszikus jelző áttételesen is érvényes munkásságával kapcsolatosan (ha ez első hallásra meglepőnek tűnik is). Művészetében, gondolkodásmódjában az etikum és a humánus központi problémák. Írásaiban, előadásaiban ezért tud meglepő, sőt sokszor meghökkenítő, botrányt okozó hatást kiváltani: az illúzióktól mentes szemlélet, a nem-tudás belátó szerénysége (sem a zsidó-keresztény, sem a klasszikus antikvitás, sem a reneszánsz-humanista tradíció értelmében), ma nem jellemző, nem „korszerű”. Jelen dolgozatban nincs mód arra, hogy részletesen elemezzem e kijelentések alapjául szolgáló fogalomrendszert (ahogy más művészeknél sem adok átfogó elemzést), így egy mű segítségével próbálom érzékeltetni jellegét. (Felsorolok néhány fogalmat, melyekkel foglalkozott: Montázs-elmélet, illetve ezzel kapcsolatosan az állapotkommunikáció és jelentéskioltság elve, az idő problémája, azonosítás- és ismétlés-elmélet, összefüggésben a másolat és eredeti kérdésével, a művészet megismerő funkciói, a tudományos gondolkodás esztétikai összefüggései, valamint az interdiszciplinaritás.) A mű, amelyre utaltam „*Az ember nem tökéletes*” című négy képből álló montázssor, tulajdonképpen a koncept tapasztalatait és formai eredményeit hasznosító, de azon már túllépő munka. Címe egy Karl Jaspers-idézet részlete, mely az első képben szerepel: „Az ember számára nem létezhet semmiféle eszmény, mert az ember nem tökéletes.” Azért állítom, hogy a koncept hatását magán viseli, mert az elemek, melyekből összeáll részben konceptuális eredetűek: szöveg, fotó, készen talált tárgyak (papírok), s azért mondom, hogy túl van a koncepten, mert megvalósulásában a képszerű, érzéki hatásokra apelláló jellemzőket mutat.

A probléma – gondolati – lényege a szövegben észrevehető: a tökéletesség, az eszmény szintje és az ember mint «tökéletlen» lény egymásra vonatkoztatása. A konfliktus ebből adódik: Ez a megállapítás „emberi” fogalmazás, ugyanakkor valamely transzszendens igazságra (lényegre) vonatkozik, tragikus és mégis vonzó, igaznak tűnik, de – önmagából adódóan – nem lehet sem igaz, sem nem igaz: rejtett paradoxon. Lényege, hogy tehető ilyen megállapítás, s ez szinte maga a csoda, ami vonatkozik a műre is. Lehetséges művészet, mert egy mű kifejezi a tökéletlenséget, mint emberi lényegét oly módon, hogy ebben a vonatkozásban „tökéleteset” alkot: hiszen művészet alatt mindig valami effélét értünk. Mit jelent, hogy valami tökéletesen mutatja tökéletlenségét, eléri azt az eszmét, hogy nem létezhet „eszmény” s mi módon teszi ezt? A hangsúly a viszonyításon van. A másolat, az ismétlés lehetősége Erdély szerint a lényeg, az esszenciális lét csökkenésével jár: ilyen sajátosságokat mutat többek közt a fotó, az indigópapír, a gyári sokszorozás. Az azonosítás fogalma viszont a folyamatossághoz, a dolog, személy történetéhez, önazonosságához kapcsolódik. A montázs-sor lapjain önmagukkal azonos és részlegesen megismételt elemeket találunk: A címadó idézet egy részlete

27 Beke László. „Kentaur. Szentjóby Tamás Tamás 'tanpályái'.” *Magyar Műhely* 1978/51-52, 66-91. (Szentjóby művészetéről és filmjéről.)

indigópapírra írva ismétlődik, a fotópapír feketesége a karbon-rétegéhez viszonyul, ugyanígy a kék és barna színek árnyalatnyi eltérései egymáshoz s az egyes kép elemeihez. A kapcsolódások nem formai, hanem mentális szinten teremődnek – a papír leszakított széle, melyen a Jaspers-szöveg olvasható, a filmszalag szabályos perforációi, a csíkmásolat-fotóból kivágott részek, az egyes elemek különböző formájú megszakításai – , s ezért különbözőképp alkotnak kapcsolatot a többi elemmel. A szakadás véletlenszerűsége, a perforáció szabályossága, a kivágások esetlegessége, ugyanakkor (az egyenes vágás miatti) határozottsága lényeges. A médium és a materializálódott szellemkép fotója gondolatilag kötődik a TV-szellemkép fotópapírra rögzítéséhez: ám első esetben a fénykép dokumentálja az eseményt, második esetben maga játssza az „ektoplazma” (transzcendáló anyag) funkcióit. Az elsődleges kapcsolat mégis a barna szín jelezte romlékonyságból fakad: a reprodukció halvány utalás a – tűnékeny, eszményi – eredetihez képest, viszont az anyagi megvalósulás minden esetlegességével az egyetlen lehetőség annak megragadására.

A tökéletlen, ám meglévő másolat „ára” az elkerülhetetlen romlás. Az ember vágyódása az eszmény (eredete, célja, vélt tökéletesedése stb.) íránt, melyben saját lényegét szeretné meglátni, lényének korlátaira döbbsenti, fokozódó nem-tudása szintjein előrehaladva önnön „romlását” kénytelen tapasztalni az időben, s az elérhető eredmények, a lényeg mulékony felvillanásai, a pillanatnyi megvilágosodások fénye egyúttal a sors végpontját is megmutatja mint kikerülhetetlen, a kezdetet megelőző idővel egylényegű valóságot. A köztes idő tulajdonképpen ezzel a transzcendens minőséggel való kommunikáció kísérlete: kevés, szegényes eszközzel és módszerrel. A sorozat utolsó lapjáról e módozatok anyagi vetülete s a kommunikáció tragikuma sugárzik, mint a fekete szín minőségei. A „beégett” fotópapír feketesége a karbon réteggel felfelé fordított másolópapírhoz s a fekete papírhoz idomul. A képek hasonló – esetleges – erdőrészeteket mutatnak: a látványt elfedő – képet kioltó – feketeség növekszik. A két fénykép a sorozat második lapján lévő fotó-kettősséget ismétli, az indigóra újból ráíródik az első lap szövege (a harmadik lapról ismert módszerrel: a másolópapír „másoló” rétegét használva írásra). A lap harmadik fotóján lévő katonanő arca az első kép transzba esett médiumának arcát idézi, akinek homlokán kézforma látszik, s a tétova kézmozdulat esetlegessége foglalja össze mindazt, ami ezen túl még mondható.

Maurer Dóra munkásságának szintén lehetséges megközelítése a tudomány, illetve a művészet közötti kapcsolódások, egymásra-utalás felkutatása, ugyanakkor az általa használt – mozgósított – fogalomrendszer közvetlenül levezethető grafikai indíttatásából is.

A nyomhagyás, elrejtés, eltolódás, fázisok, számolás, minimális elváltozások, (tükör) – fordítás, sorozat mind olyan módszerek, fogalmak, melyeknek közvetlen jelenléte a grafikai munkában nem lehet kérdéses egyetlen ehhez értő, ezzel foglalkozó számára sem. A művészek általában mégis inkább grafikákat készítenek és ritkább eset, amikor valaki nem a használt eszköz közvetlen lehetőségei irányába, hanem az eszköz által megadott fogalomkör értelmezése felé tör. Az első lépés kötődhet közvetlenül az indíttatást adó anyagokhoz: pl. a lemezhez, ami a nyomtatás „alapja” – csak

a grafikában meglévő statikusságot olyan dinamikus beavatkozás révén éri el, ami nem a lemezen, hanem a lemezzel történik (egy lemez leejthető, összehajlítható stb.).

Az is nyílt titok minden nyomtatással foglalkozó számára, hogy két „teljesen azonos” lenyomat készítésének vágya illúzió: mindig lesznek olyan – esetleg szemmel nem is látható – minimális eltérések, melyeket közmegegyezéssel lényegtelen, figyelembe sem veendő fogyatékoságként szokás kezelni. (Nem a fázisnyomatokról van persze itt szó: abban az esetben a változás-változtatás a munkafolyamat része, hanem a „kész” lemezzel készített nyomatok közti különbségről.) Van azonban egy másik lehetőség: elkezdni ezekkel a minimális változásokkal foglalkozni, akár a grafikától függetlenül. A kis módosulásból vagy módosításból történés lesz, aminek megjelenítése már valamilyen viszonylatrendszer kíván: sorozatot, folyamatos ábrázolásra képes médiumot, illetve szabállyal rendelkező rendszert, struktúrát. Az „egy grafikai lap” statikus, lezárt rendszere mozgásba jön, ám a változás-minimumra koncentráló szemlélet azt követeli, hogy ez a dinamika a minimumon maradjon. Két közvetlen eljárás adódik: valamely egyébként is „folyamatos” létező szigorú megfigyelése, illetve adott dolog – pl. geometriából ismert módszerekkel történő – transzformációja.

Első esetben a szemlélet (a művész) meghagyja a rendszer (a külvilág) önmozgását, annak bizonytalanságaira épít, számítva arra, hogy a folyamat időben zajlik (matematikai analogonja egy ilyen szemléletnek a Fibonacci-számsor: mindig „annyi”, de konkrét megjelenése más és más).

A másik eljárás archetípusa a „mágikus négyzet”, ahol számértékekkel helyettesítve jelen van az összes transzformáció (eltolás, tükrözés, forgatás stb.) és szimmetria. Ezt a számokba (menyiségekre) rejtett minőséget, kvalitást hangsúlyozza Maurer akkor, mikor konkrét dolgokkal, „formákkal” helyettesíti a számot. A számolás-számítás mint központi gondolat ezen a nyomon fejthető fel munkáiban: ha felteszi azt a kérdést, „miféle dolgok számolhatók meg”, a számolás-mérés egzaktságába kvalitást visz, másképp fogalmazva: a már meglévő kvalitatív elemet hangsúlyozza. Így eléri, hogy a szám „szüli magát”, rendszerré szerveződik.

Nem véletlen, hogy Maurer munkáinak egyik nyugvópontja a „mágikus négyzet”: ebben megtalálható a statikus lezárs (az „összeg” mindig ugyanannyi, azonos), illetve az összeadás különbözősége miatt meglévő dinamikus mozzanat. Az „adotthoz” való eljutás számtalan – de számokkal jelölt – különböző útja, a lehetőségek variálása a «véletlenszerűtől» a «törvényszerűig».

Csak a hangsúlyok elhelyezésén múlik, hogy a létrejövő (művé változtatott) rendszer metaforikussá vagy irónikussá lesz-e, „hideg”-strukturális, vagy metafizikus asszociációkat is megengedő „érzéki” megjelenésében áll elő. Innen érthető, hogy nem kell különösebb interpretációs „bravúr” ahhoz, ha valaki ezeket a műveket a keleti filozófiához (zen, tao), illetve az európai humanista hagyományhoz, a konstruktivista avant-gardehoz, esetleg a process-arthoz stb. kívánja kötni.

Amennyire mutatják a létrejött munkák saját rendszerüket, annyira el is rejtik az őket létrehozó struktúrát (a kettő ugyanis nem azonos, példa lehet erre szinte bármelyik mű: gondoljunk

most pl. a „*Relatív lengések*”-re). Közös mozzanatuk a mögöttük rejlő tiszta fogalmi rend, ami egyúttal lehetővé teszi, hogy Maurer műveiről a konceptuális művészet kapcsán beszéljünk.

Tót Endre²⁸ „egyszerűbb” módszereket választ – s itt érthető meg az, hogy egy alkalmasan választott igen egyszerű eljárás vagy elv megfelelő kontextusban általános érvényűvé válhat. 1970-ben abbahagyja a festést, s már a következő évben kialakítja az *eső* és *zéro* – munkákként, s örömmunkákként számontartott rendszereket, bekapcsolódik a mail-art tevékenységbe. Az *eső* – művekhez elég két írógép-jel (/ és o) a *zéro* szövegekhez már csak „egy” (illetve az információ szándékos „roncsolása”) Tót munkái sokatmondóan semmitmondók, olyan felszabadult, szinte „gát-lástalan” megnyilvánulások, melyeken akkor lepődünk meg igazán, ha tudatosítjuk a kifejezőmód önként vállalt gátját, korlátozását: tulajdonképpen csak „a” semmit használja – és ez mindenre jó.

Ehhez a „rendszerhez” képest már az öröm munkák is kifejezetten „bonyolultnak” tűnnek: „Örülök ha...” kezdetű nyilatkozatok, esetleg kiegészülve egy nevető (Ön)-arcképpel, az örömelv „TOT-ális” alkalmazása, a személyesség hangsúlyozásával. A közlés általában közvetlenül arra vonatkozik, amit épp látunk – egy mondat nyomtatásban, ami azt mondja: „Örülök, hogy ezt a mondatot lenyom-tathattam” egy tábla, amit a kezében visz azzal a felirattal: „Örülök, ha ezt a kezemben tarthatom”. Egyúttal azonban az egész szociális-kommunikációs közeg lényegének átgondolására szólít fel. Olyan hír jelenik meg, ami „semmit sem” mond, mégis azonnal kitűnik a többi közül, demonstráció, ami „semmi ellen sem” demonstrál, mégis provokatívabb, mert a gesztus lehetőségét (lehetetlenségét?) tudatosítja, s a cselekvés lényegének és korlátainak kifejezője is egyszerre. Az általános „nihilista” elv és a privát öröm összekapcsolása azzal a meglepő eredménnyel jár, hogy az utóbbi általános hiányára és ennek okára: az egyéni szabadság és önkiteljesítés korlátozott, szabályozott, illuzórikus voltára hívja fel a figyelmet, mely a modern társadalmak egyik alapvető problémája.

Paureer Gyula – ha lehet mondani – még «egyszerűbb» rendszert fogalmaz meg a szobrászattól induló és általános érvényűvé (életmóddá és világszemléletté) fokozott pszeudo²⁹ elvben: a látszat és valóság elválaszthatatlanságát, a szellemi és materiális egymásbafordulást, az „ellentétek egybeesését”, a totális, misztikus „egyet”.

Valamelyest plagizálva Paureer megfogalmazását, azt mondhatjuk: a pszeudo látszólag ilyen is meg olyan is, de valójában nem olyan, amilyen, hanem amilyen, olyan. Látszólag valóságos, valóságos látszat és a valóság látszata – s szinte képzavarig fokozva: A pszeudo elve a tautológikus paradoxon, mely a misztikus káprázat racionalizált formája a művészetben, igazolva a manipulált valóság által.

A pszeudo kialakulásában egyrészt fontos szerep jut Paureer élet- és gondolkodásmódjának, legalább olyan mértékben, mint amennyire sorsát azóta is meghatározza. Itt elsősorban a (képző)

művészeti kontextusra térhetek ki, ezért kellett ezt a kijelentést megtennem. A pszeudóra való „rátalálás” előtt nonfiguratív (gipsz) szobrokat készített, melyeket általában bevonattal látott el, s így bronznak tűntek (erre elsősorban anyagi megfontolások készítették – anyagi: matéria és pénz értelemben). Ebben persze még nem szabad pszeudo-tudatosságot keresni. Az először mint felület, mint manifesztum és mint kocka-szobor jött létre. Alapelemekből indult: a felszín, a fény, a fogalmak. Paureer „kettős perspektívát” akart egy képen létrehozni, ami által az – látszólag – térbelivé válik. E munka közben fedezte fel a szórópisztolyt, mint eszközt, majd annak sajátos használati módját: a fény által keltett árnyék helyettesíthető az árnyék révén megteremtett fényvel, szem előtt tartva a beesési szöveget. A második pszeudo-manifesztum már a fogalom kiterjesztése («*Az élet, amely pszeudo-művészetet teremt, még megmenthető.*») S ezután követhető alkalmazása a napi munkában (színházi díszlet) és megjelenése a művekben (villányi sziklafal, Maya, stb. – ld. alább a „Tüntető-tábla-erdő” című mű elemzését.)

Jovánovics György szobrászata³⁰ stratégia önmaga és a világ közti egység megalkotására, („*meg kell tudnom ki vagyok, hogy legyek*” – ld. Erdély Miklós elemzését, Magyar Műhely 1979 december), ennek megfelelően munkái tervnek minősülnek egy – későbbi – „nagyobb egységhez” képest. Minden használt elemnek és fogalomnak folyamatosan mentális és fizikai teret, környezetet teremt (írás, szobrok, képek) s – mintegy fordított Occam-borotvaként – saját világának létezőit szaporítva válik az mind rendezettebbé, teljesebbé, „átláthatóbbá”. (Sakk, mint modell; L. W. – a női alterego, camera obscura mint tér, automata és marionett, hologram mint vezér-elv, „mindent lejegyezni” és „anyagtalan”, térbeli kép). Jovánovics művészete „belsővé” tette a művészet konceptben csúcsonódó, általános expanzióját. Hangsúlyt helyez újra a megformálásra, de megteremtve (előzetesen) az anyag és forma immateriális (szellemi) közegét, s ez közös képben egyesül: a kép együtt jelentkezik környezetével, az őt megalkotó és felfogó mechanizmussal éppúgy, mint az eszmei közeggel, ami lehetségessé teszi, „előhívja”. Megjegyzendő, hogy ebben az időszakban Paureer és Jovánovics – mindketten szobrászok – foglalkoznak leginkább a kép fogalmával, míg a visszatalálás a képhez a későbbi – konceptuális művészet hatását mutató művekkel először 1974-75 körül jelentkező – generációnál követhető nyomon. Erre Birkás Ákos és Károlyi Zsigmond műveiből hozok fel példákat.

Károlyi Zsigmondról írja Beke László, hogy az a gondolatkör, amely alapvetően foglalkoztatja – Károlyi megfogalmazásában – a „*képünk az életben (életünk a képben) képünk a képben életünk az életben*”,³¹ még a legegyszerűbbnek látszó témáinál is. Munkáit jelen összefüggésben – mely a

²⁸ Ld: Sinkovits Péter. „Gesztus és művészeti érték (Tót Endre).” *Művészet* 1980/5.

²⁹ Beke László. „A pszeudo.” *Művészet* 1976/4.

³⁰ Ld: Jovánovics. Beke László írása Jovánovics Györgyről. Budapest: Képzőművészeti Alap 1980; és u.ő. *Mozgó Világ* 1978 február; 1980 június

³¹ Beke László. „Károlyi Zsigmond – a jelenlét, mint utópia.” *Mozgó Világ* 1979/ 1, 113–123.

konceptet a (hagyományos értelemben vett) kép eltűnésével próbálja jellemezni – úgy is értelmezhetjük, mint a kép hiányával, a kép keresésével és a képhez való visszatalálással kapcsolatos problémákra vonatkozó műveket. Megjelennek és a kép szempontjából újraértelmeződnek olyan – már-már «agyonhasznált» – alap-elemek mint a vonal, a tükör, az árnyék, valamint a vonzódás bizonyos festői – képkötői attitűdhöz (pl. Czimra Gyula – csendéletek, vö. a csendéletről fentebb írottakat). A fényképeket elválasztó osztásokkal (párhuzamos vonalak a filmszalagon, melyek a képek „közötti” tér- és időbeli űrt jelzik) Károlyi és Birkás Ákos is foglalkozik, ami felfogható szimbolikus értelmű jelenségnek. A képhez a kép hiányának tudatosulásán át lehet visszajutni, s ez az osztás, amely a mindenkori jelent, a „jelenlét” koordináta-tengelyt s ugyanakkor a (kitöltetlen) űrt (a „vágás” lehetőségét) is jelentheti, nemcsak meditációs bázisként tekinthetjük, hanem mint utolsónak maradt fogódzó átlendíthet a következő (újra) megjelenő képhez is. Birkás Ákosnál szinte a fényképezés egésze ilyen „osztásként” jelentkezik két festői korszak között – maguk a fotók pedig nagyrészt festményekkel, illetve azok helyével, a múzeummal kapcsolatosak. A művészetről való gondolkodás (mint mű) visszajut a múzeumba, mert „mégiscsak az a helye”, s ezt a helyet veszi szemügyre a művész a fényképezőgép segítségével, mint környezetet (felfedezve például a háborús sérülések okozta hegek „kijavításában” a képszerűt); a benne lévő képek és látogatók viszonyát (hogyan lehet „belekerülni” a képbe újabb kép révén, milyen, ha „majdnem” hozzáérünk egy képhez, vagy árnyékot vetünk rá); a képek egymáshoz való viszonyát (egymást tükröző képek, képek sorát tükröző képek, képek egymásutánja a falon és a filmszalagon). Utóbbi a *Tükör-tükröződés* című filmben teljesebb ki, mely a művészet-elméleti metafórákat mintegy a „művészetre” alkalmazza.

A koncept utáni időszak jellemzője az is, hogy a Magyarországon ezt az irányt megalkotó művészek több olyan művet hoznak létre, mely a – hagyományos értelemben vett – „főmű” jellegzetességeit mutatja, vagy összegezést ad, reflektálva koncept időszakra és túljutva azon.

Két ilyen mű elemzésével fejezem be ezt az írást. Az első Pauer Gyula 1978-ban készített és elpusztított *„Tüntetőtábla-erdő”* című munkája. Nagyatádon a nemzetközi szobrász szimpózium adta lehetőség révén készítette el, egyidőben a Maya szoborral, s a pszeudó-fával. A munka átfogó koncepcióját legfeljebb csak közelítően tudom itt érzékeltetni. 131 (többféle méretű) tölgyfából készült tábla, melyre feliratok kerültek (tábla-képek). Ahogy az egyik felirat megnevezi: „ÁLKIÁLLÍTÁS KÉPEI – MŰCÍMMŰVEK”. Álkiállítás – a pszeudó-elvnek megfelelően, de azért is, mert a képek koncepciójukat tekintve tüntetőtáblák, mert a szabadban kerülnek „kiállításra”, s mert „erdő” készül belőlük (a „fa” újra „fa” lesz). A táblák elhelyezése adódik abból, hogy a szabad ég alatt a képeket csak alátámasztással lehet kiállítani. A helyszín egy kis erdő és az előtte lévő tisztás „közti” tér (háttal az erdő). Egy nézetre tervezett, észak-déli tájolású műről van szó (utóbbi tény a festésmód leírásával kap jelentést, a kelő és lenyugvó Nap viszonylatában), amely ugyanakkor a fák közül a tisztásra érő és ott megtorpanó tömeg mozgását imitálja, merevíti ki. A táblák – szemből nézve – két (virtuális) hiperbola-sor egymást metsző ívei által meghatározott pontokba kerülnek, de nem mindegyikbe, míg egymás mögötti (térbeli)



PAUER Gyula fényképe az elkészült Tüntetőtábla-erdőről, 1978
Photograph taken by Gyula PAUER of the completed Protest Sign Forest, 1978

A mű 1978 nyarán a Nagyatádi Szobrász Művésztelepen készült. A feliratozott táblák plasztikailag, topográfiailag strukturált rendszert képeztek. A több hónapig készült munka kb. 400 m² alapterületen kész állapotában egy napig állt, ez után hatóságilag megsemmisítették. A helyszínről elmenekülő Pauer által készített felvételek őrzik csupán a mű összképét, amelyet senki sem tudott olyan módon bejárni és befogadni, ahogy azt a művész elképzelte. (Szőke Annamária)

It was created at the Artists' Colony of Nagyatád in the summer of 1978. The protest-signs and their texts formed a plastically and topographically structured order. After several months of work the completed "forest" finally stood covering an area of about 400 m² for a single day, after which it was demolished by the authorities. Only the photographs made by Pauer before he fled the site preserve an overall picture of the work, which no one was able to perambulate and take in as the artist himself had imagined. (Annamária Szőke)

elhelyezkedésük módot ad a sétálgatásra, olvasgatásra közöttük. A táblák feliratai részben a tüntetés-motívumból (a tüntető-szövegek jellege, harsánysága, gyakori felszólító mód, stb.) indul ki, de ebben is, mint minden egyéb részletben, érvényesül a pszeudó (ilyen követelések pl. ISTENT !, MINIMUM KETTŐS ÉLET!, NE RAJZOLJ !). Emellett saját léte, a pszeudó, anti-pszeudóra vonatkozó információk, valamint a dologgal „semmilyen” összefüggésben nem lévő (redundáns) elemek együttléte segíti a konkrét helyzet tudatosulását – és irányítja a költészet felé az észlelést és gondolkodást. Néhány példa a feliratokból: ÉLJEN AZ ÖNTUDATTEREMTŐ!; SZERELMEM, ÁLMOM, MÉRT NEM RÖPÜLSZ FELÉM?; KELL EZ NEKÜNK, ELVTÁRSAK?; A HOLNAP BIZONYÍTÉK!; ANTIPSZEUDÓ (Ha egy dolog nem olyan mint amilyenek gondolom hanem olyan mint amilyenek látszik.); MINDENKINÉL NEM LEHETEK HÜLYÉBB; HATALMAS VÁGYUNK TELJESÜLJ!; ÖTLETDEVALVÁCIÓ; Nehéz világ vár rád, őzike!; NEM TUDOM, HOGY KELL-E ITT NEKEM EGY ILYEN KALAND; MESÉLTMŰ! –, a sorrend és a válogatás esetleges.

A feliratok a táblákra külön rendszer szerint, pszeudó-eljárással s a végleges elhelyezést – Nap járása, fény és árnyék – bekalkulálva kerültek föl. Az elérendő cél: a szövegek sohasem olvashatók „együtt”, a festéssel eleve „preparált” olvashatóság a fény beesési szögétől függ: a Nap (vagyis a Föld) mozgása mindig más és más feliratot tesz láthatóvá, vagy tüntet el (v.ö. „tüntetés” – „eltüntetés”). Ily módon – a köztük mozgó ember változó nézőpontjával összhangban – az ember és világ, mint egymást meghatározó kozmikus rendszerek között teremt közvetlen kontaktust egy mesterséges szféra működése révén. Ez utóbbi egyszerre „erdő” és „tüntető tömeg”, előbbit – a materiális szintet – anyaga, utóbbit – a szellemi szférát – szövege adja, míg az elhelyezés mindkettőt imitálja: „szobor”. (Ad analogiam: „A tömeg / járó erdő rengeteg...” és „Zúgj, erdő elvtárs.”)

A másik mű, melynek elemzését ígértem, [Erdély Miklós: Tézisek az 1980-as Marly-i konferenciához](#) című írása³² A tézisek – úgy tűnik – a művészet, műalkotás lényegéről szólnak, s több

32 Erdély Miklós: Tézisek az 1980-as marly-i konferenciához

- o Hogy mi a művészet, azt megállapítani nem, csak eldönteni lehet.
- oo Ami a bevett művészeti ágakban közös, azt érdemes művészetnek, illetve annak lényegének nevezni.
- oo Fordítva: azért tekinthetőek a különböző műfajok egyaránt művészetnek, mert ami bennük közös, az a lényegük.
- ooo Minél különbözőbb tevékenységeket, készítményeket tekintek művésztelnek, annál szűkebb az a terület, ami bennük közös.
- ooo Minél több különböző tevékenységet folytató egyént tekintek művésztelnek, annál kisebb az esélyem arra, hogy találjak bennük valami közöset.
 - o Ha úgy döntök, hogy az összes műfaj minden jelentős alkotóját művésztelnek tartom, az óskortól napjainkig, akkor nem tudok kimutatni tevékenységükben semmi olyat, ami mindannyiunknál közös lenne.
- oo Attól, hogy egy állítás döntés kérdése, nem feltétlenül önkényes.
- oo Hogy az alkotók közül kiket tartok jelentősnek, természetesen az is döntés kérdése.

- o Jelentős alkotónak azt tartom, aki hozzájárult ahhoz, hogy a különböző művésztelnek nevezett tevékenységekben ne legyen semmi közös.
- o A respektálható művésztörténet nagyjai éppen ilyen művésztelnek.
- oo Más szóval a respektálható művésztörténet megfosztotta a művésztel fogalmát jelentésétől.
- ooo Mivel: sem az nem engedhető meg, hogy egy fogalom (jelen esetben a művésztel) hol ezt jelentse, hol azt, sem kizárni nem akarok általam jelentősnek tartott alkotót a művésztel fogalma megmentése kedvéért (hiszen éppen azért tartom őket jelentősnek, mert munkásságuknak köszönhető, hogy a művésztel fogalma mindig mást és mást takar), ezért ki kell jelentenem, hogy hála az alkotóknak, a művésztel fogalma üres, nincs jelöltje, nem maradt jelentése.
 - o Világos, hogy az önkényes és egyezményes jelek jelentése beszűkül, ha jelöltjeit szaporítjuk.
- oo Jelöltjében azért kell megegyezni, mert csak így biztosítható a jelölő funkciója.
 - o A nem önkényes, hanem analógián, érintkezésen alapuló (ikonikus, index-jellegű) jelek jelentése kitér, ha jelöltjeit szaporítjuk.
 - o A műalkotás, amennyiben jel, éppen ilyen.
- oo Míg az önkényes, megegyezési jeleknél kell, hogy a jelöltekben legyen valami közös, addig a másik jel típusnál maga a jel gyűjti egybe a jelöltekben fellelhető, esetleg gyökeresen eltérő jegyeket.
- ooo Ezért képes sokjelentésűvé, tendenciájában végtelen jelentésűvé, „szuperjellel” válni.
 - o A műalkotás jelentése nem az eltérő jelentésvonatkozásokból tevődik össze, hanem ezekre a műalkotás lehetőséget nyújt, ezeket mintegy virtuálisan tartalmazza.
- oo Analóg és érintkező viszonylatai miatt a műalkotás kor vagy környezet szerint jelenthet hol ezt, hol azt, sőt, ezt is, azt is.
- ooo Míg egyezményes jel esetében a jelentés sok jelöltre vonatkozás közben beszűkül, addig az ikon-index típusú jeleknél a poliszémia a jelentések elhalványodásához, elérvénytelenedéséhez, minden határon túl pedig, mint a műalkotás esetében, kiürüléshez vezet.
- oooo A műalkotás tehát olyan jelnek tekinthető, mely a különböző jelentéseket egymás rovására erősíti föl, szaporítja, ezeket egymás által kioltja, így a műalkotást, mint egészet megfosztja attól a lehetőségtől, hogy jelentéssel bírjon.
- ooooo Az ilyen jel megkülönböztetendő az algebrai x-től, amely tetszőleges jelentést vehet föl, mert a műalkotás semmilyen jelentést nem vehet fel, csak félreértés által.
 - o A jelentések durván négy különböző síkon jelennek meg:
 - Tematikai síkon (mit)
 - Technikai síkon (hogyan)
 - Művésztörténeti kontextusban (minden megelőző, illetve egykorú műalkotás viszonylatában) külön a
 - mit
 - hogyan
 - Társadalmi, történeti síkon (a művész formátumától függően a szűkebb vagy tágabb szociális, kulturális környezet viszonylatában) külön a
 - mit
 - hogyan
 - oo A jelentések kioltódását főként a négy sík vertikális egymásbajátszása biztosítja.
- ooo Az egy síkon belüli egymást kioltó jelentésvizonyokat a montázs-effektus reprezentálja (a többi sík elkerülhetetlen jelentésmotivációival).

közös vonást vehetünk észre bennük más, műértelmezéssel foglalkozó írások megállapításaival (pl. „a mű szüntelenül átrétegződő jelentésstruktúra”, energia – Németh Lajos, „az értelmezés a mű alkotó továbbfejlesztése” – Beke László). Amennyiben ezeket a kapcsolódásokat hangsúlyozom, a téziseket mint interpretációs problémákkal foglalkozó elméleti megállapításokat kezelem, nem mint művet. Másik lehetségesnek látszó megközelítés a szövegből kiinduló szövegelemzés, ahol a közös az előző megközelítéssel az, hogy ez esetben is művészet-elméleti szempontból vizsgálom az írást (példa erre: Kibédi Varga Áron és Petőfi S. János elemzése). Utóbbi módszer segítségével kimutathatók az írásban lévő ellentmondások, sok esetben a szóhasználat „bizonytalansága” – mint az említett két szerző meg is teszi – és felállítható egy ellentézés rendszer. Egyetlen szempontot hagynak az elemzők figyelmen kívül: e szerint a téziseket műalkotásként kell kezelni, oly módon közeledni – immanenciáját meghagyva – hogy megállapításait önmagára alkalmazzuk. Vizsgáljuk, hogy mint mű, mit is mond önmagáról (és) a művészetről. (Egy ilyen nézőponthoz pedig már az első mondat is hozzásegít: „Hogy mi a művészet, azt megállapítani nem, csak eldönteni lehet.”)

Eszerint mit jelent, hogy (mint műalkotás) „jelentéstartóként működik”, „üzenete az az üresség, ami a sajátja”? Másképp fogalmazva: nem hajlandó jelentéseket fölvenni, ehelyett saját (mással össze nem téveszthető) „ürességét” állítja, a benne megvalósuló „nem-tudás” foka mérhető le rajta. A „nem vehet föl jelentést” nem egyenlő azzal, hogy „semmit sem jelent”; összefüggése Erdély (fentebb említett) „jelentéskioltság – állapotkommunikáció” elvével viszont nyilvánvaló („üres jel” – jelölt ír).

A művészet fogalma üres, a műalkotás üzenete (saját) üressége, vagyis a műalkotás a művészet fogalmáról beszél. Ugyanakkor (a mű) a világ dolgairól beszél úgy, hogy a világ dolgairól való beszéd (önmaga, a műalkotás) is eltűnik. Hova tűnik? v.ö. a mű „helyet csinál”, a „befogadót” hozza más-állapotba, mely – jó esetben – gondolatlanul terhes. Így a művészet fogalma a műalkotásból sem oldható meg, de a műalkotás fogalmából visszakövetkeztethetünk rá: a mű „tendenciájában

végtelen jelentésű”, így a műalkotás fogalma hordozza a művészet fogalmát (de nem jelenti, nem művészet „van”, hanem mű és műtörténet). Ha tendenciájában végtelen, mindent és mindennek az ellenkezőjét is jelentheti (azt is, hogy nem művészet), de ezeket a jelentéseket nem kell „komolyan” venni (nem szabad egy bizonyos jelentésnél kitartani), s ez nem komolytalanságot takar, hanem megóv a félreértéstől. A „megértés”: elfogadása a műnek, mint nem-egyértelműsíthető, revelatív erejű, felszabadító hatású produktumnak, ami átrendezi a (befogadó) tudatot oly módon, hogy „helyet csinál” benne, nem a maga számára, hanem (valamilyen) nem-létező létrehozatalára ösztönöz. Ebből a jelenségből (ebből a szükségéből) adódik az interpretáció is (mint „egyszerű” megoldás). A mű váltja ki (ez nem szorul eddig bizonyításra) azzal, hogy hiány kelt (helyet) s ennek kitöltése az értelmezés. Így az interpretáció nem a műre vonatkozik, hanem a mű által felkeltett hiányérzet megszüntetése (másként: a mű ösztönzéséből adódó kényszer – a valamit mondani/valahogy elmondani – levezetése). Legegyszerűbb formái: a „szép” kijelentés, nevetés, rácsodálkozás, bosszankodás – mint azonnali reakciók.

Tulajdonképpen a mű is egy ilyen „hiány” betöltésére, valamely – megérzett – hely, ír megszüntetésére születik: a mű – üzenetként átadandó – «üressége» az az állapot, mely a művészetben a mű létrejötte «előtt» megvolt, mely a mű megvalósulását lehetővé tette, az a «hely», melyet létrejöttével «elfoglal», de hatásával próbál «visszaadni». Ez a mű (és művészet-felfogás) a koncepten túllépve nem a fogalmak, hanem az alkotó mozzanatok tudatosítására, nem a művészet «helyének», funkcióinak keresésére, hanem egy – fellelhető, ismeretlen – totális felismerésre ösztönöz.

Budapest, 1983. tavasz / 1985. tavasz

-
- o A műalkotás mintegy telítve van érvénytelenített jelentésekkel, és mint ilyen, jelentéstartóként működik.
 - o A műalkotás üzenete az az üresség, ami a sajátja.
 - oo A befogadó ezt az ürességet fogadja be.
 - ooo A műalkotás helyet készít a befogadóban, amikor üzenetét a befogadó „megérti”.
 - oooo A befogadó ilyenkor azt mondja: „szép”, ami szintén üres kijelentés.
 - ooooo Ilyenkor megjelenik a szabadság érzete, ami semmi más, mint üresség, lyuk a „felismert szükségszerűség” láncolatában: hely.
 - oooooo Hely: a még-meg-nem-valósult számára.
 - o A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgai eltűnnek.
 - o A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgairól való beszéd eltűnik.



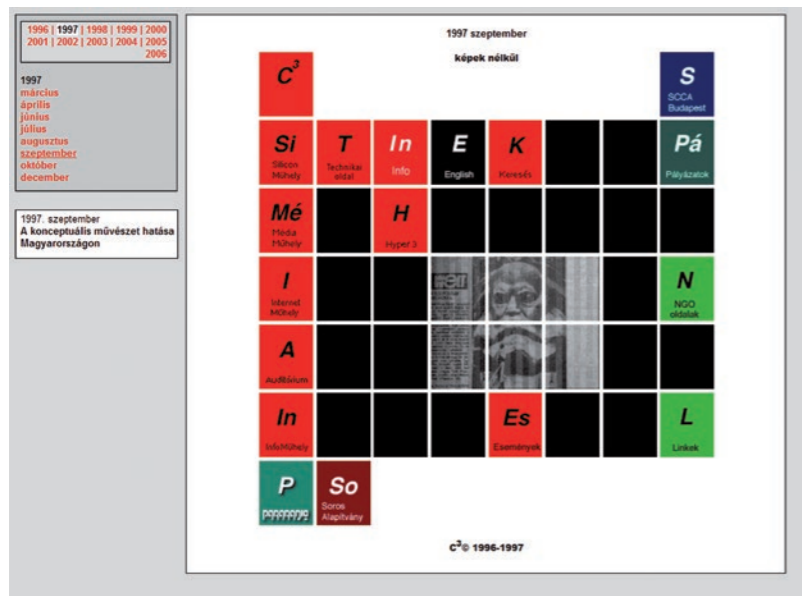
KONKOLY Gyula

ITT JELENTKEZZEN ÖT EGYFORMA EMBER! / Five Identical Persons, please report here. 1969. Offszet nyomtatás / print, 30x42 cm

The exhibition *1,2,!? "Five Identical Persons, please report here" Concept Palimpsest or Hungarian Conceptual Art* was presented in spring 2014, on the suggestion of Zoltán Prosek, Director of the Paks Municipal Gallery. I have borrowed the quote incorporated in the title from Gyula Konkoly (KONKOLY 1969), while the subtitle refers to the fact that the show was an attempt to reconstruct, as it were, an exhibition that was supposed to be held at the Hungarian National Gallery in 1983-84, but was never realised. It is owing to this new project that the essay, a body of selected passages and images, a chronology and a bibliography, which have been accessible on the internet since 1997, could be published in printed form, which means that the bilingual Hungarian and English edition of the original text also serves as an exhibition catalogue. It includes the exhibition checklist, complete with reproductions of the majority of the exhibited works and exhibition views, as well as a number of artworks and documents that were not referenced in the earlier text.

The original Hungarian text, available in an electronic format for nearly twenty years, has not been altered, apart from a few minor changes that the book format has demanded. Accordingly, I have omitted two of the three introductions (*Concept(ualism) Today*, 1997; *Foreword*, 1988), which are still accessible on the original website; I have standardised and augmented the bibliography, updated and completed some references; the hypertext links have been replaced with a list of reproductions and footnotes, and in the case of the latter, I have shortened or omitted a few longer quotes from then unpublished sources that have become available since. The English translation of 1997, however, had to be considerably reworked, for which we owe special thanks to Andrea Szekeres, while Adele Eisenstein took on the task of proofreading.

As Dóra Maurer noted, "Conceptual Art ... was a true global paradigm shift and we have been thinking differently about art since. Conceptual Art liberated creative reflection applicable to any phenomenon in the world. The better examples of contemporary Hungarian art (at least in my opinion) could be called post-Conceptual." (MAURER 2008) The art of the early 21st century, the artworks and activities of successive generations of artists attest to the fact that the propositions and the novelty of Concept Art / Conceptual Art / Conceptualism have continued to be a constant source of inspiration for them. It is hoped that the present volume will contribute to our understanding of Conceptual Art in its original sense (without any affixes, such as post, neo,



Website, anno 1997
 A konceptuális művészet hatása Magyarországon.
 A művészet fogalmának és funkciójának kiterjesztése
 The Influence of Conceptual Art within Hungary.
 An Extension of the Concept and Function of Art
<http://www.c3.hu/>

etc.), so that it can finally assume its due historical position; or in other words, by rendering it visible, researchable, processable and collectable, Hungarian Conceptual Art could become an integral part of the national and international cultural discourse, and attain a position beyond the perhaps attractive and mystical, but by no means satisfactory status of *marginalia* and “hidden treasures”.

The Internet publications of 1997:

The Influence of Conceptual Art within Hungary. An Extension of the Concept and Function of Art

<http://www.c3.hu/collection/concept/indexo.html>

Chronology (1966 – 1981) <http://www.c3.hu/collection/koncept/index2.html>

A Chronology of Surveilled Events (1966–1975)

<http://www.c3.hu/collection/tilos/krono.html>

A supplementary website <http://www.koncept.c3.hu/> has been created for the exhibition at the Gallery of Paks (<http://paksikeptar.hu/>).

May 2014
 Miklós Peternák

The Influence of Conceptual Art in Hungary

(Introduction, 2/1997)

The history of the recent thirty or forty years of Hungarian art is a rather neglected territory from a historical-scientific aspect. Apart from a few fragments of otherwise unpublished texts and the quite well-documented material on the artists and art practices that could be seen as belonging to the official art scene, it has remained largely unstudied. While the Hungarian avant-garde art was in synchronicity with and did not lag behind the international art trends in terms of quality, the Hungarian cultural community, except for those who were involved in it, has remained unaware of its representatives and art practices. This can be palpably felt in all public spheres, from higher education to television programmes; yet, one might also observe that such an obvious absence is gradually becoming recognised as a real lack. From this perspective, the present study might well be termed gap-filling, its major objective being the discussion of *Conceptual Art* from the late sixties and continuing into the early eighties, with a particular focus on its influence and manifestation in Hungarian art. The study is supplemented with documentary and literary material and images, most of which have never been published before and were inaccessible to the general public. It may hold special interest to note that from the early nineties, Conceptual Art has come into focus again in the art scene, and that, while one of the most prominent figures of the movement, JOSEPH KOSUTH,* had an exhibition in Budapest (Knoll Gallery), the public has received nothing but hints about the relevant Hungarian context.

* Joseph Kosuth's work was presented in the Hungarian Pavilion of the 45th Venice Biennale (curated by Katalin Keserü). On this occasion, Joseph's Kosuth's book, *Zeno Az Ismert Világ Határán – Zeno At The Edge of The Known World* (1993), was published, including an essay by Éva Körner, *The Absurd as Concept: Phenomena of Hungarian Conceptualism* (pp. 185–251), in Hungarian, English and Italian, complete with reproductions. (pm)



MAURER Dóra

Egyszer elmentünk (fotó akciók) / Once we went out (photo actions) 1972. Fotósorozat, dobozban, magnókazetta / Series of photographs in a box, magnetic tape.

The Influence of Conceptual Art in Hungary

(An Extension of the Concept and Function of Art)

It is not a new observation that in the strict sense of the term there was no Conceptual Art in Hungary, and it also seems to be apposite. But it is also true that we can talk about a large-scale “Concept” (Idea) art and must accept that the movements of Concept Art (a term I am using in this text in the sense that Henry Flynt understood it in his “Essay: Concept Art” in *An Anthology*, edited by La Monte Young, New York, 1963) or Conceptual Art had a significant influence on Hungarian (avant-garde) art and more importantly on artistic thinking (as well as thinking about art).

Facts, however, need to be corroborated. Thus, firstly: **Conceptual Art does not primarily aim at the “strict” intellect;**¹ moreover, it is essentially different from what is usually called

¹ **Conceptual Art does not aim at the “strict” intellect.**

In his text, *Klaus Groh könyvéről és néhány általános problémáról* [On Klaus Groh’s Book and Some General Problems], László Beke points out that in Joseph Kosuth’s terminology, the phrases of “concept art” or “Conceptual art” are based on polysemy (BEKE 1974). The title of Kosuth’s other text, *Art after Philosophy*, (KOSUTH 1992: 107) is also peculiar in the sense that the word “after” might refer to the succession of something (in the present case, art following philosophy), but it also denotes surpassing (leaving philosophy behind, art taking an individual stance). This phenomenon is based on the view in which the “content” or the “essence” or the “idea” represents the smallest entity: a starting point, instead of an end to be attained (“this is the minimum”). And it certainly follows from the conception of art as research, with an artwork taken as a proposal (for art, its nature and essence) that must (and can) exclusively be examined in the context of all the other (already existing and potential) proposals. It is obvious that the question of “what art is” provides the basis, to which art-proposals (artworks) relate. “Art” itself is posited as a concept and it denotes an indefinable entity (dependent on the given historical period, place, person and culture interpreting it) in the sense of being “the whole”. The meaning of the concept “art” (in the Wittgensteinian sense, and as quoted by Kosuth) may well be derived from the contention, “the meaning is the use”. The way we use the concept “art” (what do we know about art and what is it good for?), i.e., the use of the art concept, emerges as knowledge on the one hand, and as activity on the other. Therefore, answers to the question of what art is may be given from the perspective of knowledge: it is knowledge that the artist is also supposed to know, and it is equal to a new articulation of art on a personal level, i.e., a – new – conception of art, which is the “art concept” itself = “concept art”. The question may also be approached from the perspective of activity: I make works through which I make a proposal for answering the question (“art is what I make”), and since the question is of a conceptual nature, the answer in this context will also be “conceptual art”.

the “obvious” (therein lies its inspiring power and novelty). One might admit that if an “idea” is considered to be art, then it must be because of the influence of the Concept Art mentality.

Maybe it has already been obvious from what I previously mentioned that it is not my intention to either define Conceptual Art or discuss its Hungarian characteristics from a historical perspective; my purpose is rather to describe its influence and present an outline of its appearance and the structure of events in their full complexity. Under such circumstances, one might object to both my application of the word “concept” (the notion itself or, more clearly, the “concept of the concept”) and, beyond that, my strong reluctance to define it. The reasons are as follows: in my opinion, **one cannot write about Conceptual Art**,² since one of its core statements declares critics or interpreters unnecessary both in their roles and as individuals. From this perspective, what I could do is either regard my writing as Conceptual Art (but then, “it” would not be “about that”) or write about it regardless, in which case it would also have little to do with Conceptual Art, as I neglected one of its fundamental features. One can, however, analyse the influence of a particular type of artistic activity and mentality that is usually referred to with the epithet “conceptual”, a phrase that has become popularly known and, as it is commonly used, may also be usable, as well as describing and distinguishing its object with considerable precision.

Naturally, and for evident reasons that may not call for further explanation, influence needs to be interpreted differently here (in the spirit of Conceptual Art): an observation about **the influence of Concept Art**³ is not analogous with statements like “the influence of Cubism” or “the influence of Picasso” (which could actually be placed in parallel with “the influence of Lawrence Weiner” or “the influence of Joseph Kosuth”).

In the case of Conceptual Art (and Concept Art), it must be emphasised that it was not the definition of the category, i.e., the denomination, that clarified the essence of this endeavour and its position “among” the other movements, even if its contribution is doubtlessly significant and cannot be disregarded. The name and its explanation is just as much a (Concept/Conceptual)

2 One cannot write about Conceptual Art.

The statement eventually means that one cannot write only about the *how* of the term “Conceptual Art” (in other words: it cannot be defined). If it is true that the meaning is the use, then, Conceptual Art is using the concept “art” in an artistic context, i.e., it is the art concept itself. Thus, I can only write: Conceptual Art is Conceptual Art (or Conceptual Art is not Conceptual Art) – appropriately to the nature of the movement, instead of a definition, I arrive at tautology. I can only propose that we should use it (the expression), or at least, I will use it.

3 the influence of Conceptual Art

It was influenced by Conceptual Art = the concept of art had an influence on it (or, further translated) = it started thinking (about art, within art).

Art piece (a complex system of concepts; an artistic proposition for the interpretation of art) as those that were born “before” and “after” it.

Undoubtedly, following the “appellation” and the spreading of the name, the number of associated artists and art pieces “exploded”, but (in the spirit of Conceptual Art again) this only means that more and more of them started to communicate their thinking about art and their own personal situation or tasks in an artistic form. Similarly, although this phenomenon had roots in the past, the gesture of denomination became very popular at the beginning of the seventies: the English word “art” or the German “Kunst” were often playfully used together in connection with the most diverse of words. This phenomenon (beyond the numerous, surprising products themselves, which I will return to) also demands attention, due to its strong impulse from language and the general nature of linguistic relations within Conceptual Art.

Linguistic relations are the last essential element that I intend to refer to. Now we can continue to approach (describe) and analyse the phenomenon. This I intend to do in three ways: firstly, remaining on a conceptual plane, analysing the phenomenon directly, somewhat ignoring the consequent use of the factors I have previously mentioned, and excluding any further explanation. Secondly, by describing the Hungarian context with special reference to the social-artistic condition (from the end of the sixties to the mid-seventies), and finally by making some remarks about an “approach” that concerns the present situation, as well as the problems related to the presentation of Conceptual Art. The description provides an introduction to some concrete events, artworks and artistic methods, and the related conceptual apparatus, while the analysis presents the latter as the common aspects of individual creative thought-systems, in addition to providing interpretations of specific artworks. In the first phase of approaching the subject, I will use Daniel Buren’s (originally ironic, judgemental and condemning) **typology**⁴ differently from his own interpretation.

Works of Conceptual Art belong to four major categories:

1.) Plan or draft – the recording of a certain idea, the documentation of an “unrealised” artwork or an artwork/idea. In its simplest form, it might be a single idea, but it might also be a complex and very elaborate project (one that might eventually be realised).

2.) A formula or concept – basic examples are: material forms or representations of a concept or an art piece based on the conceptual-associative meanings of a given material (or materials). On the other hand, it can be the application of certain procedures or formulas, or their meaning.

4 typology.

See Daniel Buren’s text in *Studio International*, July/August 1970; and Ursula Meyer, *Conceptual Art*. New York: Dutton, 1972.

Such methods can be repetition, reflection, rotation and shifting, as well as the use or demonstration of a system within the art piece. The most common formulas are tautology and the paradox. Characteristically, these (in actual fact, mutually contradictory formulas) might occasionally appear together – depending upon the meaning of the art piece. (It seems necessary to remark here that this categorisation is not meant to be strict: some works might simultaneously show the characteristics of all four groups.)

3.) Textuality – these are usually theses or treatises, yet they may consist of only a few words or just a sentence. When a “pure” Conceptual piece is mentioned, it always refers to such a work.

4.) A thought or a system of thought applied as one entity or in part – or organised into an independent structure from different parts and elements. These might be scientific theories, mythological moments, religious forms, as well as concepts of mystical or socio-political origin. They usually have an impact on the personal life of the artist, and beyond that they also determine their own role in a public activity. This group can be typified by applying and interfusing heterogeneous thoughts (that are far from each other) freely and never taking over any one (already existing) system completely.

Considering the application of “materials”, it can be pointed out that following from, and to an extent in parallel with, the emergence of an intermedial approach (i.e., the juxtaposition or interconnection of various materials, tools and “mediums”), a development towards an interdisciplinary direction becomes predominant. The latter inspires the creation of a joint perspective of the diverse methods and views by which one can approach the world, as well as (con)fusing separate systems, or even using them licitiously together (e.g., the conceptual system of one science with another or perhaps with mythological externals, etc.). It is interesting to observe the development of scientific theory/scientific criticism, which is analogous with that of art in this period.

Apart from the tendency of raising awareness about the general expansion, one cannot help but notice the “prioritized” (more common) appearance of certain elements: with regard to tools (media), such elements (besides language) are commonly photographs and the size DIN A4 paper collected in files or bound together – or in connection with certain communication systems and reprography (e.g., the use or transformation of postcards, letters, telegrams, posted items, Xerox copies, newspapers, books, advertisements, etc.). As to theories or ideologies, this can be partly characterised by the re-discovery of certain esoteric tenets, as well as an increased interest in an occult, mystic or Oriental (i.e., diverging from the classical European cognitive schemata) perspective of interpreting the world, and also by a(n often radical) reaction to any new scientific invention, unsolved problem, political event or social operation. (Starting from the form of proposals or observations and moving on to artworks analogous with political activity.)

Turning to the Hungarian context (i.e., the second level of approach I have outlined above), it is important to remark that there existed works that could be seen as being in tune

with the mentality of Conceptual Art before the movement was actually formed or the name was coined and its “programme” was articulated. (It is also important to mention that the influence of the Fluxus and counter-cultural or underground movements in Hungary are also simultaneously detectable, so that it cannot be precisely determined which came “before” or “after”, nor can it be decided whether something is due to the influence of “this” or “that”.) These works (dating beginning from 1966–68) usually took the forms of texts, poems, and written plans or ideas (see Gábor Attalai, György Jovánovics, Tamás Szentjóby, Miklós Erdély, Géza Pernecky, László Lakner and Gyula Konkoly). Circa 1970–71 the number of artists making such work started to increase, in tune with, and soon in direct contact with international activities. During this period, information, as well as images about similar international works, started to filter into Hungary with relatively increasing frequency, and the gradually growing interest, inspired by the incoming news and a new way of thinking, manifested itself in joint actions (exhibitions, publications, private collections, etc.), striving for visibility both at home and abroad. The climax was reached in 1972-73, and afterwards the majority of the artists who had basically started to make Conceptual pieces adopted a more complex and personal approach, or turned in a completely new direction. At the same time, the mental structure and moreover, the formal mannerisms of Conceptual Art became more general; by 1976 many writings (polemical articles, analyses, reviews) were published and created a consensus (unfortunately only within the narrow bounds of the artists and a few experts), whose main significance lies, however, merely in the acknowledgment of the phenomenon (“such a thing also exists”). The general situation could still be best characterised by the absence, or rather the repression of information; and that was the very reason why an increasing number of artists became more and more actively and seriously concerned with spreading information, as well as teaching. (Another reason for this was that such activities organically belonged to the artistic programme of Conceptual Art, while in other cases they were rooted in personal and often existential problems.)

From a social perspective, the same period represented a stiff and **hostile social and artistic context that had serious shortages of information** concerning both the subject of this study in particular, and **avant-garde endeavours in general**.⁵ It seems to be important to point

⁵ **hostile social context that had serious shortages of information... concerning the avant-garde endeavours in general.**

When recalling the artistic atmosphere of the presently discussed period – the late 1960s and early 70s – in Hungary (through memories, contemporary articles, images, etc.), the few, if any, debates you may come across were still concerned with questioning and criticising, for instance, the legitimacy of non-figurative art (claiming that it was perhaps an attack against the political system or a fascist tendency), not even mentioning the penetration of certain, so-called imperialist “Pop” ambitions. (It is true, however, that these were

out that while there was a resistance to the avant-garde in general, and beyond that also to the special manifestations of Conceptual Art, a significant difference exists as compared to the restrictions of the preceding historic period (i.e., the fifties). Beginning in the sixties, there was even the possibility for open confrontation, and on several occasions, the pieces (for a short period, in a peripheral location or abroad) were publicly shown.

This adversarial socio-political environment was partly the result of the absence of information, and partly created by political considerations; its manifestations were as follows:

Starting from the originally marginal position of avant-garde art, the authorities made every effort to concentrate these endeavours onto a narrow scale or even in one – easily controllable – place, so that they would have no chance for expansion in either in space or time. It is in this context that one can understand the reason why any collaboration between the avant-garde and the mass media was hindered, and why there was even an effort to turn them against one another. With an increasingly important role given to the mass media, the more it becomes the vehicle of a particular mass culture, whose main mission is to repress the essential information by means of an information overload. Thus, by mass culture (in a strict and, for the sake of brevity, simplified sense), I mean the *systematic deprivation* of the masses from significant information (one that concerns their whole existence) by showering them with a huge amount of false information as if it was real and credible.

A more obvious and direct means of repression is the joint and complex use of bureaucratic systems of orders and paragraphs, taking advantage of all their myriad features (from the regulations of the main vehicle of government control, the Hungarian Arts Council, through considerations of fire prevention and insurance, to spying janitors). Having managed to get through all of these, one is confronted with direct reprisals against events, things and individuals (in this order). Reprisals may take the form of refusing permissions, closing down exhibitions, or excluding certain pieces or artists from participation, imposing a penalty, starting a legal process, or destroying the work. The final (most radical) form is attack on individuals, ranging from

at least debated issues, and that there was space left for those who supported the new.) The principle of “prohibited art” – in addition to art that was tolerated, and that which was supported by the official cultural policy of the era – was flourishing (apropos of flower and forbidden art, c.f. Galántai’s Concept piece, *Direkt tárgyak* [Direct Objects] from 1975), but there was no way to reflect on it publicly (e.g., by posing the question of whether it was a weed that prevented the missing “artistic flourishing” from happening). In light of these debates (which actually represented the “top” level), Conceptual Art had a strange connotation, as it did not even result in an “object” (i.e., an “artwork” that visualises or depicts something, as would befit visual art); thus, it is not surprising that many representatives of the avant-garde were at a loss to understand Conceptual Art.

harassment by the police, through [destroying someone’s reputation](#)⁶ and legal procedures, to notices advising them to leave the country. An indirect (longer, but more “successful”) method is to cause permanent existential problems for prominent artists, and thus “encourage” them to show a “better understanding”. Quite naturally, the shortage of information plays a major role in reprisals: the authorities very often have no idea of who or what they are supposed to take action against: they react against the disturbing, “subversive” or “incomprehensible” presence of certain art pieces (artists), following their own lines according to the routine of several decades. Thus, not only international art is presented with too long a delay in Hungary, but the presentation of the new developments of the Hungarian art scene is also “delayed”, which becomes interpreted in publicly communicated evaluations (as if hiding an inferiority complex) as that which does not yet exist must be something that is already over, and what is about to be born has actually been well-known “for a long time”. This inhibited position induces an unuttered general agreement that leaves the evaluation (judgment) of things for “time”, “posterity” or the “historical perspective”.

At this point, I have arrived at the third level of approach, where I have promised the description concerning the problems of presentation, as well as those of the present situation. Above all, between 1970 and 1976, there were at least fifty actions (exhibitions, publications, thematic collections) that were connected to Conceptual Art and involved a minimum of 6-8 (but often 20-25) artists. A great number of people participated in these without any background in creating expressly artistic work either previously or subsequently. At the same time, an intensive mail-art activity was characteristic within this period, which had started earlier than Conceptual Art, but (at least in Hungary) its role was crucial, since a Concept art piece could be written down, sent by mail, etc. Resulting from its special features

6 [destroying someone’s reputation](#).

A typical example could be an article written by László Szabó (“Happening a kriptában” [Happening in the Crypt], in: *Népszabadság*, 16 Dec. 1973), in which he summarises for the “broad public” all the horrifying, condemnable and definitely damaging events and attributes that he found in connection with the exhibitions held in a former chapel in Balatonboglár, which was the most important place for organising exhibitions and meeting other artists at the time. In the author’s arsenal, one can find libel, distortion of information and threat; he describes “these” (i.e., the artists) as crypt-robbers and hooligans, who have orgies in the cemetery, seduce adolescents and incite against Socialism; they are idle, work-shy drug addicts; they have contacts with Radio Free Europe; and most certainly plagiarise their art from the articles of Western magazines; and moreover, they are criminals and have anti-Semitic views: here is the screenplay of the show trials applying all the typical methods and eclectic mixture of unrelated charges – in an article about art. It is not difficult to recognise how the basic motifs of parables are used: e.g., “good advice”, a permissive Bureau, vs. evil artists who misuse their honoured position – and the victory of the “good” in the end.

arising from the mailed letter format, one must take into consideration its inherently different public (one that is based on personal and direct contacts), which cannot be disregarded simply because traditionally a “valid” art piece is one that was publicly exposed or somehow published in its time. Nor can it be disregarded by virtue of its quantity (which is almost “incomprehensibly” big). Quite naturally, it predominantly comprises **information exchange**⁷

7 information exchange

László Beke's text quoted below was published in: *Werk 1972/10* (German), *Hungarian Schmuck March/April 1973* (English/slightly different translation)

“concept art” as the possibility for the young Hungarian artists

Quotation marks are necessary to use for, according to me, in the strict and original sense of the term, no Conceptual art exists.

Nevertheless, there is a very vivid and strong tendency of young artists who, starting consciously from the special social and historical particularities of their country, are able to use the potential of the new artistic tendencies.

From the point of view of the international art scene, our “conceptual art” may be seen as too light, not pure, perhaps technically imperfect, etc.

But the marks of such “imperfection” are of a secondary importance in the light of an art that, through its social commitment, may even contribute some novelties to the international art scene.

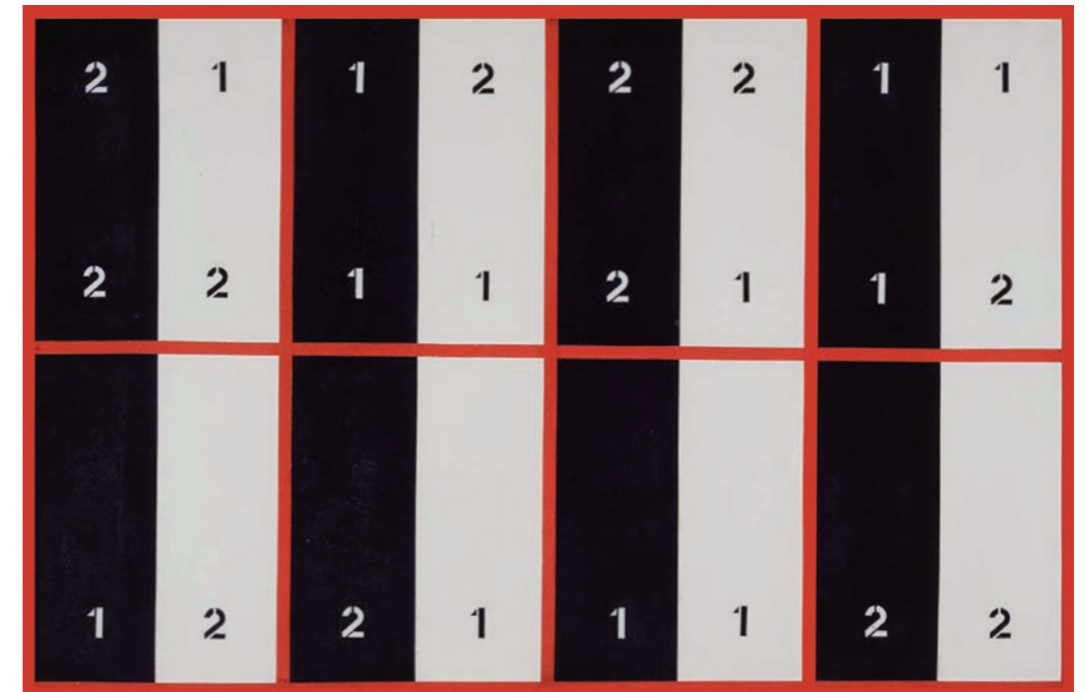
Everything in our activity that could be seen as “a-typical”, or “it-could-have-been-created-anywhere-in-the-world”, may carry some special meaning in the local art scene.

we neither intend to make “authentic and typical” Hungarian art, nor to be “characteristic”. everything that we intend to specifically articulate can be appreciated throughout the world as of a general value; at least I hope so.

we do not employ the newest media to be “relevant”; from among the real reasons, let me note the following:

- the “new” vehicles (i.e., written texts, photos, Xerox-copies, mailings, etc.) are relatively easily available and free and flexible for us;
- we should like to let our public know the results of aesthetic research that emerge with the new media;
- with the help of these new media appearing as an international language for us, we should provide information on our particular problems and achievements, or generally speaking, about our special situation.

my friends – attalai, erdély, bak, tót, szentjóbó, pauer, mauer, hencze, jovánonics, the members of the kassák house studio/group of péter halász, gáyor, haraszty, méhes, major, gulyás,



TÜRK Péter

Helyi érték / Local value, 1971. Festmény / Painting, 80x120 cm

lakner, keserü, csiky, korniss, fajó, legény, baranyay, vilt, schaár, csáji, donát, türk, háy, the members of the “workshop of pécs”, bódy, vidovszky, körner, and the others – speak poetical/ironical/scientific/symbolic/ playful/witty/elegant/ shammy/humorous/pseudo/mannerly/constructive/realistic/mystical/ and other kinds of indirect languages; everybody speaks his own language of pictures, photos, texts, maps, happenings, chess matches, music, film, theatre, statues, nature, spiritism, machines, textiles, human bodies and games, etc.

at the moment I should like to say something not in their language, but in their name and in a direct and non-artistic language;

we are working in Budapest, Hungary. we have neither galleries nor any art collectors. our possibilities for exhibitions and publications are very rare. we are also aware of the momentarily general and grave period of crisis in art. everyone is aware of the fact – that has to be, however, underlined for not to forget it – that budapest is one of the frontier cities between the west and the east. but it is more important for us that budapest is the capital city of a country lying in eastern europe. we want to live and work here.

we send our greetings to every friend of ours who communicates with us. welcome to mayor, filko, cyprich, perneckzy, sikora, dikeakos, gramse, bartos, turowski, schwaz, kalkmann, mlynárcik, filliou, graf, zelibska, anonym, wichardt, miler, löbach, urban, stembera, siskov,

and personal messages; nevertheless, the number of remaining Conceptual artworks beyond these is still large.

The representatives of official culture, as well as the majority of various institutions, now justly feel (and not only concerning Conceptual Art) that the seventies “slipped out of their hands”, and they may even start to regret this. When considering the (sometimes necessity-compelled) omissions, it must be recognised that the act of collecting material or occasional or systematic documentation was carried out by just a few people who were directly involved in the events, and that sometimes it was the artists themselves who carried out their own documentation, instead of the “qualified” institutions.

Consequently, the present study cannot attempt at being **historically complete**.⁸ A further difficulty (besides the large amount of material and number of participants) is that the art practices of the most prominent artists (the “core” of the movement, involving some 15-20 people) is not known sufficiently enough to serve as the basis for describing the “main tendencies”. In the past few years, there were **reconstructive or retrospective exhibitions**⁹ that indirectly called attention to the existence of the previously mentioned problems (Hungarian Avant-garde, or the 70s). This occurred in part because the phenomenon indicated that certain things had to be revisited, and partly because these exhibitions were incorporated into the story almost as individual, new events, instead of showing the chosen segment of the process from a historical perspective. Besides, one must consider the danger of something similar happening in the eighties (the present), while working on the research about the seventies.

missmahl, higgins, yankilevsky, vazan, konkoly, kabakov, carrega, shiomi, barrese, de aquino, schwarzenberger, boriani, vostell, wisniewski, spagnuolo, borowski, kennedy, kelemen, kocman, breloh, srnec, valoch, kostolowski, urbasek, amiard, szombathy, kozlowski, ben, dobes, konieczny, richard c., maticevic, demarco, emiliani-dalai, kerekes, koscevic, brendel, poinot, novak, distel, charlier, morris, aue, beuys, gilbert and george, straus, koller, gazdik, todrović, friedman, briers, galkin, and the others whose names do not come to my mind now. and welcome to those friends of ours who will communicate with us.

lászló beke

8 history/completeness.

These notions are incompatible. Any historical reconstruction is experimental, striving to consider every existing detail and fact – but only those. Historiography’s ambition is not to achieve completeness, but to summarise, analyse and judge. The story is not over, only its limits are defined; completeness is always concerned about the endpoints.

9 reconstructive/retrospective exhibitions

For instance, *Szürenon 1969–1979*, Kassák Cultural House, Budapest; *Pécsi Műhely 1970–1980* [Workshop of Pécs], Székesfehérvár; *Iparterv 68-80*, Budapest; *Tendenciák 1–6*. Óbuda Gallery, Budapest; *A 70-es évek a Bercsényiben*, [The Seventies in the “Bercsényi”], Bercsényi 28–30, Budapest, 2/1980.

II

In the following, analytical part of my study, I will try to describe the directions, manifestations, main principles, major ideas and the intellectual and artistic systems and activities of a few specific artists by means of a conceptual construction, being aware of its incidental eclecticism and shortage of material (resulting from the given circumstances). I will take the notion of “art” as a starting point, then through certain linguistic interrelations (that I have not specifically touched upon in the previous pages), I will arrive at a discussion of particular artworks, themes and concepts (operations) and try to bring forward the role of information again by defining both their common foundations and divergent tendencies in the context of direct activity. At that point, certain individual artistic programs, specific personal features and (hopefully) an intellectual community will reveal themselves, leading to some pieces that “already” fall outside the scope of Conceptual Art, yet clearly show the essence of the new concept of (and approach to) art.

The expansion of the notion of art also gave rise to a (superficial) phenomenon: namely, that almost any new endeavour (or anything that considered itself to be new) claimed to start (or was interpreted as being) a movement, and usually coined a new name to be introduced into common usage. Such names were often coined by attaching the word “art” or “Kunst” to a concept, thing or activity. While Conceptual Art was one of them, by the time it started to be used, these phrases had become so common that for a general-analytical approach they proved to be almost useless; at the same time, one is conspicuously often presented with a **list**¹⁰ of them (at least

10 list

Instead of quoting one myself, see one of János Major’s works reproduced in this study, p.24–25 (Without Title, 1971). The translation of the text (quoted after VÉRI 2013: 51):

- 1 Kubista Lajos (Leslie the Cubist) has been buried in a cemetery in Budapest
- 2 Cubism was not born in Budapest
- 3 No „isms” has yet been born in Budapest
- 4 Victor Vasarely was born in Hungary
- 5 The Op Art was not born in Hungary
- 6 Nicholas Schöffer was born in Kalocsa
- 7 The Kinetic-art was not born in Kalocsa
- 8 Tivadar Herzl was born in Budapest
- 9 The cionism was not born in Budapest
- 10 Leo Szilárd, one of the A-bomb’s fathers, was born in Hungary and died in the USA
- 11 The Pop-art was born in the USA, it’s influence irradiated also to Hungary
- 12 Béla Bartók was born in Hungary, died in New York
- 13 The Concept-art was born in New York, and since then many concept has been born in Budapest
- 14 János Neumann, the outstanding mathematician, besides the inventor of the computer, was born in Hungary and died in the United States.

once in any author's work who studies the avant-garde). It became one of the (certainly ironic) "practices" of Conceptual Art to increase the number of these movements (names), as well as to create playful puns including the word "art", write texts and poems, or carry out operations, etc.

It seems easy to draw logical conclusions in retrospect about what happened and why; yet, one should not forget that the phenomenon is ultimately spontaneous (more precisely, it arose from the above-mentioned situation), rather than "thought through". Obviously enough, if Conceptual Art examines art, and in a linguistic manner at that, then the easiest thing to do is start by analysing the word "art" itself.

There were a lot of ideas among Hungarian artists, although most of them were not consequential – except for one that emerged as a "serious", movement-like idea, which also brought along significant consequences (inasmuch as it also implied a certain attitude and lifestyle): it was termed "pseudo" (art), initiated by Gyula Pauer. Some more examples include: glob-art, "kirak-art" [trans. note: a play on the Hungarian word "kirakat", which means "display window"], "bűn-art" [crime art] (Szentjóbby), fact art, "art ejtve árt" [untranslatable, with several layers of meaning, including 'harmful'] (János Major), from a list made for an issue of "szétfolyó-irat" [approx. "spreadiodical"], in which they collected Hungarian words containing the letter combination "art" (the source was a collection of articles taken from newspapers); Kálmán Szíjártó wrote the word with a gradually extinguishing cigarette, thus creating a series; Géza Perneczky also made several similar

Concept pieces: his words inscribed on plants (e.g., mushrooms) or objects (e.g., ping-pong balls) enabled him to organise certain "mini-actions" or other operations (that he documented with photographs), which then often took on a metaphorical meaning. For example, (according to the text), he wrote the word "art" on a window-pane in mirror writing, and then blew soap-bubbles that reflected this word; thus, it could be read in the "normal" direction, as long as the bubble did not burst.

The latter example shows how certain visual or objective elements become "textual", and vice versa: text becomes visual. This reciprocity is important in the approach to Conceptual pieces: the "text" is composed of words, objects, images and various materials, while "syntax" (the rules) are constituted from spatial relations and mental connections, as well as geometrical operations, such as projection/reflection, shifting, repetition, rotating or mathematical symbols (e.g., addition or equation). Two rather well-defined categories that are also recognised by their given terms and even discussed as such reveal and simultaneously represent these observations: **experimental (or visual) poetry**, and serial (or sequential) works (minimal actions or Land Art documentation, such as in the case of the Workshop of Pécs). Their development can be examined "separately" from Conceptual Art, since they have their own "independent" traditions – their combination, however, is of special interest.¹¹

15 The computer was already successfully used for producing works of art in several technically advanced countries, as far as I know this did not happen in Hungary up till now etc...

If – as I am stating it – all propositions of the above concept are provable facts, then in this case instead of the term „concept-art” the term „fact-art” would be more apt.

Maybe the Fact-art has been being born in Budapest?

This hypotheses can only be maintained, if all the propositions serving as its basis are really facts. But when I reexamined the correctness of the theses, it turned out, that the third thesis is false.

So the Fact-art is dead-born in Budapest, because one of the theses from which we concluded its coming to existence – the one according to which nos „isms” has yet been born in Hungary – is false, not fact.

There was born an „ism” in Hungary already, the „Bicsérdism”.

Béla Bicsérdy died in America.

Note: Béla Bicsérdy, the establisher of an extreme vegetarian sect has found many followers in Hungary between the two world-wars. While Bicsérdy supposedly collected a great fortune, his believers were dying off like flies in autumn due to the insufficient nourishment.

11 image/poem

(This exhibition was curated by Dóra Maurer and László Beke. The document published here is a five-page stencil in three hundred copies.)

IMAGE/POEM

Information about the programme in FMK [Young Artists' Club] on 22 Feb. 1974

When hearing the term "experimental poetry", only a few people are likely to see its commonly applied and cheap versions every day in placards, shop window decorations, the cover and inside pages of books, neon light advertisements, crosswords and comics, on signboards or slogans formed out of flowers, and sometimes even people, at public spaces or demonstrations and pageants.

The various trends within experimental poetry were created on the borderline of traditional literature, art and music; their historical function is to re-arrange the connections between the separated artistic genres and also to map the abilities of the existing art context, as well as set up new purposes. Even a schematic diagram may well illustrate that the target of experimental poetry is the links between elementary human communication systems.

	painting	poetry	music	
image		writing	speech	voice

Let us scrutinize the relation between image and text in this system, which is enough to trace back the precedents of experimental poetry to Egyptian hieroglyphs. From the very

beginning of writing, there were permanent notions according to which signs of writing did not simply *substitute* something, i.e., thought or speech, but were considered to have *material existence*: visual qualities, spatial position and expressive power independent of meaning. The antecedents of experimental poetry are acrostics, Oriental calligraphy, mediaeval initials, magic squares and Gutenberg's prints.

The visual form of a traditional poem is completely accidental (with a few exceptions). In Apollinaire's poem, *The Tie and the Watch* (1914), the text is set so that it gives the contours of these two objects. This is one of the basic forms of *visual poetry*: the letters have simultaneously symbolic and iconic functions, or, in other words, they fulfil the function of both substituting concepts and creating representational images (in harmony with, or in contradiction to the concept).

As soon as, or even earlier than, thought began to destroy the strict poetic structure in free poetry, an attack was begun from the visual side, as well. Futurists and Dadaists, trusting the autonomy of the verbal form, blurred the meaning behind it or introduced things that were alien to poetry into the body of the poem (Raoul Hausmann and Kurt Schwitters: "The poetry of the PRESENT comprises objects and words as factors of the space surrounding us".) Kassák and Moholy-Nagy wrote abstract visual poems.

Mayakovsky and El Lissitzky interpreted typography as an artistic and agitational task. Cubist and later also Dadaist painters integrated printed texts into their paintings. In the first two decades of the 20th century, the major directions of experimental poetry were formed, although they still belonged to different isms. Independent experimental poetry (in the modern sense of the term) started in the fifties. According to the historical reconstruction of Emmett Williams, it was Eugen Gromringer in 1951 who first used the expression "concrete poetry" and formed a group with this name five years later in Brazil. Öyvind Fahlström published *The Manifesto of Concrete Poetry* in 1953 in Stockholm. Further development was largely promoted by the appearance of Pop Art, a movement that often applied letter-motifs in its assemblages or paintings (Johns, Indiana). Fluxus and other artists who were close to the mentality of the group (Emmett Williams, Chieko Shiomi, Jackson Mac Low, Tomas Schmit, Dieter Rot, or the founder of the "Darmstadt Circle", Daniel Spoerri), motivated by a broad interest, quite naturally dealt with poetry as well. The influence of concurrent semiotic research is also very important: certain scientists, such as Professor Max Bense from Stuttgart, also experimented with poetry, and co-operated with other German artists (Franz Mon, Hansjörg Mayer, etc.) Finally, we have to mention the experiments going on in the Socialist countries, which started quite early and were significant on a global scale, as well (Voznesensky in the Soviet Union; Kolář, Novak, Valoch and a whole group of experimental poets in Czechoslovakia; Carlfriedrich Klaus in the GDR, and Todorović's "signalist" centre in Yugoslavia, etc.); as well as the leftist art group of the Italian periodical *Lotta Poetica*, with Sarenco as their leader.

The Austrian Ernst Jandl remarked once that: "There is an infinite number of ways to create experimental poetry, and yet I think that the most successful ones can be used only once: in this case, the poem is the method itself that brought it about". On this basis, it is difficult to separate the main types and trends of experimental poetry, since each artist defines his or her activity by different terms, often changing the name when arriving at a new cycle of poems. Nevertheless, we think that it might be useful to define the most often used terms at least:

experimental poetry: a summarising term for all experimental trends.

concrete poetry: the primary aesthetic carrier is not the meaning behind the words, but the written or spoken language-material in its directness.

visual poetry: "concerns words or their elements as objects or a visual energy centre" (Alfred Pacquement). Its primary element is the typed or printed letter, whose regular form and mechanical replication makes it particularly suitable for creating decorative effects (often reminiscent of Op Art). Its special and best-known version is the image-poem, i.e., a depiction composed of elements of writings.

spatialism: "poetry in space". The trend is connected to the name of the French artist Pierre Garnier, and is often used as an equal term to refer to "experimental poetry". In a broader sense, the name clearly describes the ambition to put down elements of writing in a special arrangement on paper or in another environment.

objective poetry: the collective name of painters, sculptors, typographers and musicians' compositions of a poetic nature.

lettrism: a painterly and graphic trend concerned with letters and calligraphy.

phonetic poetry, phonic poetry: an aesthetic use of linguistic phonemes and any audible effect. Phonic poems are usually composed directly for a record or tape.

serial poetry, permutation poetry (c.f. similar endeavours in music and the visual arts): the poem is composed of variational lines of linguistic segments or the systematic variation of one particular element until it transforms into another linguistic structure.

cyber poetry: a collective term for poems made with the computer. The results are often similar to those created with the serial or permutation method.

action poem: it can be anything that the artist considers to be poetic and wants to emphasise as being a process or "action".

do-it-yourself poetry: the artist provides only with the basic structure or clue of the poem, and the reader has to then fill it with content, and complete it.

anonymous poetry: graffiti, neon light ads, incidental links between the texts of placards put next to each other, inscriptions from the street, tattoos – anything that can be taken from everyday life and considered to be poetic only later.

The exhibition that is to be organised in the Young Artists' Club [FMK] tries to present on a large scale the relations of experimental poetry, and examines the role of writing in art from a general perspective, as well as that of the image in poetry. In both cases, the interest lies wherein the artist uses the material of a given art "inappropriately" (i.e., not for what it is normally used for), and thus this derivation from the normal is often manifest in a playful form or as a striking idea.

– the pieces (by both Hungarian and foreign artists) exhibited on the wall represent the situation in the seventies. The entire material provides a broad understanding of the notion of "poetry" and the influence of Conceptual Art. Although the majority of the selection involves original works (i.e., they have the artist's signature), we do not consider this to be an authoritative viewpoint, since consequently deriving from the nature of experimental poetry, the author originally plans his work to be an "impersonal" printed typography or a publication in large print runs.

– we will present the historical preliminaries and classical instances of experimental poetry

The typical “one-page” works that are quite common in visual poetry were often collected by a thematic collective activity, an exhibition or a publication (always on a private initiative), but several artists made (and later published) “concept booklets” of one or more copies (Géza Pernecky, Imre Bak, János Major, etc.). They may have been unique designs, and the author may have conceived them as a “series”, while other times the pieces made for different purposes and occasions were considered to be various segments. They may have contained longer texts, as well as some type of identical action (prints, for instance), or they could be joined by means of a serial work. In Péter Legédy’s case, the use of ready forms (filling them out and making new ones based on the pattern of the ready forms, or mailing them) had a similar role. They could be distributed, mailed, exchanged, completed – their essential feature being the maintenance of contacts and an exchange of information, and perhaps the roots of artists’ books are also found here. The multiplicity of publications must encourage one to pay attention to the trend as a whole if the purpose is to examine the relationship between Conceptual Art and language, as well as the linguistic approach towards art. It is important to remind the reader here that the examinations concerning language, information and communication in the twentieth century represent the most complex problems of theoretical-scientific (i.e., philosophical and aesthetic – not only linguistic) research. (Some names and associated scientific tendencies chosen randomly from among the best-known: the Vienna Circle, the Russian formalists, Wittgenstein, Saussure, Peirce, semiotics, Wiener, Cybernetics, Barthes, Lévi-Strauss, structuralism, Neumann, computerisation, and several Hungarian scientists, whose names can be directly linked to certain art movements or artists: János Zsilka, János S. Petőfi, Özséb Horányi). At the same time, it is not my purpose to show direct – obvious – relationships or influences with either Conceptual Art in general, or concerning the specific Hungarian manifestations, not only because it is not the subject of my study, but also because it would be misleading rather than illuminating.

Conceptual Art tries to react against specialisation and offer an alternative to scientific “one-sidedness” and systematisation, and to find its place (as art), with the intention of gaining knowledge about itself and the world. As Joseph Kosuth points out in one of his texts, art, in a certain way, is to “de-philosophise” culture, simultaneously having the ability to speak to points where

on slides. The employed medium has no real significance in this case, either (except for a few examples, when the artists exclusively meant for their work to be on slides).
 – we will play some of the most prominent instances of phonic poetry from tapes, especially those of Henri Chopin. (Chopin published several issues of the periodicals *Cinquième saison* and *OU* in the form of records.)
 – instead of giving a selected bibliography, we will exhibit some of the most important anthologies, periodicals and documents of experimental poetry.



ERDÉLY Miklós
 Két személy, aki döntő befolyással volt a sorsomra. / Two persons who had a decisive effect on my fate.
 WERK 1972/10. p. 592.

everything else has failed; it might eventually babble about “nothing”, the “vacuum” or “emptiness”, and thus can utter even the “unutterable”. Wittgenstein’s influence on Kosuth’s trajectory is well-known and very obvious indeed; concerning the role and function of art, others have also arrived at similar conclusions.

In what forms do linguistic relations appear, then? We can choose our starting point by claiming (as we have always done) that **by writing, the artist chooses a language form.**¹² He uses language, while giving voice to his doubts about the applicability of language itself. “In the wrong language, only the error is allowed.” (Miklós Erdély, *Anaxagoras: The Snow is Black*) The contradiction can only be resolved through proposals for new ways of using language, and/or by examining and testing language itself and its usage. The “new mode of usage” signifies that the artist applies formulas that are inherently definitively “unambiguous” or definitively contradictory, and thus inspire new qualities.

¹² **by writing, the artist chooses a language form.**

Let us not split hairs about the fact that writers, scientists, etc. also write, and ask why “this” is not the same as “that”. Instead, let us consider any Conceptual text as an artistic form that shows itself, rather than says or explains something. (See also the analysis of Miklós Erdély’s Theses for the Marly Conference.)

Factual, tautological, “incomprehensible”, paradoxical statements.¹³ Alongside certain philosophical structures, and mystical thinking, as well as scientific theses and formulas, poetry shows similar examples of this. Several artists whose names are related to our subject either

13 factual, tautological, “incomprehensible”, paradoxical statements.

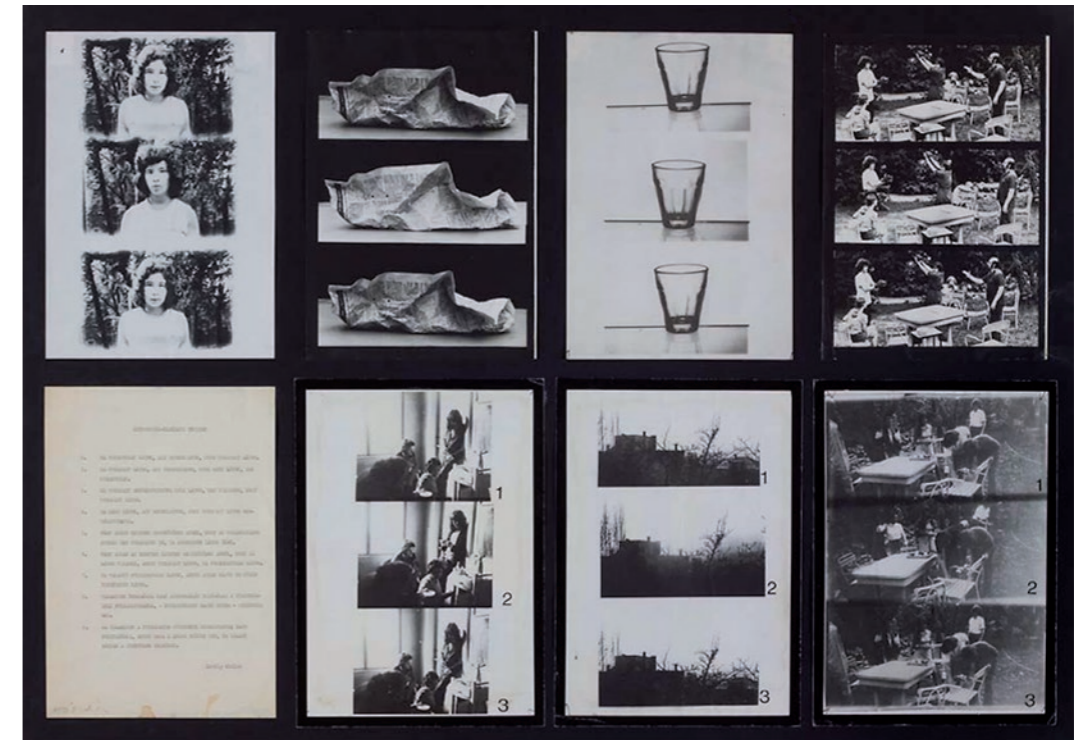
Example: an excerpt from Miklós Erdély’s writing, entitled “Sejtések II.” [Conjectures II], published in *Kollapszus orv.* Paris: Magyar Műhely [Hungarian Atelier], 1974.

CONJECTURES II.

1. *Nothing* happens.
2. Nothing *happens*.
3. My friend visited me. What happened? I didn’t and neither did he but the visit happened.
4. At last something is happening.
5. That stone is still there the same way as it was. This is repetition.
6. Did anybody happen? Somebody is happening.
7. If the same happens all the time: nothing happens.
8. If the same happens all the time: that is something.
9. If it is not the same that happens all the time: that’s us.
10. The hand is at hand.
 - 10/a. The legend of the tangible.

Once upon a time somebody fastened a thin line to one point of the sky so high that it was out of reach. The other end of the line almost touched the ground. Sometimes people, when they particularly felt like it, grabbed the swinging end of the line and yanked. It was to their great satisfaction to realise that the line did not loosen and was perfectly strong. They never really did a real test to see how much the line could hold, thus it remained intact. Over the course of time, however, the lower end became a little smudged from all the touching. And that is how people formed their concept about the tangible.
11. The presence of the future is a secret.
12. The past deserves its fate. (serves it right)
13. The future earns its fate. (serves it right too)
14. It has been learnt that the non-existent entity called “detail” has the degree of its existence reduced by repetition.
15. That which is left out of the story; the concrete thing. (To whom do you want to refer?)
16. Only the happening is allowed to be concerned about what happened as if it had not happened.
17. Repetition is ripe for change.
 - 17/a. Fifty years ago, a group of soldiers was ordered to march on the barracks-yard in circles. This group of soldiers is still marching round and round, until the end of time. Photographs are such things. Without groups of soldiers and barracks.
18. The definite would roll down if it existed. The indefinite is happening.
19. Behaviour without a container is indefinite. (Let Aristotle carry his container!)
20. Nothing: absolute repetition.

Translated by JOHN BÁTKI



ERDÉLY MIKLÓS

Ismétléseleméleti tézisek és illusztráció. 1972–73.
Theses for the Theory of Repetition and Illustrations. 70×100 cm

started their career as poets or wrote poetry, or so-called “texts”, in parallel with their artistic activities (e.g., Tamás Szentjóby, Miklós Erdély, Tibor Hajas, Gyula Pauer, György Jovánovics). It is worth referring to the fact that they invited poets (who they were constantly in touch with and whose work they often referenced) for their exhibitions of visual poetry that were not strictly separated from Conceptual Art actions (e.g., Dezső Tandori, László Nagy, Sándor Weöres, János Pilinszky, Károly Tamkó-Sirató, and Lajos Kassák).

In the examination of problems of a linguistic nature within art (or within the system of visual forms of expression), film played a particularly significant role in Hungary. It was also in connection with film that Miklós Erdély wrote his text *Montázs-éhség* [Montage-Hunger] (1966), the first Hungarian reflection on the nature of a new (avant-garde) thinking, which could be seen as a programmatic articulation. The Film Language Series of the Béla Balázs Studio and subsequently the Group K3 were centred around the creation of a new language in film, and created possibilities for making a number of films that can be directly included here as examples. (The major figure of

the programme was Gábor Bódy, whose activity in the medium of film was both theoretically and practically concerned with language, as well.) A common feature of these films is the presence of what has been termed “medium analysis”, or research. Completed artworks show the phases of their creation: from the medium of language, we have arrived at the language of the medium. From general artistic questions relevant to Conceptual Art, this is the point at which we arrive to the problems of a certain medium, expression and tool. Ultimately, this is the borderline of “pure” Concept, and also the point where art theory can safely link again to artistic research (or a movement). In the approach of Conceptual Art, the emphasis is on the intellectual “essence”, whose manifestation is, of course, equally important, yet in terms of the tools, materials and media that artists use, it “does not matter”: they can use anything. (The point is not *what* the necessary thing, e.g., a photo or a page from a newspaper, *is like* but that it is *like that*.) Concerning the problem of the medium, beyond the fact that its direct contact with conceptual ambitions hopefully seems to be clear by now, it is rather the tool, object or method that is at the centre: those create the point of departure. The expansion of the notion of art (in general) resulted in a cooler, more analytical approach, with the special features, unnoticed capacities and potential applications of the appropriated tools coming to the fore. I have distinguished the direction that could be described by the questions of “how I do it” and “what it is going to be like” from the principles of “what it is (the art) that I am making” and “how I think” (concept), only to emphasise the difference between the two approaches. Primarily, it is about a logical consecution, which might not have emerged simultaneously or even in this order as far as individual artists, periods or fields are concerned, but can be formulated in this manner.¹⁴

Having discussed the linguistic aspect, taking the word “art” as a point of departure to symbolise that it refers to “art” as the context of art, which took us to the relation between art and the mediums, I will try to discuss the main principles, notions, theorems, themes and materials that appeared in the Hungarian context of Conceptual Art.

¹⁴ formulatable.

This and the next footnote are both extracts from László Beke’s sexual-metaphoric lecture, “Korszakhatár” [The Border of a Period], published in *Művészet a változó világban* [Art in a Changing World], Budapest: Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége, 1981.

“In 1980, the newest period of the Hungarian avant-garde, the sexual revolution of art, arrived at its end... The movement of sexual liberation was determined by the strategy of Tamás Szentjóby that operated by means of the intermedia model of Paralel-kurzus/Tanpálya [Parallel-Course/Study Track]; [...]

According to this, the liberation of genres/media/mediums has been reached and as a result, there is a healthy promiscuity now. By 1980 we have achieved that it is possible for all the genres/mediums to unite with every genre/medium.”

Starting with the “topic”, I will use an accidental coincidence (I could also use the sub-heading, The Major Genres of Art, No. 1: Still Life (a) Vase of Flowers). I will provide a rather free and arbitrary analysis¹⁵ of two pieces that have a similar subject and that were made at nearly the same time, and try to link them with one another, as well as with other things. The two pieces are Miklós Erdély’s *Váza virággal* (Vase with Flowers, exhibited at the “R” Exhibition in the Technical University, December 1970), and Imre Bak’s *Csendélet: virág, függöny, váza, asztal* (Still Life: Flower, Curtain, Vase, Table). Firstly, I intend to draw a parallel in terms of form and idea between these two works and two of the greatest artistic gestures of the twentieth century (which are considered by many to be of definitive validity): the ready-made principle of Marcel Duchamp, and Kazimir Malevich’s painting, “White on White”. These two gestures are so much part of common knowledge in the art context that it has become a commonplace to refer to them especially when discussing the avant-garde; thus, one might be accused of lacking in ideas, misusing clichés and risking meaninglessness by using exactly these pieces for a comparison – and that is exactly why I use them. I even use a “traditional”, affirmative method: both Hungarian artists – in different pieces – refer to the already mentioned two major artists (they knew them and were “influenced” by them: see, e.g., Erdély – Jovánovics – Major: *Major János kabátja* [János Major’s Coat], or Imre Bak’s book, *Vizuális alkotás és alakítás* [Visual Creation and Formation]).

Duchamp’s ready-mades concern art as a whole: depending on the context, anything can be an artwork. Erdély’s piece is a reflection on a concrete “artistic theme” (something that is already “within the domain of art”), showing its starting point and basis in reality. (“This is it”.) Malevich’s white background opens up a new mental (intellectual and psychic) space, a starting point or field of free interpretation, on which “anything” might be placed. Bak inscribes his still life on the white (square) surface, naming its elements with words. (“This is what it is composed of”, “You may – or may not – conceive it”.) Everything seems logical, and yet it is strange to seek connections, meaning or interpretation in this manner (even if it is actually “true”). The banality of still lifes and vases with flowers (and ready-mades), the obvious simplicity of setting up an analogy between the square form

¹⁵ accidental coincidence ... free and arbitrary analysis.

“It would be rather immodest to hide the fact that in harmony with the increasing tendencies of narcissistic exhibitionism, the outline of a new theory pointing towards the next period emerged. Its methodological phases are: creative interpretation, voluntarist art criticism, the theories of misunderstanding and errors, as well as the research of coincidences”. László Beke, “Műleírás/ műelemzés” [“The Description and Analysis of Artworks”], *Valóság* [Reality], 5/1972; and (same author), “Az alkotó interpretációtól az interpretáció tagadásáig” [“From Creative Interpretation to the Denial of Interpretation”], *Magyar Műhely* [Hungarian Atelier], June 1976, and *Műleírás és műelemzés* [The Description and Analysis of Artworks], Budapest: TIT, 1976. Also published in: BEKE 1994: 11-30, 85-92.

and the word-idea-thing, and the “direct” presence of both artworks is obvious, I believe. (There is no need to try to find “predecessors”, “deep meaning” or “an art-historic basic gesture” behind them – these are so well-integrated into them, as well as being completely removed.) Now I can ask the question that has (partly) called for this long digression: Do these two pieces illustrate or analyse the painterly theme of still lifes with flowers, or how do they relate to one another? How do they mean “the same”, or do they mean each other: is one the image of the other? (To further complicate the situation, Erdély’s piece only exists in a photographic reproduction, so I cannot choose but take this – both the photo and the fact – as the basis of discussion.)

Although I have not checked, presumably any still life with flowers is richer both visually and formally than either of these two works (the presence of a real vase and fading flowers on a pedestal, or the words in the square-shaped field). And still, much less can be said about the conception of art by means of such paintings (or drawings). It is this subject and this approach that the two pieces seek to illustrate: Erdély represents flowers (that appear in any “still-life with flowers”) by flowers, and the vase by a vase (under the present conditions: with a photograph of the situation). Imre Bak does the same thing by means of words. This kind of representation is not pictorial in the normal (traditional) sense (e.g., the way a still life with flowers is pictorial). It is exactly this type of [picture that is missing](#)¹⁶ from Conceptual Art and its conception of art.

16 the absence of the picture.

Although I only refer to it in a footnote, for me this is the most important conclusion regarding Conceptual Art in this study. There is no picture; only a conception, a view (idea) of the world, a visual world (new mediums). Concept is the loss or omission of the picture; it is art “out of the picture”. It is also an illustration of, and reflection on the notion of picture (in the sense perhaps best described by Wittgenstein).

“2.141 A picture is a fact.

2.15 The fact that the elements of a picture are related to one another in a determinate way represents that things are related to one another in the same way. Let us call this connection of its elements the structure of the picture, and let us call the possibility of this structure the pictorial form of the picture.

2.151 Pictorial form is the possibility that things are related to one another in the same way as the elements of the picture.

2.1511 *That is* how a picture is attached to reality; it reaches right out to it.

2.1512 It is laid against reality like a measure.

2.15121 Only the endpoints of the graduating lines actually *touch* the object that is to be measured.

2.1513 So a picture, conceived in this way, also includes the pictorial relationship, which makes it into a picture.

[...]

2.202 A picture contains the possibility of the situation that it represents.

2.203 A picture agrees with reality or fails to agree; it is correct or incorrect, true or false.

This is what is usually referred to as the essence or idea behind things (reality), and also behind art itself. Both pieces refer to this idea about art. And their surprising conclusion is that the “idea” is not inside art, but rather in reality; in the reality of things, objects, plants, words and forms – and art is not, and should not be, concerned with its representation any longer. If art is still engaged in doing something similar, it may only make the situation worse, and will get closer neither to reality nor ideas; to an aesthetic error at most.

Thus, the answer to the first question is that both pieces represent the painterly subject of still lifes with flowers, show its originally idealistic essence, and analyse the traditional art approach and its method, based on the separation of the world and the aesthetic “world” (picture, formation, reflection), [separating and inter-referencing reality and art](#).¹⁷ Erdély claims the reality of “vase with flowers” to be the real idea of the pictorial subject of still lifes with flowers, while Imre Bak does the same with words (concepts). Where did the picture and reality go in the meantime? The answer to this question also shows the relation between the two pieces. The one who needs a picture should paint it. This is the invitation we can read in Erdély’s works. And those who want reality should use Imre Bak’s textual pieces as a set of instructions – and make them “in reality”. Both indirectly encourage the

2.22 What a picture represents, it represents independently of its truth or falsity, by means of its pictorial form.

2.221 What a picture represents is its sense.

2.222 The agreement or disagreement or its sense with reality constitutes its truth or falsity.

2.223 In order to tell whether a picture is true or false we must compare it with reality.

2.224 It is impossible to tell from the picture alone whether it is true or false.”

Quoted from Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus* (Trans. by D. F. Pears and B. McGuinness). Routledge, 1961.

17 reality separated from, but also referring to art

There seems to be an inherent contradiction here: as if this phrase and the previously quoted Wittgensteinian trajectory claimed the same, and while the above sequence of thoughts is connected to Conceptual Art, this statement is connected to a contradictory view. To resolve the contradiction, I am quoting Wittgenstein again.

“6.522 There are, indeed, things that cannot be put into words. They *make themselves manifest*. They are what is mystical.

[...]

6.54 My propositions serve as elucidations in the following way: anyone who understands me eventually recognises them as nonsensical, when he has used them—as steps—to climb up beyond them. (He must, so to speak, throw away the ladder after he has climbed up it.)

He must transcend these propositions, and then he will see the world aright.”

Concept(ual Art) is an (artistic) experiment of “throwing the ladder away”, the chance and rung of which is the word “to reveal”.

spectator to adopt an active and thoughtful attitude, and herein lies their fundamental commonality. The latter (maybe surprising) conclusion is affirmed by the anxious and hostile reaction of the audiences (“And this they call art! – I could do the same myself”), by which they express hidden desires and inhibitions (even prejudices) that were planted in their mind, as well as attesting to the effect of the message, which they were, however, not brave enough to **understand**.¹⁸

What themes and notions did Conceptual Art present as the counterparts to “traditional” genres? The period saw many thematically arranged exhibitions, actions and collections. These could be connected to concepts and things (*Elképzelés: a mű az elképzelés dokumentációja* [Idea: the artwork is the documentation of the idea]; gravestones – cobblestones; mirrors: all three are connected to László Beke’s name), concrete events or anniversaries (*Copernicus*), artistic tools, methods and materials (the creative use of photography – “*Expozíció*” [Exposition], visual poetry – texts, concrete poetry, comics, montages and textiles: eventually, e.g., *textile without textile*), as well as to an artistic or non-artistic element (“Möbius” or later: the “line”); this list, however, is far from being complete.

Instead of an analysis that might concern any theme or exhibition, I decided to describe the position and role of the medium of photography. Beyond personal reasons, I chose this because creative photography (“photo/art”) became a determinant and essential manifestation of changes from the mid-sixties, together with Conceptual Art. The first longer Hungarian study published in the Hungarian press on international and then Hungarian Conceptual Art was also occasioned by photography; it summarises the (then recognisable) main tendencies within Conceptual Art, based on their presence in photography. Similarly, the theme of the *Exposition* exhibition organised in the city of Hatvan, which could be seen as the symbolic end (or climax) of the period, was also the medium of photography. Besides the fact that nearly all Conceptual artists used photography at some point in their careers, one may note individual interpretations and individual systems in the works of some, which point beyond incidental usage. In his text, “Miért használ fotókat az A.P.L.C.?” (“Why Does A.P.L.C. [Action/Project/Land/Concept Art] Use Photographs?”), László Beke defines four main categories within the use of photography,

¹⁸ to understand.

“What we commonly call ‘understanding’ means correlating our observation with some earlier experience”. (Szent-Györgyi, Albert. Introduction. In J. Duchesne (ed.). *The Structure and Properties of Biomolecules and Biological Systems. Advance in Chemical Physics, Vol. VII*, London–New York–Sydney: Interscience Publishers, 1964). p. ix.

“78-79. ‘Without entering into metaphysical speculations, I may perhaps add that an analysis of the very concept of explanation would, naturally, begin and end with a renunciation as to explaining our own conscious activity.’” (Niels Bohr, “Light and Life”. *Nature*, 1 April 1933, p. 459.) (I have taken the quote from Miklós Erdély’s poem, *Miserere med.*)

EXPOZÍCIÓ. Fotó/Művészet.
Kiállítási katalógus. /
Exposition. Photo/Art. Exhibition catalogue. Hatvan,
Lajos Múzeum, Hatvan,
1976.10.24. – 1977.01.31.
Fotó / Cover: MAURER DÓRA



which became important: (1) documentation, (2) magic (the depicted and the real model are “identical”), (3) reproduction, and (4) metaphor (e.g., mirror-works), and which came to the fore especially in Conceptual Art.

The above categorisation is further supplemented and more elaborate in Beke’s study (as well as in his other writings); yet it is – as it was at the time – very effective as a systematising-interpretive method for the examination of the phenomenon. Other significant notions are the emphasis on print beyond the mirror, repetition and seriality (the photo as an “object”). This text, besides dealing with particular artworks and artists, is an essay about the categories of the artistic usage of photography.

In Dóra Maurer’s photographs and films, the relationship between the main principles and methods of her art practice and the basic features of the camera is obvious: the proposed problems of research and photography mutually support each other.

The print – leaving a mark in both the literal and the magical sense – is the relationship of a thing (object or event) to an activity: the photograph is the trace of an event, but it is also an object on which one can leave a mark; the two are interchangeable and augmentable – with one another or respectively; the simultaneously materialistic and visual features of the photograph can also be played against each other. There may be several photographs about “the same thing” with small differences; slight changes may create a “story” and a “counter-story”. These changes do not necessarily require the disarrangement of the “environment”: it is enough to change the

point of view or certain parameters of the camera (or the film camera). The interlinked series of images may form a system: emphasising the direction of the examined process (and its meaning), then reversing the process and interchanging the elements, and thus grasping the totality of the phenomenon in the operation of the system.

Miklós Erdély's photographic works can best be characterised by the conflict between the reproducibility of the photograph and the uniqueness of the event, as well as the tension generated by the material, "perishable" nature of photography and its (recording) function striving for eternity: "almost" identical images, irreproducible photo-objects, chemical manipulations, photographing "with a TV" directly on paper, "time-travel" by means of photo-montage. Gyula Pauer emphasises the presence of the "pseudo-sphere" that is also (or particularly) present in photography: the photographed photograph, by which he intends to represent only the surface of the image; the *Torn-off Image of the Famous Object*, where the photograph represents the "place" of a photograph ("it was there" – just as the people or objects in the photographs used to be there). In his text [Natural \(Proto-\)photographic Effect](#)¹⁹ ["Természetes (Ős)-fotó effekt"], he

19 Gyula Pauer: [NATURAL \(Proto-\) PHOTOGRAPHIC EFFECT](#)

– How was it possible, and how was it impossible? –

It is a well-known fact that light-sensitivity, a major characteristic of photo-emulsion, is preserved by the white of eggs in a natural condition; theoretically, any kind of egg-white is capable of tanning and turning brown when exposed to the wind or the sun. In this text, I will prove that the history of photography goes back several millions of years in time. Here is a brief reconstruction of what possibly happened: it all starts by presuming that there was once an extremely hot proto-summer. On the southern peak of the Great Slate Mountain, a dinosaur is searching for sustenance. He is slowly ascending along the gravely mountain slope. A dry avalanche of loose slate falls from underneath his foot. Who would claim this might not have happened? But let us return to the image. The large sheets of slate torn out of the hillside dissolve into further thin layers on sharp protruding terraces. The cliff now looks like a destroyed tower of cards. In taking a closer look, a piece of stone, approximately having the shape of a curb-stone (DIN A/4 size), hits our gaze; it curves from the claw of the starving dinosaur, and after a couple of somersaults downwards, eventually, three or four metres below, its edge crashes a wide terrace and falls into four or five pieces. The thin plates that are very much alike fall on top of each other and formulate a solid tiny box that is enclosed. There is nothing peculiar about this either: who knows how many times it might have happened a day. In these corners lasting for a relatively long time, paleo-ducks had nests. The dinosaur, finally capturing one of these huge duck eggs, by complete accident, slips and gets stuck, his claws breaking the eggshell. He can only save the yolk. The white, released from the broken pieces of the shell, drips on top of the previously formed box, and through a thin crack slides further inside, where it falls on the hot bottom and dries there as a patch.

provides the pseudo-ontological interpretation of the origins of photography, reconstructing the naturally emerging photograph – as opposed to the approach to photography as being fundamentally "artificial" and "mechanical". (Here I do not discuss the relation between his pseudo-painting and photography.)

In György Jovánovics's art practice, "pre-" and "post-photographic" imaging systems have a central role: the *camera obscura* and the hologram, which are both more total, and refute any compromise with the material (film or photo-paper) for the sake of the "picture" or "appearance". On the other hand, he considers his series of photographs to be a film-substitute, which is also an anti-filmic gesture that is emphasised by their mode of exhibition: the photographic images are presented as the perforations of a filmstrip.

The photo series of Ákos Birkás takes the "empty" space separating the frames on the film as the axis of the image (of "reflection"), and he photographs paintings in museums that contain (by means of the photographic act) alien elements, such as people, reflections and shadows. His anti-camera concept (among others) calls attention to outward aggression, instead of the intrusion of light beams into the camera.

I started the list with László Beke's categorisation, and somewhat imitating his methodology (but referring to later examples wherever possible), I tried to describe that which relates to photography. (As for specific links to Conceptual Art and the mentality of the individual artists, hopefully they will be revealed by themselves wherever they are relevant, without direct references.)

Finally, still remaining within the realm of photography, I have to mention János Vető, whose personal and intellectual attitude was formed in this period, though his work belongs to "post-Conceptual" art. The following is a flash forward to the present, which is also marked by its different format – quoted from a conversation between György Galántai and János Vető: "This type of art

The crack was opened when the thin layers of slate broke on the area of a few millimetres. The sunbeams reach through the tiny crack and the temporary *camera obscura* takes a picture of its creator: a dinosaur upside-down, as it is crawling back up on the hillside lazily, while still licking the remnants of the yolk from its claws. The image is fixed. As the tower of cards gets further destroyed, the photo might be exposed. Since nobody is interested, however, it might as well mix with the debris. It might still be there... but this might not even be the way it happened. Maybe the egg fell on the hot terrace first, and only later did the pieces of stone fall on it. It is all the same. One might find millions of thin plates of slate with tiny slots on them during a trip. These pieces of debris store incredible secrets. But who cares?

(The discovery dates from the time when I was experimenting with how to expose an image on the surface of stone with sunlight in Villány. 1970-72)

that we called “postmodernist social-impressionism” with Lóránt [Méhes] created this over-developed and over-intellectualised version of sculpture or landscape architecture that derives from the atmosphere of Pioneer camps, but also has a tinge of the cave paintings and the art of primordial man, which leads us back to photography because I have long wanted to make a “cave-camera” out of stone. In fact, it would be a camera obscura made out of trash and stone..., a cave-camera. I have not made it so far because I didn’t know what to use as film. But now I know: copper sulfate, which I have used for a long time for different reasons, has a fantastic reaction to light. This has turned out in this exhibition. So I have the emulsion, the light-sensitive material, and with such a stone camera you cannot take photos of anything else but the sky. And the best material for that is this blue emulsion. This star-camera will soon be ready, and here we are again, at photography. G.: And how does the image show? V.: It’s all about the light-effect on the light-sensitive emulsion... and fixation is done by means of a slide... And I’m happy to reach the cosmos with art because it has always been my intention. I started with taking photographs of the world, making an anthropological research about the surrounding world, and later about my personal environment. Afterwards I started to build this environment and took photos of that... and I went on painting pictures of those photos, putting these paintings into space, and now, even if it eventually turns back to photography, I am still not leaving this straight path.” (GALÁNTAI 1983: 39)

Just as I have selected photography from among the different methods and tools, I have similarly chosen two of the applied methods and procedures: the formulas of tautology and the paradox. These two formulas seem to influence almost the entire movement (although sometimes they are present in a hidden and – curiously enough – not precisely distinguishable manner), and beyond the formal features of the approach, they are also suggestive of the conceptual principles of the movement.

The most simple formal manifestation of a tautology is the $X = X$, i.e., “I am who I am”, or the works of Joseph Kosuth (One and Three Clocks, Chairs, etc.). The usual interpretation of these pieces is: logical error; it says “nothing”; it is meaningless, unnecessary. In this particular case, I would like to point out that tautology has only one factor, and yet it is capable of multiplying by itself (to justify, declare and claim to be equal and identical with itself). It is a formula that refers to nothing but itself, although the slightest divergence is enough to create an “uninterruptable”, infinite process (regression). (An illuminating example could be that of the video-camera focusing on its own screen. The screen shows an infinite line of monitors, thus visually representing the theoretical formula. The infinite line of monitors formally compares to a meditative exercise: the constant repetition of a word for a long time and with strong concentration might elevate somebody into an altered state of mind (and if the person is lucky, help him reach enlightenment.)

The point about the paradox is that two contradictory facts or statements are bound together, and “one” follows from it as much as “the other”. Most often it is only the surface of

the content that appears to contradict our senses: e.g., “*Snow is black*” – Anaxagoras; “*The flying arrow is still*” – Zenon; “*I am what I am not and I am not what I am*” – Sartre). The fact that it is often manifest (latently) in the form of an “infinite regression” (e.g., the Epimenides paradox: “*All Cretans are liars, as a Cretan has said*”) suggests that it is not at all so far from tautology as we would first think. The difference on the first level is that we normally approach tautology as “faulty rationality”, while in case of the paradox, the error is in the “rational approach”. In fact, the paradoxical statement has also “one factor”, but usually it also integrates a “larger system” as well, in which its statement is “not true”. The reason why we criticise the paradox as (or for) being strange is the presence or absence of rational or dualist thinking that takes the paradox as a riddle it wants to solve. Contrary to this, it is not difficult to discern that the paradox is not a riddle, but has a correct solution; this does not derive directly from the paradox, but rather from some kind of essence beyond dual logic, or from an intellectual flash (teachers of Zen Buddhism used it with the same purpose).

I have chosen two works that represent how these two formulas became the essence, main power and mystery of the pieces. For László Beke’s (already mentioned) call for entries, entitled “Elképzelés” [“Idea”], Gyula Pauer responded with another (counter) call, inviting museum inventory records instead of the pieces themselves for his “collection”. As he wrote, “Inventory records are the only credible documents that prove the existence and identity of an artwork!” (Quoted by László Beke in *A művészet 2000-ben* [Art in the Year 2000]. The work of Péter Legédy (and a few other artists) was the inventory form itself. The empty museum inventory form (its shrunken reproduced image) was attached to the inventory form as the artwork’s picture (the “picture”), and in the appropriate columns, the museum inventory form itself was described. (With this gesture, Legédy appropriated Pauer’s work (the inventory record idea) for himself, just as Pauer reinterpreted Beke’s call, but then, by sending it back, the “same” empty inventory form was again Pauer and, finally, Beke’s own piece.) If the proof of the artwork is an inventory record, and the proof of the inventory record is also an inventory record, necessarily the inventory record is the artwork that contains its own image as well as description.

I have quoted this piece to exemplify works of “purely” tautological construction, whereas the paradox formula remains hidden in the following instance. The work of Péter Türk, “timed X, labelled on objects, things, etc., comes into force after their having become worn out and obsolete. at the very moment of coming into force, it is obsolete in itself,” is a red X mark on paper with the above quoted text underneath, i.e., what is in front of us, in fact, does not exist, since it is to be understood in terms of the given instructions. Thus, it only “is” (will be) in – an unpredictable – time, when the thing that it marks ceases to exist, and in that very moment it becomes something that once “was”. Its self-realisation and self-extinction is bound to an outward (indefinite) thing. The “larger system” that Conceptual Art applies to be able to appear as a

hidden paradox is *time*, which, despite the desperate definitions of “after” and “in that moment”, despite the linguistic forms of the “past-present-future” (time), cannot be grasped. And despite the text, the “X” is indeed on the paper, defying the instruction that claims that “this is not yet that”: it “uses up” paper before the paper would wear out, and the thing (in this case an empty page) does not cease to exist in the moment it has been used up – no matter that we can imagine the process and essence of “timing”. The inter-referential – respectively valid yet contradictory – operation of text and sign can only emerge jointly.

While I have selected some illustrative examples from among the mediums (tools and materials) and forms (formulas and methods), for the presentation of theoretical principles (intellectual-conceptual systems, ideas) I have tried to arrange all the divergent directions in seven groups and give examples and descriptions of the relations and facts. (The new groups will be marked by numbers and there will be necessary overlapping with both what has been discussed so far and the inter-relationship of the different groups.)

1) The re-occurrence and (daring) use of big words and general (totalistic) concepts. (This is in connection with how Conceptual Art – after an ironic (Pop Art) and then a reductionist (Minimal Art) attitude – became ready to build its practice on “seriousness” again.) Such big terms are art, Life, Time, the World, Reality, Fate, History, the Cosmos, etc. – capitalised in every sense. These are what artists are to be “concerned with”; if it is the Concept art, then these are fundamental terms (see any text published in the documentation part).

2) Materials, objects and forms as vehicles of spiritual-intellectual power, and material externalisations of concepts. They appear in simple and sporadic forms, or are used consistently for years on end, in different works. An early example of this is a work by Tibor Gáyor: he made the word “fire” out of ice, which turned to water, as well as using flammable material to inscribe the word “ice”, which burned away as it was set on fire. A later example is the exhibitions of the INDIGO Group (*Sand and Its Movements, Charcoal and Charcoal Drawings*). Tamás Szentjóby worked with a lot of materials simultaneously (wafers, honey, charcoal, blood, bricks, etc.), among which there were “favoured” materials, such as sulphur (its colour is yellow – just like gold or the Sun; it is poisonous, it provides the basis of gunpowder, c.f., “threaten fire and brimstone”, or Hell: one of the central materials of alchemy, c.f., one of Szentjóby’s pieces: “[Prima materia](#)”²⁰ – sulphur,

²⁰ [Prima materia](#).

“Materia prima. Materia ultima. Prima Ens. Prote hyle. Materia nostra. Materia secunda. Materia prima Hermetika. The alchemists meant the material by these terms, out of which they intended to compose the ‘Philosophers’ Stone’. They held it as a transparent, pure light or life; other times, they thought it was an invisible creature, a spiritual flame or a fiery spirit that is present everywhere, but one body has more of it than the other. The first

mercury, salt). The materials most often used by Miklós Erdély are: milk, snow, matzos, tar, lead, glass, tracing paper and indigo carbon paper (it is conspicuous that he only uses the colours of black, grey and white: transparent glass and tracing paper, black carbon, changing and changeable substance and condition). An example of objects or forms could be Sándor Pincehelyi’s hammer-and-sickle, five-pointed star and other pieces using the colours of the national flag. Gábor Attalai’s *red-y-mades* (objects painted in red and the pun) exemplifies the use of colour. For his sculptures, Jovánovics uses plaster (“instead of” marble) and plastic foil, while Gyula Pauer in his pseudo-works sprays anti-light (“shadow”, black paint) on different surfaces (c.f. the “elementary particle” nature of light), which Dóra Maurer handled as a liquid (c.f. the “wave” nature of light) (e.g., *Zsilipek* [Sluices]). Péter Legédy uses heat energy, linked to photography (*Hőképek* [Heat Images]). Here, I do not discuss separately the expansive usage of stone and mirror (from Gyula Gulyás to Károly Kismányoki, or from László Méhes to Károly Schmal, to refer to a few artists that I have not mentioned so far). As examples of simpler processes, see Tamás Szentjóby’s *Cooling Water*, or Gyula Konkoly’s block of ice set in plaster.

3) The free use of the great cultural achievements of humankind, as well as its mythological and religious systems, ideological principles, doctrines and scientific discoveries and theorems (“positive” knowledge, as it were). The ancient Greek and Judeo-Christian tradition (e.g., Erdély: The Anaxagoras Paradox, Fragments from Heraclitus, Ecclesiastes, The Council of Chalcedon, and a phrase from the Gospel of Matthew; these are usually linked to scientific or political concepts. “*It is not what enters into the mouth that defiles the man – molluscum*” or “*Boy’s shirt stiffener*”). The new time concept. The self-portrait of the artist and the museum (Birkás), Kirkegaard (Baranyai, Jovánovics), Lao-tzu (Major). The indirect manifestation of the Pygmalion-myth in the work of Jovánovics (the sculpture of L.W.), and Pauer’s female (Maya) figures together with the related concepts (alter-ego and Hindu religious philosophy). A direct reaction to daily political events (including those that were seen as political events) (e.g., Szentjóby: Angela Davies, Bobby Seale, “*Coca-cola-with-vodka*”).

4) Evocation of esoteric concepts, techniques and systems that are often played down and labelled as “pseudo-scientific”, as well as archaic thinking and mystic attitude to life – particularly as reactions to the aberrations of contemporary political and social developments and the latest (natural) scientific inventions (“negative” knowledge with a counter-proposal). I have to start with Béla Hamvas,²¹ since his work had a very strong influence on artists that, regarding

task of the alchemists was to find the material that contains the most”. (Szathmáry, László. *Magyar alkémisták* [Hungarian Alchemists]. Budapest: M. Kir. Természettud. Társulat, 1926-28, Vol. 2.)

²¹ [Béla Hamvas](#)

(1897 Eperjes – 1968 Budapest) Cultural historian, essay writer, translator. His books are:

their personalities, are quite dissimilar: e.g., Szentjőby or Imre Bak (as well as Gábor Palotai from the younger generation). His works, such as *Tabula Smaragdina* (had they been published), would be incredibly illuminating about the art of the period. The reoccurrence of **numbers**²² is conspicuous: an ironic (pseudo)-mystic numerology (Major), moral algebra (Erdély), the 131 protest signs of Pauer, Dóra Maurer's magic square (as well as her project "5 out of 4"). Some more

Hérakleitosz [Heraclitus] (1936), *A láthatatlan történet* [The Invisible Story] (1943), *Száz könyv* [A Hundred Books] (1945), *Anthologia Humana* (ed. 1947), *Forradalom a művészetben* [Revolution in Art] (with Katalin Kemény, 1947); he also wrote countless studies that were published in various books and periodicals.

22 numbers.

The excerpt below is taken from the manuscript of Béla Hamvas' *Tabula Smaragdina* (HAMVAS 1994: 24-26), which was read by, for instance, Miklós Erdély, Gábor Bódy. I do not claim that this text made the same effect on all of them; I only intend to point out that they were familiar with it.

"III. Fate and Arithmology

Those who start out from European philosophy will never and can never understand archaic thinking. Having removed all other aspects of existence, European philosophy only strove to organise knowledge, eventually wishing to become science on the whole. Since, however, it was science that had an active relationship with reality, philosophy became a curious type of pre- and post-science: as arbitrary as it is ephemeral. Archaic thinking is always initiation, such as the Hindu Sankhya, the Chinese I Ching, the Hebrew Kabbalah, the Greek Orphism, Chaldean astrology, and alchemy of uncertain (probably Egyptian) origin. The claim that archaic thinking is initiation has the following meaning: it is a theoretical praxis or practical theory, which provides human beings with a life plan, practiced through theoretical initiation into the basic questions of existence. The last archaic initiation was that of Plato, who taught a pale and twisted version of Orphism, to become called Idealism, which begot so many chimeras. It would be worthwhile to study European philosophies and examine the hidden, unconscious attempts at initiation that each may contain. Most likely, if we evaluated Bacon, Spinoza, Hume, Kant, Hegel or Spenser according to what kind of life plan they offer and based on of what kind of initiation, we would be ashamed of the abyss of senselessness and above all the infinite flatness. The basis of any archaic initiation is arithmology. It is also the basis of European philosophies, even if they are unaware of it. Arithmology implies not only number theory, but also all the consequences of number theory. Europe adopted two types of archaic arithmology. One is the Orphic decimal, which became the basis of its numeral system, and the other is the Chaldean twelve, which became used for the measurement of time. Tradition also knew the Chinese (64), Sankhya (25) and Kabbalah (22) arithmologies. [...]

The interpretation of numbers is the foundation of the interpretation of all aspects of existence. The concept of numbers determines the structure and image of the world in which I live, and thus, the shape, meaning, weight and value of the life that I live. The thingified number concept resulted in an unreal situation of human existence, in which it had to become dull, rational, abstract and impersonal."

systems: the *Bardo Thodol* (see Hamvas' *Tibeti misztériumok* [Tibetan Mysteries]) in Tibor Hajas's work, spiritism (Erdély), alchemy (Szentjőby), onychomancy, marionette and chess (Jovánovics), the Kalah game (Maurer), and the Tangram (Károlyi). The connections that reveal these hidden (humanistic) systems are the dangerous or harmful science-concept and the aberrations of political rationalism increased to totality (totalitarianism) (e.g., the biological time-bomb or nuclear armament). "Knowledge" (in a neo-Gnostic sense)²³ appears in the case of epistemological problems and scientific statements, where the "classical" scientific methods fail (Gödel's thesis, quantum theory, and "event horizon").

5) The appearance of historical, cultural and scientific fragmentary facts that were considered to be nuances falling outside the "main" direction of development – raising claim to completeness. To put it otherwise: certain facts that were recognised only "somewhere else" are recharged, gaining a different meaning in a new context. Examples include: Kempelen's *Automaton Chess Player* as a curiosity in the history of technology (and chess), a hypothetical phrase (taken from a book on art history) about the chess-game of Lenin and Tzara, reconstructed by Jovánovics; a quote from an opera and presented as an environment (Erdély: Boris Godunov).

6) Educational-pedagogical intention, in the sense of life or "fate" pedagogy: the primary purpose is not to pass already existing knowledge, and "pedagogy" is based on creative self-de-

23 gnosis.

"In the broadest sense, gnosis is *augmentative* knowledge, in contrast to the *reductive* knowledge characteristic of the sciences. It is a hospitability of the mind that allows the object of study to expand itself and become as much as it might become, with no attempt to restrict or delimit. Gnosis invites every object to swell with personal implications, to become special, wondrous, perhaps a turning point in one's life, 'a moment of truth'. Paul Tillich has called gnosis 'knowledge by participation... as intimate as the relation between husband and wife'. Gnosis, he tells us, 'is not the knowledge resulting from analytic and synthetic research. It is the knowledge of union and salvation, existential knowledge in contrast to scientific knowledge'.

It is the guiding principle of gnosis that only augmentative knowledge is adequate to its object. As long as we, at our most open and sensitive, feel there is something left over or left out of any account we give of any object, we have fallen short of gnosis. Gnosis is that nagging whisper at the edge of the mind, which tells us, whenever we seek completeness of understanding or pretend to premature comprehension, 'not yet... not quite'. It is our immediate awareness, often at a level deeper than intellect, that we seem not to have done justice to the object—not because there remains quantitatively more of the object to be investigated, but because its essential *quality* still eludes us."

Roszak, Theodore. "The Monster and the Titan: Science, Knowledge, Gnosis," *Daedalus*, (Summer, 1974), pp. 17-32, 23.

velopment.²⁴ The variety of its manifestations range from actions to lectures, from workshops to joint projects, from statements present in the artwork through leading study circles and writing (text)books to the elaboration of a general educational program.

Below Szentjóby's name in the catalogue of the "R" exhibition (instead of his own "short cv"), we find the following sentence: "Throw out degenerated life like shit. Make another one instead", where it is not hard to recognise – if in a provocative and rather concrete form – the famous (Rilkean) call, "you must change your life," a prompting that is attributed to great works of art. The same stands for the rest of Szentjóby's programme of art and life, in a more complex manner (e.g. *Paralel-kurzus/Tanpálya* [Parallel-Course/Study Track]). The latter served as a point of departure for László Beke in his text "Művészet (tanulás) utópia" [Art (Learning) Utopia], centred on the development of personality²⁵ and showed – first of all – the artistic experience of the preceding twenty years.

Alongside the general or personal ideas (concepts), there was, of course, practical activity, as well: the artists made great efforts to promote the new artistic movements, as well as their own work and – above all – to spread what they considered to be the "right" way of thinking, in order to break the closure of information mentioned in the first part of this study. In his texts, which are artworks in their own right or are parts of one – Gyula Pauer describes the essence of the "pseudo-principle", or provides a "recipe" for sculpture-making. Miklós Erdély often followed similar practice, as well as leading workshops, such as Creativity Exercises in the Ganz-Mávag Factory's Cultural House (initially together with Dóra Maurer), then Fantasy Developing Exercises (FAFEJ) [trans. note: FAFEJ is an acronym that comes from the Hungarian name of the course and also has the meaning: "square head"]; and from 1979 the INDIGO group [trans. note: INDIGO is another acronym formulated from the phrase "Interdisciplinary Thinking"; it might hold of special interest that the word "indigó" means "carbon paper" in English]. The work on a group level was based on

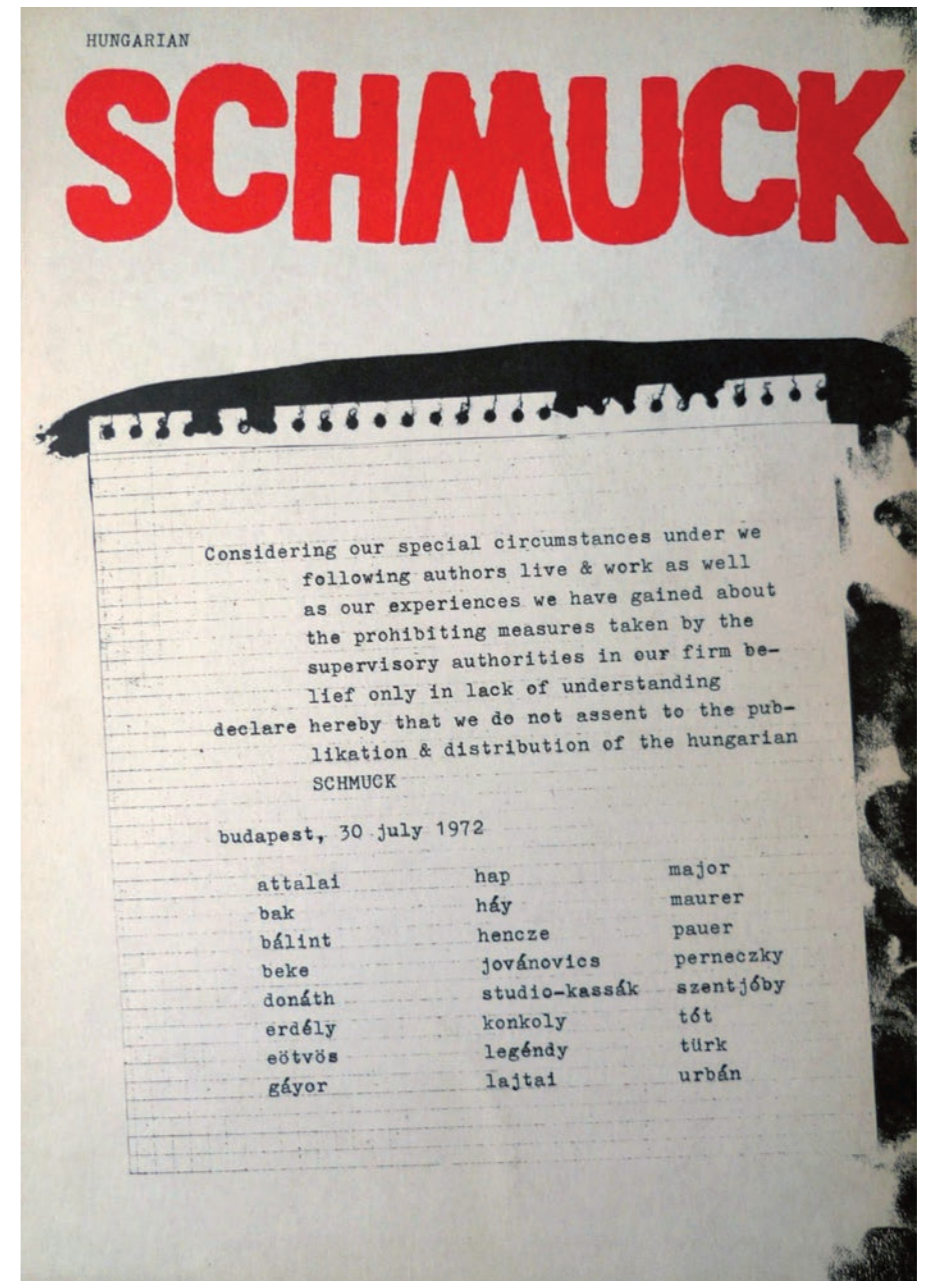
24 creativity.

"What is needed is not a ready-made life plan, but tools for every human being so that they could liberate all of their personal capabilities. Instead of providing ready-made systems, the continuous possibility of awakening impulses has to be ensured". (HAMVAS 1994: 158)

25 "FUNDAMENTAL PRINCIPLE:

The processes of learning and art are not shaped by an assigned curricula or pre-determined educational purposes. There are only 'situations', from which 'students' and 'mentors' start together towards unknown distances for experience. The implications of this cognitive process (that is both a practical and an intellectual activity) cannot be better described beforehand than by saying it serves the continuous development of the participants as well as the permanent openness of their mind."

Beke, László. "Művészet, tanulás, utópia" [Art, Learning, Utopia]. *Vizuális kísérletek, formai tapasztalatok* [Visual Experiments, Formal Experiences]. Budapest: Népművelési Intézet, 1980, p. 137.



Hungarian Schmuck, march/april 1973. beau geste press, langford court south, cullompton, devon, england, Borító / Cover.

the encouragement to recognise the essence of creativity by means of prepared exercises, to be followed by the analytical period of “FAFEJ” (involving the combination of avant-garde practices and Zen exercises), and the INDIGO’s collective public events (environments, actions, exhibitions).

These principles were, of course, integrated into the more traditional forms of education (e.g., László Beke or Ákos Birkás’s lectures, Imre Bak’s notes for amateurs, Dóra Maurer’s courses for children, etc.). One may recognise that the ultimate purpose of promoting artistic consciousness is to foster each human being’s self-consciousness, and thus the publication of one’s own results is directed by a naive social intention. The roots of the latter are to be found in Fluxus, the movements of counter-culture and the underground, as well as the radical and revolutionary views and conscious utopias of the sixties. (A typical and frequently quoted example is the two slogans of the 1968 revolution in Paris “*Be Realistic, Demand the Impossible*” and “*All Power to the Imagination*”.) Yet the possibility of change and an alternative (maybe due to the lack of these very experiences) is felt to be in the capacities of the individual (with radical propositions about personal responsibility and ethics), and also in finding a “cosmic” or “global” essence beyond direct social practice. (This is why I use the term “naïve” as a consciously taken attitude.) Here, the totality of the individual and the world²⁶ is connected, whose actual meaning is beyond any

²⁶ **The totality of the individual and the world.**

Miklós Erdély, “An Optimistic Lecture” – the theses, followed by an excerpt:

“The features of the *Post-neo-avantgarde* attitude

1. One must acknowledge one’s own competence with regard to one’s life and fate, and keep to it above all else.
2. This competence extends to whatever concerns one’s life, whether directly or indirectly.
3. In this manner, one’s competence extends to everything.
4. One must have the courage to perceive whatever is bad, faulty, torturous, dangerous or meaningless, whether it be the most accepted, seemingly unchangeable case or thing.
5. One must have the boldness to propose even the most unfounded, least realisable alternative.
6. One must be able to imagine that these variants can be attained.
7. One must give as much consideration to possibilities that have only a slight chance but promise great advantages as to possibilities that in all likelihood can be attained but promise few advantages.
8. Whatever one can accomplish with the limited tools at one’s disposal one must do without delay.
9. One must refrain from any form of organisation or institutionalisation.”

[...]

“I quote Max Adler, who said, ‘God is nature uncomprehended’. We can reverse this and say that nature is God uncomprehended. Here it makes no difference: we might accept it and simply name our subject ‘uncomprehended’. It does not matter whether it is nature or God. In the face of the uncomprehended everyone stands alone, which – using an analogy from electronics – means that the series circuit that brings each significant and essential thing

kind of intention to make society better. This transcendental-ontological feeling gives another type of topicality to the phenomena of political practice and everyday life. It follows from this that one may notice either the direct manifestation of such an approach or an ironic keynote in pieces referring to social-political questions.

7) It can be concluded that art in this period consciously searched for yet unknown directions, whether they concerned the universe (as macrocosm) or man (as microcosm). Art and artists worked to elaborate, construct, promote and exemplify this model of thinking and action.

III

Tamás Szentjóby’s art practice is centred around the statement that “art is everything that is forbidden”. It is from this contention that his call, *Be Forbidden!*, originates as an (auto)therapy shaking the bases of drowsy lifestyles and enforcing the attainment of increasingly higher levels of awareness by means of permanence. Initially manifesting itself in the form of happenings and actions, this attitude bears similarities with the mentality of Fluxus, and on a conceptual level, it takes “tangible” form in *study tracks* leading towards unknown directions, in actual artistic responses arising in the wake of diverse and parallel activities. An overview of the latter was presented to the public in 1975 as the first and (so far) last solo (retrospective) exhibition. His film *Centaur*²⁷ was made in the same year. (“The content: Tamás Szentjóby, using the medium of film for the first time, puts his own words in the mouths of others by means of dubbing”, as Gergely Molnár put it). “This centaur simile is a superb medium! I love it. I’m talking about Tamás Szentjóby’s film, *Centaur*. To put it briefly: *Centaur* is the best film ever made in Hungary. The fact that it was made in this country is significant because the film is actually about it. And, startlingly enough, it is not a disadvantage to it. And ‘ever’ means that in the light of the well-known facts, it is absolutely impossible that yet another similarly relevant and valid film could be made in this environment...” [...] “The centaur is a good patriot. His psychological processes befit a citizen. He is a rebel, because he is an artist, just like everybody else. He hates oppression, because he is

to the individual through a hierarchical order is broken, and instead, we may presume a parallel circuit where everyone is equal in the face of the substantive. This is equality in the face of that certain incomprehensible.”

(ERDÉLY 1991: 133, 146. Translated by Zsuzsanna Szegedy-Maszák)

²⁷ See Beke, László. “*Kentaur. Szentjóby Tamás ‘tanpályái’*.” [*Centaur. Tamás Szentjóby’s ‘Study Tracks’*]. *Magyar Műhely*, Vol. 16., N° 51-52, 1978, pp. 66-91. (On Szentjóby’s art practice and film.)

a smart learner. And he applies the law, since he is not an aristocrat, but belongs to the people. He is not an outsider, but belongs there. The people of centaurs love the system, which trains everyone to be the enemy of the other: to be individual and autocratic. This opens a wide space for the rebel and fits individual interests of all sorts. Here is a state that resembles the image it has created of itself: a fictitious reality, a centaur. A factory that is exactly like its workers. Where is the contradiction here? There isn't any". In Szentjóby's art practice, the world "set upright" (from its former shape that "appear[ed] upside-down as in a *camera obscura*") is once again turned upside-down, this time by its own motion, which he only renders palpable in his works. By linking the extremities of tension between material presence and immediate mental orientation, the observation of new qualities, a future-orientated attitude in the context of denial, and the issue of crime (see *Büntetésmegelőző autoterápia* [Punishment Prevention Auto-therapy]) create a permanent "shortcut" in the circuits of "normal operation". Since 1976 [till 1991] he has lived in Geneva. (Projects and activities: IPUT – International Parallel Union of Telecommunication; International Grey Cross: 1984, etc.)

"It makes you dizzy. You feel that it is all based on an absolutely fundamental thing that we do not yet understand". I took this quote from Schrödinger from a longer excerpt that Miklós Erdély used for his work (made for a publication called *dokumentum 69/70*), not only to illustrate that a striving to reveal the possible links between the scientific and the artistic approaches (or in more general terms, between the different methods of cognition and the various disciplines of approaching the world, the essence) was central to Erdély's work, but because it points out the direction of such activity by the words "we do not yet understand". Erdély places the emphasis on the classical – almost Socratic – notion of "not knowing", on uncertainty and doubt. The epithet "classical" could be applied metaphorically to his work in general (even if this might sound surprising at first). Ethics and humaneness are central issues in both his art practice and school of thought. And that is why his writing and lectures have a surprising, even often shocking and scandal-provoking effect: such an anti-illusionary mentality and humble admittance of "not knowing" (in the sense of either the Judeo-Christian, or the classical Antique, or the Renaissance-humanist traditions) are not typical or "up-to-date" attitudes today. Within the constraints of an essay like this, I cannot go into details analysing the conceptual system forming the basis of these statements (just as I do not give a general analysis in the case of other artists either); thus, I will try to describe its characteristics through a single work. (Here are some concepts Erdély has been concerned with: montage theory and, connected with it, the "*condition-communication*", the extinguishing of meaning; the problem of time, the theories of identification and repetition in the context of the problem of the copy and the original; the cognitive functions of art, the aesthetic implications of scientific thinking, and interdisciplinarity.) The piece I have referred to is *Az ember nem tökéletes* [Man Is Not Perfect], which is a montage series composed of four separate pieces:

a work that utilises the experience and formal achievements of Conceptual Art, but actually goes beyond them. The title is a quote from Karl Jaspers, inscribed on the first image: "*No ideal can exist for man, because man is not perfect*". I claim that it bears the influence of Conceptual Art, because its compositional elements are partly of Conceptual origin: e.g., text, photograph, found objects (sheets of paper); and I say that they go beyond Conceptual Art because its realisation shows features that are picture-like and that appeal to sensual effects.

The (conceptual) essence of the problem is detectable in the text: it draws a relation between the ideal as the level of perfection and the human as "imperfect" creature. The conflict arises from the following: this statement is a "human" expression, but at the same time, it refers to some transcendental truth (essence); it is tragic and yet attractive; it seems to be true, but by its intrinsic nature, it can be neither true nor false. It is a hidden paradox. The point is that such a statement can be made, which is a wonder – and this equally refers to the piece itself: art is possible, because a work of art expresses imperfection as substantially human – in such a way that it creates something "perfect" in this respect – and this seems to be exactly what we always understand by art. What does it mean that something perfectly reveals its imperfection, that it arrives at the idea that no "ideal" can possibly exist, and how does it achieve it? The emphasis is placed on relationality. According to Erdély, duplication and repetition entails a diminution of essential existence; such is the effect of photography, carbon paper and factory mass production. The concept of identification, however, is attached to permanence, to the history and self-identity of a person or an object. The individual pieces of the montage series show elements that are self-identical and partially repeated: a fragment of the quotation, which serves as the title of the work, is multiplied, written on carbon paper, with the blackness of the photo paper related to that of the carbon, just as the different hues of blue and brown are related to one another and to the different elements of the images. The connections are created not on a formal level, but rather on a mental, conceptual one. The torn piece of paper that holds the Jaspers quote, the regular perforations of the film and the details cropped from the photographs of the contact print all serve to interrupt the single elements in different forms, and thus establish different relationships with the other elements. The accidental split of the film, its regular perforation and the simultaneous incidentalness and precision of cropping (owing to the straight cuts) have altogether crucial importance. The photograph of the medium and the materialised spirit is conceptually linked to the recording of the TV "ghost image" on photo-paper; in the first case however, the photograph is a document of the event, while it fulfils the functions of "ectoplasm" (the mediated transcendental substance) in the second one. The primary connection is, however, created by the sense of perishability connoted by the brown hue: while a reproduction only provides a vague reference, as compared to the ephemeral and ideal original, the only way to capture it is material realisation (together with all its eventualities).

The “cost” of an imperfect yet extant copy is inescapable deterioration. Human desire for the ideal (its origin, destination and supposed perfection, etc.), which would show humankind’s own essence, makes them realise their own barriers as human beings. Proceeding forward through levels of increasing not-knowing, human beings are confronted with their own “decay” in time. The attainable result, the fleeting flashes of the essence and the light of momentary illuminations also reveal the endpoint of destiny as unavoidable reality, which is identical with time prior to the beginning. The time in between is, in fact, an experiment to communicate with this transcendental quality – with meagre tools and methods. The last piece of the series reveals the material aspect of these modes, irradiating the tragedy of communication: the qualities of black. The blackness of the “burnt” photo paper conforms to the carbon paper, which is placed with the pigmented coating side up, as well as to the black paper. The images show similar (accidental) details of forests: the blackness that covers the depicted scene, and thus extinguishes the image, increases. The two photographs together repeat the photographic duality of the second piece; the text written on the carbon paper repeats the phrase of the first sheet (using the same method as in the third piece: the inscription is made on the “copying layer”, i.e., on the pigmented side of the carbon paper). The face of the catatonic woman in the third photo evokes that of the medium in a state of trance, visible in the first piece of the series, on whose forehead the form of a hand appears. The tentative gesture of the hand of this woman seems to sum up all that remains to be, and could be said beyond that.

Dóra Maurer’s art practice could also be approached by examining the interrelationships and mutual references between science and art, but the system of concepts she uses – and mobilises – can also be understood through her background in graphics.

Leaving marks, hiding and shifting elements, using phases, counting, minimal changes, (mirror image) rotation and series are all methods and notions that doubtlessly belong to graphic art. And still, there are only a few artists who are concerned with the conceptual field determined by the medium rather than with the direct skills provided by it. The first step may be linked to the motivating materials, such as the plate, for instance, which is an elementary tool of “printing” – with the difference that instead of giving rise to a static state pertaining to graphics by interventions on the surface of the plate, the artist applies dynamic interventions that concern the plate itself (such as dropping or bending it).

It is also widely known among those engaged in printing that the idea of making two identical prints is illusory; there will always be very small changes (that may even be invisible to the naked eye), which are normally considered to be “insignificant defects”. (Naturally, I do not refer to “phase” prints here – in which case change and alternation are part of the working process – but to differences between prints made from the same prepared plate.) One can choose, however, to set out to examine these very small changes, even independent of graphics. These slight modulations

or manipulations eventually add up to a course of events, the representation of which demands a certain system of relationships: a series, a medium capable of continuous representation, as well as a system or a structure operating by certain rules. The static, finalised system of the “single graphic sheet” is set in motion, but the approach that focuses on reducing change to the minimum demands that these dynamics remain at a minimum level. This offers two direct processes: one is the strict and consequent observation of an otherwise “continuous” entity, while the other is the transformation of a given thing (e.g., by methods familiar from geometry).

In the first case, the approach (the artist) leaves the autonomous motion of the system (the outside world) untouched and relies on its inherent uncertainties and the determining factor of time. (A mathematical analogy to this approach could be the Fibonacci sequence: while it always remains the same constant, the concrete appearance varies.)

The archetype of the other method is the “magic square”, where all the transformations (i.e., transposition, reflection, shifting, rotation, etc.) and symmetry are present, substituted by numbers. This quality hidden behind numbers (quantitative items) is emphasised by Dóra Maurer when she substitutes numbers with concrete objects and “forms”. Counting and calculating as a central idea may be retraced in her works on the basis of these facts. When posing the question of “which objects can be counted”, she simultaneously attaches the element of quality to the exactness of calculation and measuring. In other words, she points out the already existing qualitative element. With this method, she achieves that numbers “generate themselves” and formulate a system.

Quite naturally, one of the reoccurring elements in Maurer’s work is the “magic square”: it integrates a static enclosure (the “sum” is constant, always the same) with dynamic aspects (arising from the differing processes of addition). There are innumerable ways (marked, however, by numbers) to arrive at “the given” result, and the variation of possibilities range from the “accidental” to the “inevitable”.

It only depends on where the emphasis is placed whether the created system (transformed into an artwork) becomes metaphoric or ironic, and whether it emerges in a “cold” structural or a “sensual” form also allowing for metaphysical associations. Based on this, it is easy to understand that these works are either linked to Oriental philosophy (Zen, Tao), or to the tradition of European humanism, Constructivist avant-garde or perhaps Process Art, without implying a major *tour de force* of interpretation.

Inasmuch as Dóra Maurer’s works reveal their own system, they also hide the structure that generated them (the fact that the two are not identical could be exemplified by almost any work, such as *Relatív lengések* [Relative Swings], for instance). Their common feature is an underlying, purely conceptual order, which enables us to discuss Dóra Maurer’s artworks from the perspective of Conceptual Art.

Endre Tót²⁸ has chosen “simpler” methods, which might illuminate the fact that a randomly selected simple procedure or principle is capable of attaining general validity in the appropriate context. In 1970, he gave up painting, and by the following year, he already formulated his systems referred to as *rain* and *zero* works, as well as *joy* works. He also joined the mail-art movement. The *rain* works required nothing but two characters from the typewriter (/ and O), while the *zero* texts could do with only “one” (or the intentional “destruction” of information). The O works of Tót are tellingly meaningless: they are free and almost “shameless” manifestations that surprise us the most if we are aware of the self-imposed barrier and limitation of expression: in fact, he only uses nothing, “the void” – which is good for everything.

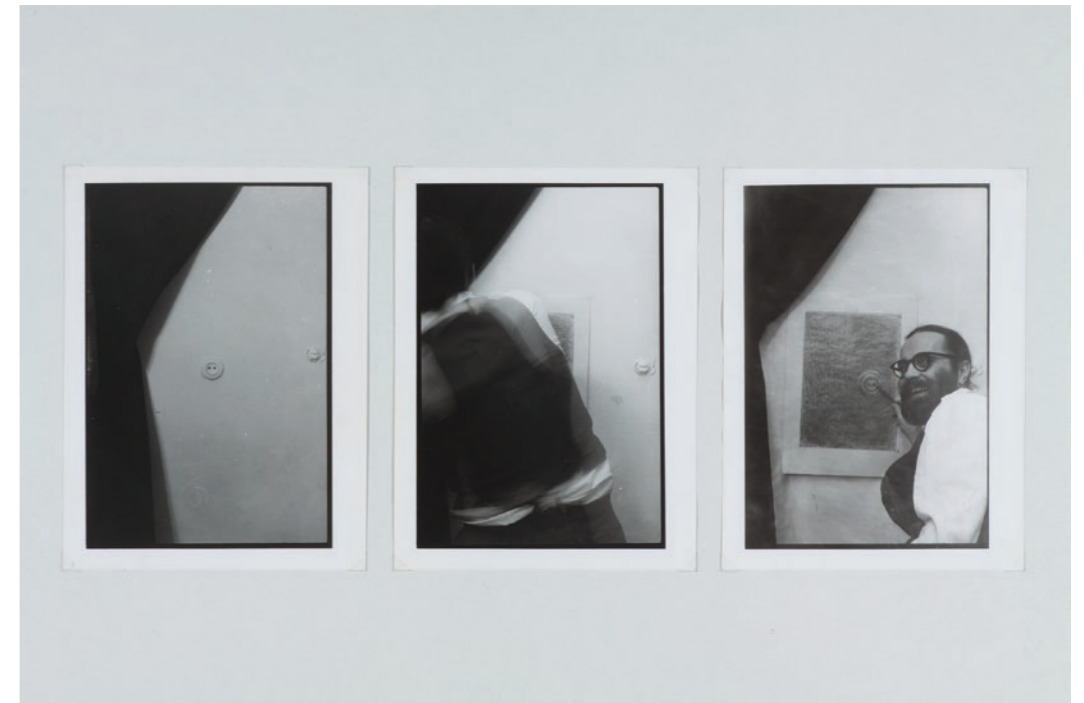
Compared to this “system”, even the *joy* works look explicitly “complex”: these are statements starting with the phrase, “I’m glad if...”, occasionally supplemented with a smiling (self-) portrait; the *TOTaI* use of the pleasure principle, emphasising personalness. The statement usually refers to what we directly see – a sentence in print, saying, “I’m glad that I could print this sentence”; or a signboard in his hands, “I’m glad if I can hold this in my hands”. At the same time, he calls for a complete re-evaluation of the social-communicative context. He presents a piece of news that says nothing, and yet it stands out from the rest: it is a demonstration that “protests against nothing”, but it is more provocative because it makes one aware of the possibility (or impossibility?) of the gesture, as well as expressing both the essence and the limits of action. The connection between the general “nihilist” principle and private pleasure has a surprising result, in that it points to the general absence of the latter and its cause: the limited and illusionistic nature of personal freedom and self-development, which is one of the fundamental problems of modern society.

Gyula Pauer has defined an even “simpler” system (if at all possible) in his pseudo-principle,²⁹ which he started in sculpture to expand it into a general world view and lifestyle: the inseparable nature of illusion and reality, a mental and material equivalence, “the coincidence of differences”, the total and mystical “oneness”.

Somewhat appropriating Pauer’s words, we could say that, seemingly, pseudo is a little bit like this and a little bit like that, but in actual fact, it is not like what it is: it is like what it seems to be. It is seemingly real: a real illusion and the illusion of the real – elevated to the level of a mixed metaphor. The principle of the “pseudo” is a tautological paradox, which is the rationalised form of mystical illusion in art, justified by a manipulated reality.

²⁸ See Sinkovits, Péter. “Gesztus és művészeti érték (Endre Tót).” [Gesture and Artistic Value (Endre Tót)]. *Művészet* 1980/5.

²⁹ Beke, László. “A pszeudó”. [The Pseudo]. *Művészet* 1976/4.



PAUER Gyula
Rajzolóművész II. / Drawing Artist II. Pathosformel. 1980. Fotó: VETŐ János.
Három darab 24×18 cm fénykép a sorozatból / Three photographs from the series.

If Pauer’s lifestyle and mind-set had a crucial role in the development of “pseudo”, pseudo has come to determine his life and destiny to the same extent. I felt compelled to make this observation because I can only touch upon the artistic context in this text. Before he found “pseudo”, he had made nonfigurative (plaster) sculptures, which he usually coated so that they appeared to be bronze sculptures (for obvious financial reasons). Naturally, this period was not yet marked by methodical explorations of the “pseudo” principle. It emerged first as a surface, as a manifesto and as cubic sculpture, starting from basic elements, such as surfaces, light and concepts. Pauer wanted to create a “double perspective” within one piece, so that it could become – virtually – three-dimensional. It was during this project that he discovered the airbrush as a tool, to go on and use it in his own special way. Shadows created by light were substituted with light created by shadows, with special attention to the angle of incidence. His second “pseudo” manifesto is already the extension of the idea: “*The life which creates pseudo-art can still be saved!*” From that point on, we can trace its application in everyday life (theatre scenery) and its appearance in his artworks (e.g., the cliff in Villány, Maya, etc. – see the analysis of his *Tüntetőtábla-erdő* [Protest Sign Forest] later in this text.)

György Jovánovics's sculptural practice³⁰ is the artist's strategy to create a unity between himself and the world ("I must find out who I am so that I might be" – see Miklós Erdély's analysis of Jovánovics's work in *Magyar Műhely*, December 1979). Accordingly, his works are rather seen as plans, compared to a – later – "bigger unity". He creates a continuous mental and physical space and environment for every element and concept (writing, sculptures and images), and by increasing the number of the inhabitants of his private world, like an inverse Ockham's razor, as it were, he makes it more organised, complete and "transparent". (Chess as a model; L.W. – the female alter ego, *camera obscura* as space, the automaton and the marionette, the hologram as a guiding principle, "to note down everything," and the "immaterial," three-dimensional image.) Jovánovics's art practice has "internalised" the general expansion of art culminating in Conceptual Art. He re-accentuates form-giving, but (firstly) he creates the immaterial (intellectual) context of material and form, to unite them in a joint image. The image appears together with its environment, with the mechanism that creates and conceives it, as well as the theoretical context, which makes it possible and "calls it forth". It should be noted that in this period, it was Pauer and Jovánovics (both sculptors) who were the most interested in the notion of the picture, while the return to the picture can be traced in the activities of a subsequent generation (who started to create works showing the influence of Conceptual Art around 1974–75). I will bring in examples from the works of Ákos Birkás and Zsigmond Károlyi.

Zsigmond Károlyi, as László Beke has pointed it out, is fundamentally concerned with what Károlyi expressed as "our image in life (our life in the image) our image in the image, our life in life",³¹ even in the case of his seemingly simplest themes. In the present context of approaching Conceptual Art from the perspective of the disappearance of the picture (in the traditional sense), his work can be interpreted as dealing with the problem of the absence of, a search for, and a return to the picture. "Hackneyed" elements, such as the line, mirror, shadow, as well as attraction to certain painterly attitudes (e.g., Gyula Czimra – still lifes; see the discussion of still lifes earlier in this study) re-appear, to become re-interpreted from the aspect of the picture. Both Károlyi and Birkás are interested in the tiny parallel narrow lines that separate the frames on a film, marking a spatial and temporal void "in between" the images, which can be comprehended symbolically. A return to the image is possible only once its absence has been realised, and this divide that may signify the ultimate present, the co-ordinate axis of "presence", as well as the

(unfilled) void (the possibility of "cutting"), may serve not only as a meditative base, but also as the last firm point to gain momentum to move on to the next (re-)occurring image. The photographic work of Ákos Birkás could be seen as such a "divide" between two periods of painting, while the photographs themselves are related to paintings – or their location, i.e., the museum. Thinking about art returns to the museum (as an artwork), since "this is, after all, its place", and the artist examines this very place as an environment by means of his camera (discovering the "repaired" damages caused by the war, for instance, as visual material), as well as exploring the relationship between the accommodated pictures and the visitors (how can one "get into" the picture by means of another picture? what is it like when one almost touches the image, or when one's shadow falls on it?), and finally, the relation of the pictures to each other (pictures reflecting one another, pictures reflecting a series of images, a sequence of pictures on the wall and on a strip of film). The latter is elaborated in the film entitled *Tükör-tükröződés* [Mirror-Reflection], in which the artist seems to apply the art-theoretical metaphor of mirroring to "art" itself.

As one of the characteristics of the post-Conceptual period, the artists who generated this movement create pieces that show the features of *chef d'oeuvre* (in the traditional sense), or that are of a recapitulative nature, reflecting on the Conceptual period – and also going beyond it.

I will finish this study with the description of two of such artworks. The first is Gyula Pauer's *Tüntetőtábla-erdő* [Protest Sign Forest] (created and destroyed in 1978), that he made at the International Sculpture Symposium in Nagyatád, together with the Maya-piece and the pseudo-tree, owing to the opportunities provided by the symposium. The general concept behind the work is particularly complex; thus, I can only describe it in approximate terms. The work is comprised of 131 panels (of varying dimensions) made of oak, on which inscriptions are placed (cf. panel paintings). As one of the inscriptions defined them, they were "PICTURES OF A PSEUDOEXHIBITION – WORK-TITLEWORKS." It was a pseudo-exhibition, not just because it was based on Pauer's principle of the pseudo, but also because the panels were conceived as protest signboards, because it was an open-air "exhibition", and because a forest of signposts or pickets were created out of them, with "wood" becoming "wood" (or a tree) again. The arrangement of the panels required buttresses, since they could only be exhibited outdoors if they were firmly supported. The location was a field "between" a small forest and a small clearing in front of it (with the forest in the background). It was designed for one perspective facing from North to South (which gains meaning when it comes to describing the manner of painting and its relation to the rising and setting Sun). At the same time, it imitated, and visualised in a still image, the movement of a crowd coming out of the forest, who would stop suddenly at the clearing, startled. The signboards (viewed frontally) were placed at points determined by the intersecting arches of two series of (virtual) hyperbolas, but not at each point; their spatial pattern, on the other hand, enabled the visitors to walk between them and read the inscriptions. While the inscriptions imitated the tone of demonstrations (their

³⁰ See Beke, László. Jovánovics. Budapest: Képzőművészeti Alap, 1980, and idem., *Mozgó Világ* February 1978; June 1980, on Jovánovics.

³¹ Beke László. "Károlyi Zsigmond – a jelenlét, mint utópia." [The presence as utopia] *Mozgó Világ* 1979/1, 113–123.

exclamatory statements and harshness, etc.), the principle of pseudo was manifest in them, just like in any other detail (the demands included: “A GOD!”, “A DOUBLE LIFE AT THE VERY LEAST!”, “DO NOT DRAW!”) In addition, an assembly of motifs from the artist’s own life, information on the “pseudo”, anti-pseudo, and “irrelevant” (redundant) elements facilitated a growing awareness about the situation, as well as orienting perception and thinking towards poetry. A random selection from the signboards: LONG LIVE THE GREAT CREATOR OF CONSCIOUSNESS!; MY LOVE, MY DREAM, WHY AREN’T YOU FLYING TO ME?; DO WE NEED THIS SORT OF THING, COMRADES?; THE TOMORROW IS EVIDENCE!; ANTI-PSEUDO (When something is not what I think it is like but it is like what it seems to be.); AFTER ALL I CANNOT BE MORE STUPID THAN EVERYBODY ELSE!; MAY YOU FIND YOUR GRATIFICATION O IMMENSE DESIRE OF OURS!; IDEAEVALUATION!; Its a hard life and a bad world that awaits you little fawn!; I REALLY DON’T KNOW WHETHER I NEED AN ADVENTURE LIKE THIS RIGHT NOW; TELTALETOLD WORK!³²

The messages were inscribed on the boards based on a specific system corresponding to the pseudo method, calculating with the signboards’ final position with regard to the Sun path, light and shadow. As a necessary result, the texts could never be read “together”. Owing to the special application of paint on the signboards’ surfaces, the legibility of the texts depended on the angle of light falling on them. The motion of the Sun (i.e., the Earth) made visible – or blurred – always different messages. In this way, in harmony with the changing perspective of the viewers moving among them, it created a direct contact between the human beings and the world as interrelated cosmic systems through the functioning of an artificial sphere. The latter is both the “forest” and the “protesting crowd”; the former (the material level) is provided by its material, while the intellectual/spiritual sphere is presented by the texts – and the arrangement, as a “sculpture”, imitates both (by way of analogy, allow me to quote: “*The crowd is / a vast walking forest...*”, and “*Rustle, comrade forest*”, from poems by Attila József.)

The other work that I promised to analyse is Miklós Erdély’s text, *Tézisek az 1980-as Marly-i konferenciához* [Theses for the Marly Conference of 1980].³³ It seems that the *Theses* are

³² Translations: Ferenc Takács. In: Szőke, Annamária: Gyula Pauer (1941). A short guide to his work in English. Budapest: Műcsarnok, 2005

³³ Miklós Erdély: *Theses for the Marly Conference of 1980*

- o What we regard as art is a matter of decision, not of definitions.
- oo It makes sense to regard as art, or the essence of art, everything that the various accepted forms of art have in common.
- oo Conversely, we may regard the various forms of art as art because they all share the same essential quality.

- ooo The greater the diversity of activities and objects we regard as art, the narrower the sphere of their shared qualities.
- ooo The greater the diversity of activities and individuals performing them whom we regard as artists, the less chance there is that we can find a quality they all share.
 - o If we decide to regard as artists every significant figure of every art form from prehistory to our days, then it is impossible to find any quality they all have in common.
- oo Just because an exhibition is a matter of decisions, it does not mean that it must be arbitrary.
- oo Which artists we consider to be significant is naturally also a matter of decisions.
 - o I consider those artists to be significant whose work demonstrates that the various activities regarded as art should have as little in common as possible.
 - o That is precisely what the greatest figures in any respectable art history have accomplished.
- oo In other words, respectable art history has stripped the concept of “art” of any meaning.
- ooo Since it is unacceptable that a concept (in this case that of “art”) should have different meanings to suit different occasions, and since I do not wish to exclude any artists I consider to be significant merely to rescue the concept of “art” (for I consider them to be significant precisely because their activities make the concept of “art” so diverse), I declare that, thanks to the artists, the concept of “art” has emptied of meaning, it has no significatum, no signification.
 - o Clearly, the meaning of arbitrary and conventional signs narrows in proportion as the domain of significata expands.
- oo There must be consensus about the significatum if the signficator is to function properly.
 - o The signification/meaning of non-arbitrary (iconic or indexical) signs based on analogy and/or communication expands on the other hand, as their significata increase.
 - o A work of art, insofar as it is a sign, is of this type.
- oo Whereas in the case of an arbitrary, conventional sign the significata must have something in common, in the case of the other type the sign embodies within itself all – possibly radically different – features.
- ooo Thus it [the non-arbitrary sign] has the capability of becoming a “supersign” carrying many meanings, potentially infinite in number.
 - o The meaning of a work of art does not derive from the sum total of its diverse references; rather it makes these possible, virtually containing them, as it were.
- oo Because of its analogue and communicative aspects a work of art can vary at different points of space and time – or it can have several meanings simultaneously.
- ooo While in the case of conventional signs, meaning narrows down with an increase in significata, in the case of iconic/indexical-type signs polysemy leads to attenuation and devaluation of meaning, and ultimately, as in the case of the work of art, to the loss of all meaning.
- oooo Therefore a work of art may be considered to be a sign that amplifies and multiplies the various meanings at the expense of each, and causes them to extinguish each other, thus making it impossible for the work of art as a whole to have any meaning.
- ooooo A sign of this kind may be distinguished from an algebraic “x” since the latter can carry any value, whereas a work of art can assume a meaning only through misinterpretation.

concerned with the essence of art and creation, showing numerous similarities with other writings seeking to define and interpret the nature of an artwork (e.g., “*an artwork is an incessantly re-layered structure of meaning*”, energy – Lajos Németh; or “*interpretation is the creative development of an artwork*” – László Beke). By focusing on these relationships, I handle the *Theses* as theoretical observations that are concerned with problems of interpretation, rather than as an artwork. Another possible approach seems to be an analysis that uses the text as its base, and the commonality with the first approach is that it also examines the text from an art-theoretical perspective (see, e.g., Áron Kibédi Varga and János S. Petőfi’s analyses). The latter method is able to reveal the hidden contradictions in the text or the “uncertainties” of the vocabulary – just as the previously mentioned authors did – and a system of antitheses can be set up. There is only one aspect that they seem to neglect: according to this view, the *Theses* should be considered

-
- o Roughly speaking, the various meanings appear on four different levels:
 - Thematic level (what)
 - Technical level (how)
 - In an art historical context (with reference to all preceding and contemporary works), further distinguished as to
 - what
 - how
 - On a social, historical level (in relation to the broader or narrower social and cultural context, depending on the artist’s stature), further distinguished as to
 - what
 - how
 - oo The destruction of the various meanings follows chiefly from the vertical interpenetration of these four levels.
 - ooo On any one level the relationships of mutually extinguishing meanings is represented by a montage-effect (along with inevitable modulations of meaning on other levels).
 - o The work of art is, as it were, saturated with extinguished meanings, and as such acts as a “meaning-repellent”.
 - o The message of a work of art is its inherent emptiness.
 - oo The receptive mind receives this emptiness.
 - oooo The work of art creates a space within the recipient when the latter “understands” its message.
 - ooooo Then the recipient says, “beautiful” – which is another empty statement.
 - oooooo This is followed by a feeling of freedom, which is nothing else than emptiness, a break in the chain of “recognised necessity”: a place.
 - ooooooo A place for the not-yet-realised.
 - o By speaking of the things of this world, a work of art makes them disappear.
 - o By speaking of the things of this world, a work of art makes discourse about these things disappear.

Translated by JOHN BÁTKI

as an artwork and approached so that – leaving its immanence untouched – its statements are applied to the work itself. The target of examination is what it says about itself (and) art, as an artwork. (Such an approach is fostered by its very first sentence: “*What we regard as art is a matter of decision, not of definitions*”.)

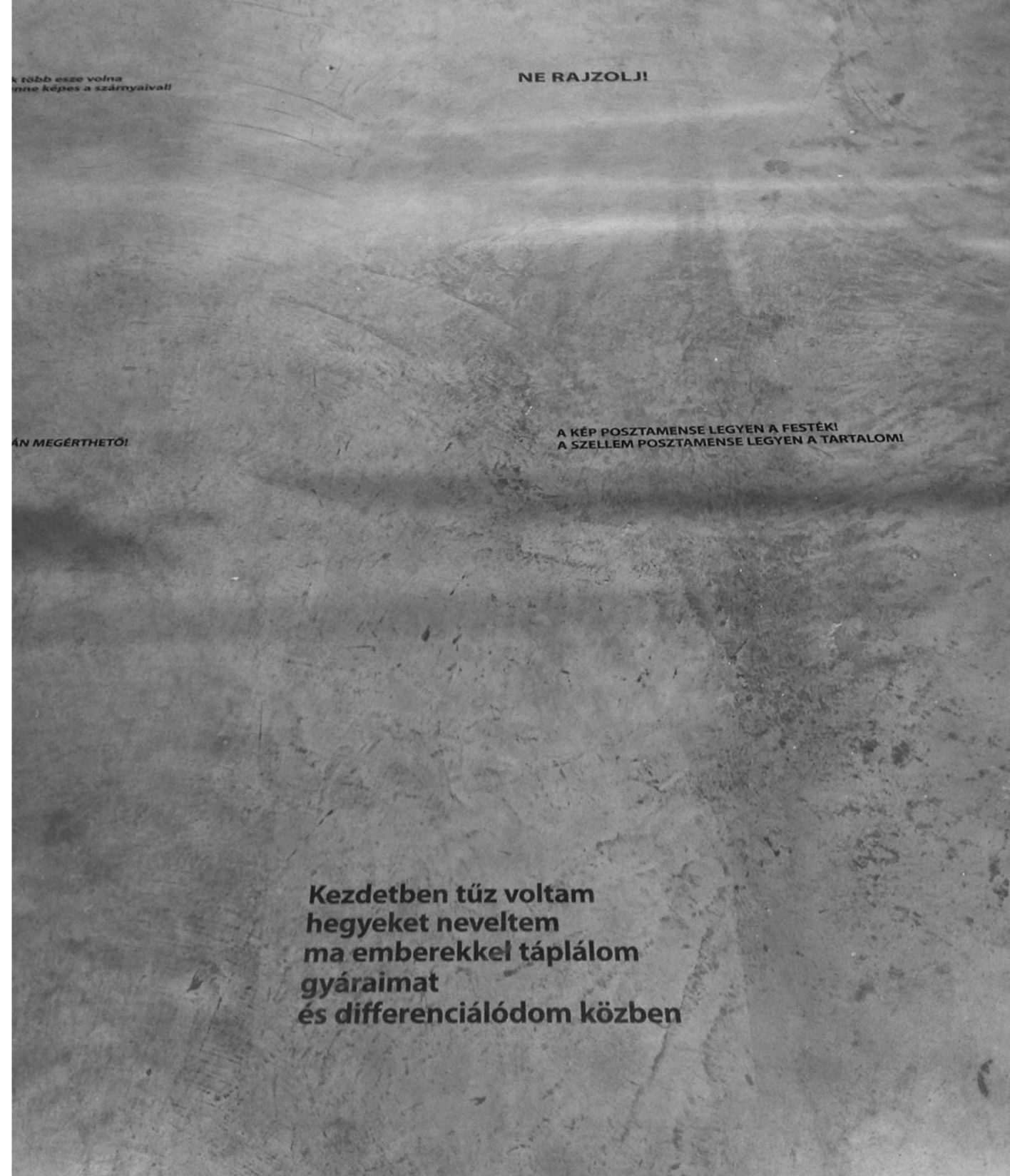
What does then it mean, that (as an artwork) it acts as a “meaning-repellant”, or that “the message of a work of art is its inherent emptiness”? In other words, it will not assume a meaning, and states its own “emptiness” (impossible to be confused with anything else) as an alternative, which measures the degree of “not-knowing” realised within it. The statement “it cannot assume a meaning” is not equivalent to: “it has no meaning”, but its connection with Erdély’s (above-mentioned) principle of “*condition-communication*”, “*the extinguishing of meaning*” is obvious (an “empty signifier” – a signified void).

The concept of art is empty and the message of a work of art is (its own) emptiness, i.e., the artwork communicates the concept of art. At the same time, the work of art speaks of the matters of the world in a way that meanwhile this talk about the matters of the world both (i.e., the artwork itself as well as the *discours* about it) disappears. Where does it go? The artwork “creates a space,” brings the “recipient(’s mind)” into a different *condition*, which – in a fortunate case – is pregnant with ideas. Thus, the concept of art cannot be solved through the artwork either, but it can be inferred from the concept of the artwork: an artwork may carry “many meanings, potentially infinite in number”, and so the concept of the artwork carries the concept of art (but it does not mean it; instead of art, we have the artwork and the history of the artwork). If it is potentially infinite, it can mean anything, as well as its opposite (even that it is not art), but these meanings should not be taken too “seriously” (i.e., one should not stick to a certain meaning). This attitude does not encourage jocularity; it merely protects one from misunderstandings. The process of “understanding” is the acceptance of the artwork as a non-obvious product of revelatory power and liberating force, which rearranges the consciousness of the perceiver by making way – not for itself, but for the creation of something non-existent. Interpretation as a “simple” solution also presents itself owing to this phenomenon (or necessity). Without any particular evidence, it can be claimed that it is generated by the artwork and the absence (space) it creates, which then needs to be filled by interpretation. Thus, interpretation does not refer to the artwork; it rather seeks to fill the gap that the artwork generates (to put it another way, it is an outlet for the constraint arising from the artwork – to say something and tell it somehow). Its simplest manifestations are the statement “beautiful”, laughter, astonishment, or annoyance – as immediate reactions.

In fact, an artwork is created to fill such a “gap”, to terminate a given – sensed – empty space or void: the “emptiness” of the artwork – as a message to be conveyed – is a state or condition that had existed in the artist “before” the artwork was actually created, and which made its realisation possible; this is the “place” that the realised artwork “occupies,” as well as attempt-

ing to “return” through its effect. Going beyond Conceptual Art, this artwork and (approach to art) prompts us to recognise the creative elements instead of concepts and notions; instead of searching for the “place” and functions of art, it encourages us to gain – traceable, unknown – total insight.

Budapest, Spring 1983 – Spring 1985



k több esze volna
mte képes a szárnyaival!

NE RAJZOLJI!

ÁN MEGÉRTHETŐ!

**A KÉP POSZTAMENSE LEGYEN A FESTÉKI!
A SZELLEME POSZTAMENSE LEGYEN A TARTALOM!**

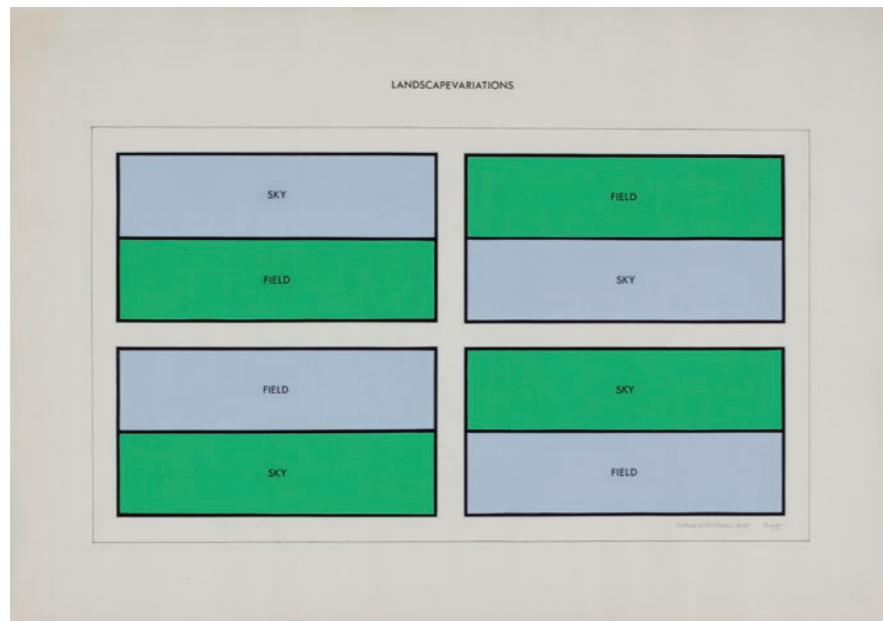
**Kezdetben tűz voltam
hegyeket neveltem
ma emberekkel táplálom
gyárait
és differenciálódok közben**



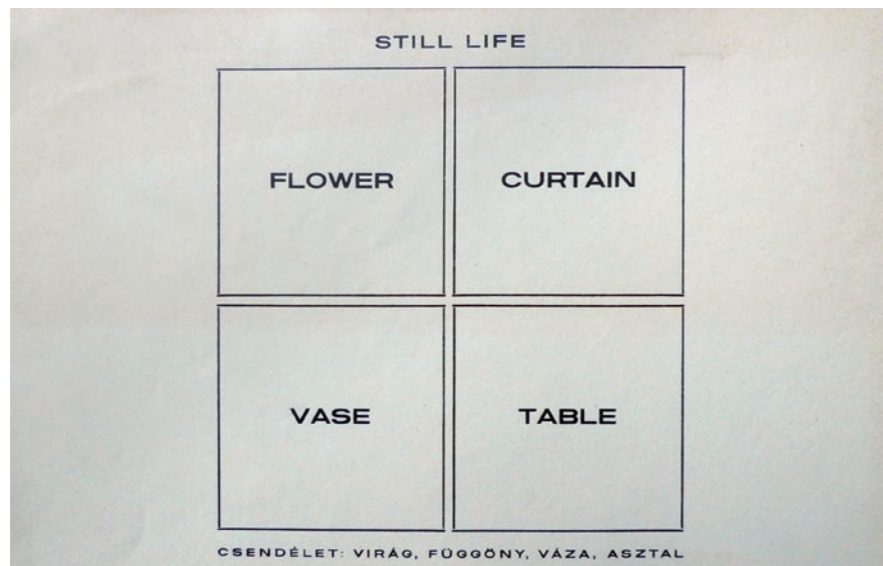
PINCZEHÉLYI Sándor
- / | 1974. Fényképek / Photographs



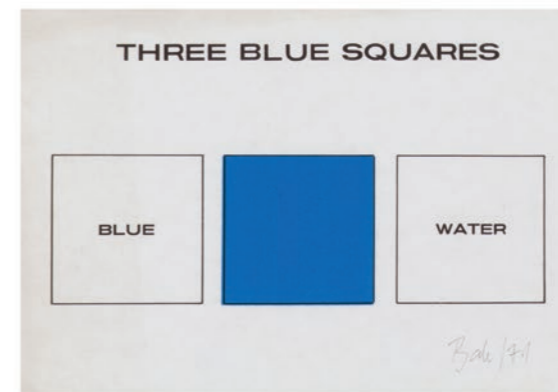
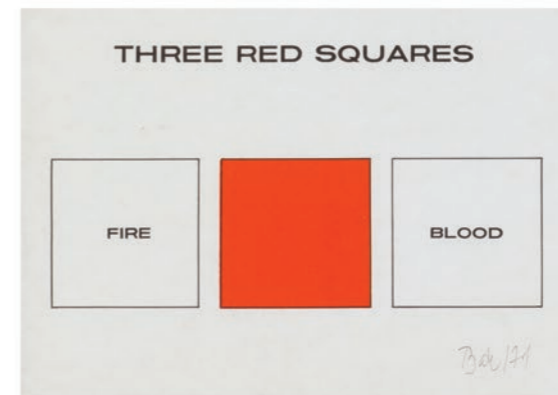
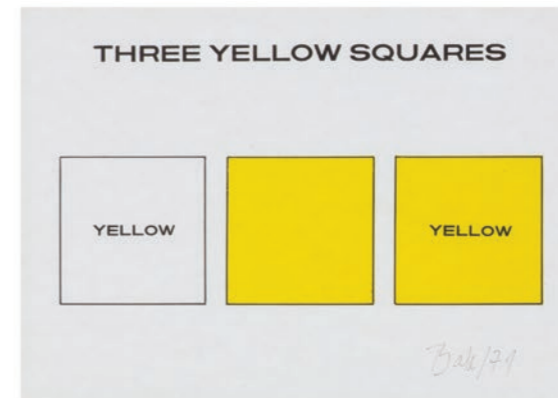
BAK Imre
Fehér sávok / White stripes, 1972. Fénymásolat / Photocopy



BAK Imre
Landscape variations, 1973. Tempera, Letraset, kartonon / Tempera and Letraset on cardboard, 51x73 cm



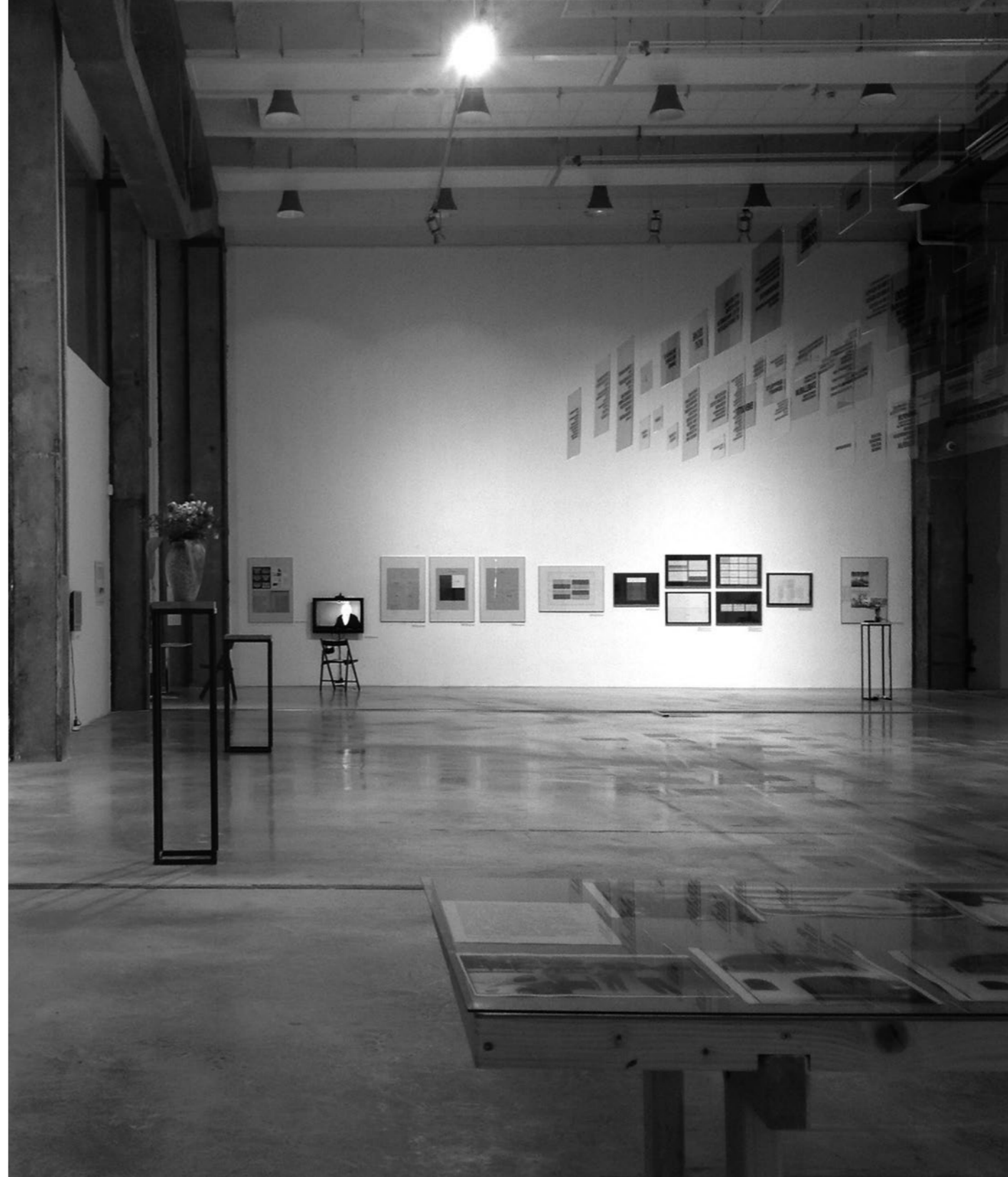
BAK Imre
Csendélet: Virág, Függöny, Váza, Asztal. / Still Life: Flower, Curtain, Vase, Table.
Nyomtatott lap / Print, paper, 1972

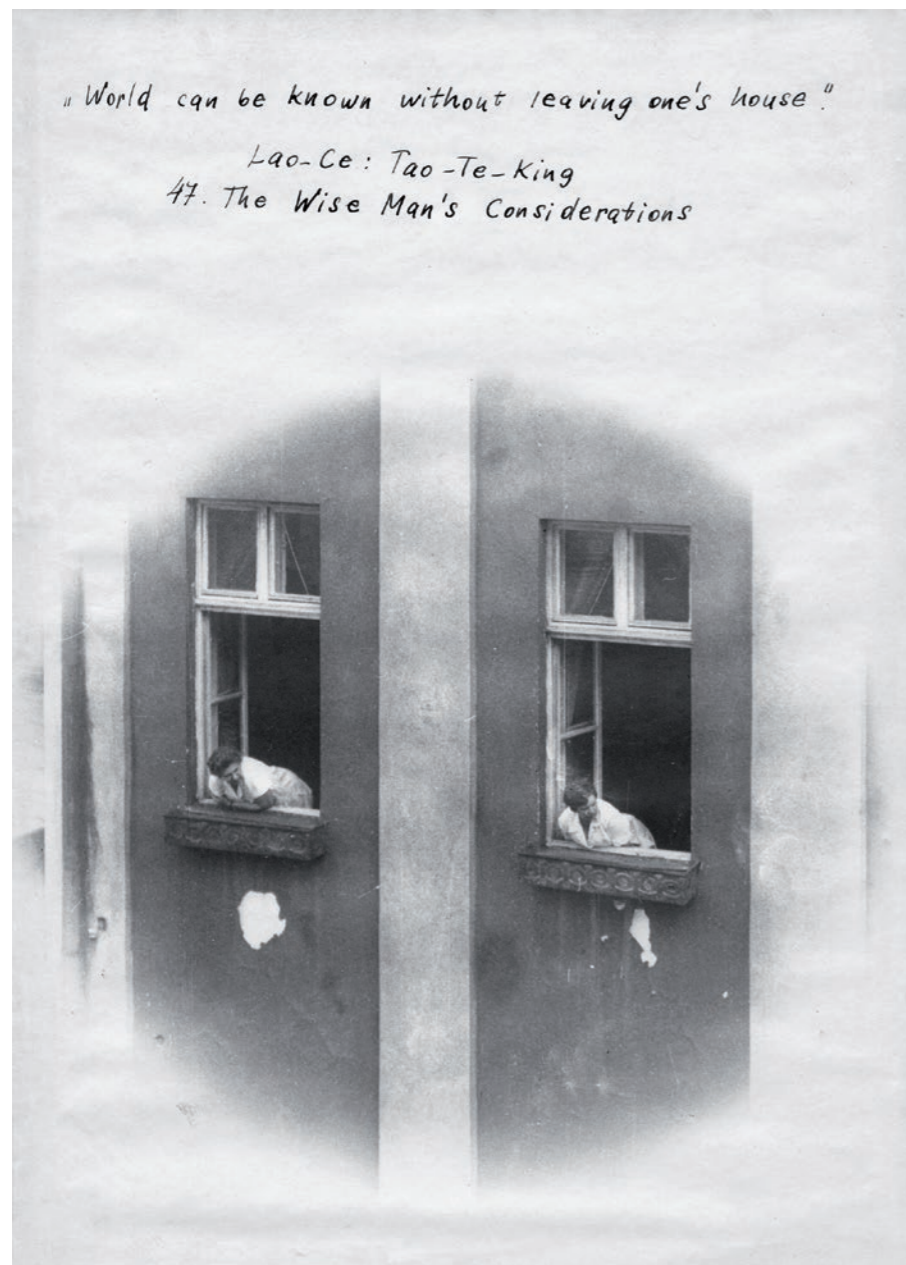


BAK Imre
Three Yellow Squares, Three Blue Squares, Three Red Squares /
Három sárga négyzet, Három kék négyzet, Három vörös négyzet,
1971



ERDÉLY Miklós
„Váza virággal.” Rekonstrukció (sem a váza, sem a virág nem eredeti)
“Vase of Flowers.” Reconstruction (neither the vase, nor the flowers are originals). 2014





Major János

Cím nélkül, 1971, fénykép, tus

„World can be known without leaving one's house“ / „Nem lép ki az ajtón és világot megismer.“ Lao Ce: Tao Te King, 47.



MAURER Dóra

Relatív lengések / Relative Swingins, 1973–1975. Balázs Béla Stúdió.

Operatőr / Camera: GULYÁS János 35 mm,

fekete-fehér, hangos, 11 perc./ 35mm, B/W, sound, 11 min.



PAUER Gyula

Nyersanyag a Doboz, benne 10 fénykép című műhöz. / Raw material for the piece Box with 10 photographs. 1976



Hajas Tibor és Beke László az *Expozíció, Fotó/művészet* kiállítás megnyitóján.
The opening of the *Exposition. Photo/Art* exhibition. 1976. Fotó: Vető János, 14x24 cm



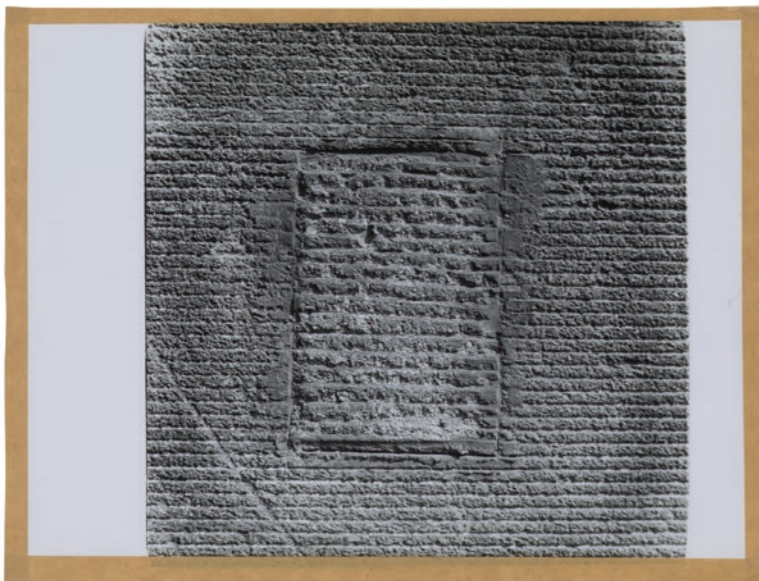
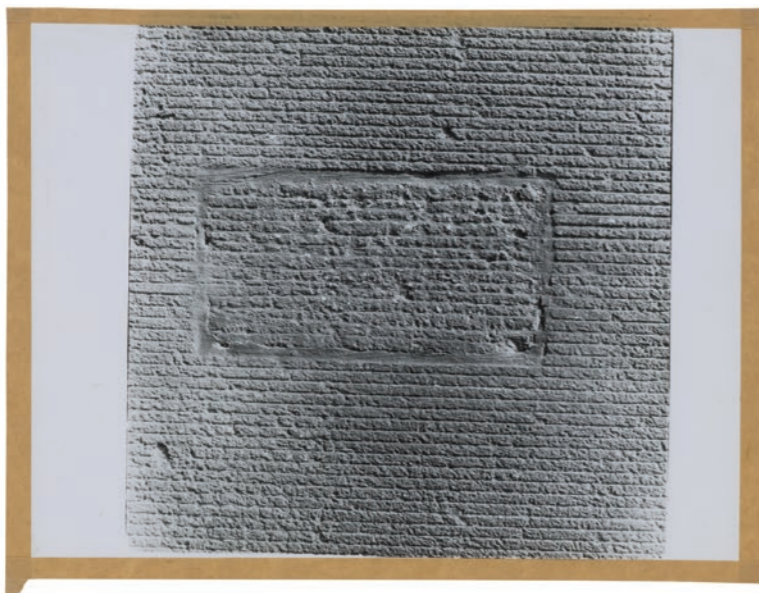
BIRKÁS Ákos

Kép és néző 1. Felvételek a Szépművészeti Múzeum kiállítótermeiben. / Picture and viewer 1.
Photographs in the exhibition spaces of the Museum of Fine Arts, Budapest. 1977–78
Fényképek, 95×96 mm, 295×215 mm



BIRKÁS Ákos

Bernáth Aurél állítólag..., 3. / Aurél Bernáth allegedly...3. 1977–78. Fénykép, 180×132 mm
„Bernáth Aurél állítólag azt írja valahol, hogy nem az számít, ami a vászonra kerül,
hanem ami az ecset és a vászon között történik.”
"Aurél Bernáth allegedly wrote somewhere that what matters is not what is on the canvas,
but what happens in between the brush and the canvas."



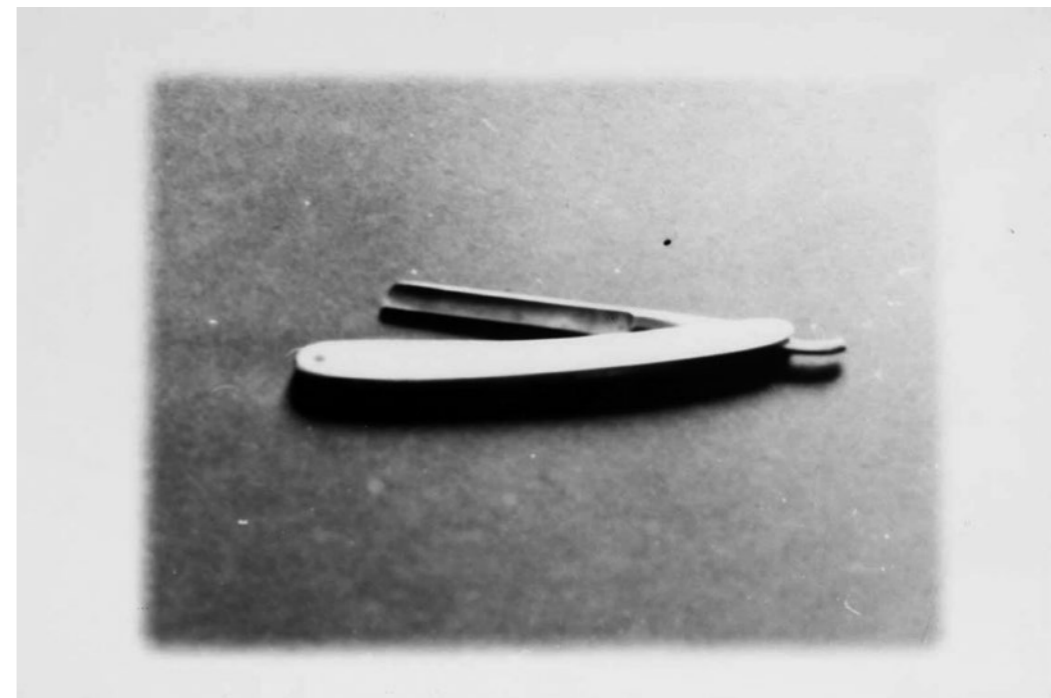
BIRKÁS Ákos
 Fal a falban. Részletek a budapesti Szépművészeti Múzeum külső faláról. / Wall in the wall.
 Photographs on the outside wall of the Museum of Fine Arts, Budapest. 1975-1976
 Fekete-fehér fotók, 240×182 mm, 183×240 mm, 214×298 mm



HALÁSZ Károly
 Robert Smithsonért. Akció a Duna partján Paksnál / For Robert Smithson. Action on the Danube bank at Paks, 1973
 Homok, papír, gázolaj, kb. 12-20 m. Két dokumentumfotó a sorozatból / Two documentary photographs
 from the series.



ATTALAI Gábor
Objekt tájképfordításhoz / Box to reversed landscape. 1971. Fekete-fehér fotó az eredeti, plexi és üveg, konvex lencsét tartalmazó objektumról / Photograph of the plexy glass object with convex magnifying glass, 16,5×22,7 cm



BIRKÁS Ákos
Occam borotvája / Occam's Razor, 1975. Fekete-fehér fotó / Photograph



JOVÁNOVICS György

A valóság tükörképe a valóságon. / The reflected image of reality on reality, 1974
Fotóművek a sorozatból / Photographic works from the series



ERDÉLY Miklós
 Az ember nem tökéletes I-IV. / Man is not perfect I-IV. 1976. Négy fotókollázs / Photo-Collages, 48,5×57,6 cm, 48,5×57,6 cm; 49,7×59,8 cm 49,7×59,8 cm



UM(N)WELT DESIGN [képes poszterújság / poster-journal], hrsg. von Peter Baum, No. 47., Stuttgart-Wien, 1974/4. Benne/within: MA-ma. SUMUS-folyóirat/periodical, szerkesztette/edited by: MAURER Dóra & GÁYOR Tibor. Nyomtatott plakát / Printed poster, 84×59,5 cm
Képek az UM(N)WELT DESIGN / MA-ma kiadványhoz felhasznált művekről / From the works used for the publication UM(N)WELT DESIGN / MA-ma





Az akutancia-kritérium a fotó-szakirodalomban használatos szenzitometriai adat: a nyersanyagra jellemző hívási pontot adja meg, ahol a kép feketedése optimális részlet-gazdagságot biztosít. A mellékelt két fotó egyazon negatív-kockáról van nagyítva. Eltérésük megmutatja, hogy a fotó-nyersanyagra rögzített potenciális kép^{*} különböző feketedési szinteken különböző információkat tárol.
(A kép-pár mellesleg arra is rávilágít, hogy minden pillanat-fotó egymást keresztező, végtelenbe nyíló fizikai mozgások metszete.)

* Magát a potenciális képet viszont nem tudjuk láthatóvá tenni, s csak mint az aktuális nagyítások közötti feszültséget érzékeljük.

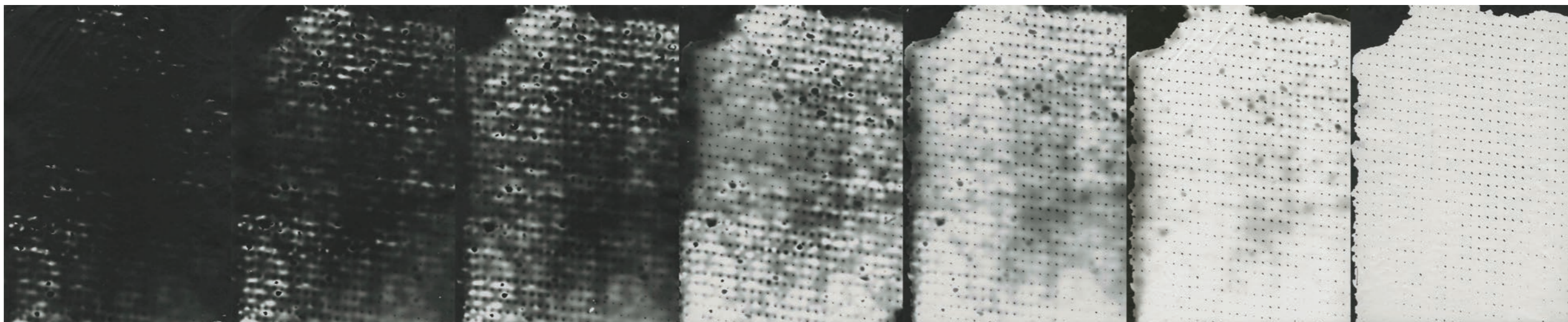


The acutance criterion is a sensitometric information used in the literature of photography: it provides the point of development, particular to the film stock, where the blackening of the image produces an optimum richness of detail. The two attached photos were made after the same negative. Their differences show that the potential image^{*} recorded on the film stock contains different information at different levels of blackening.
(Incidentally, this pair of photos also highlights how every snapshot is the intersection of physical movements that cross one another and open towards infinity.)

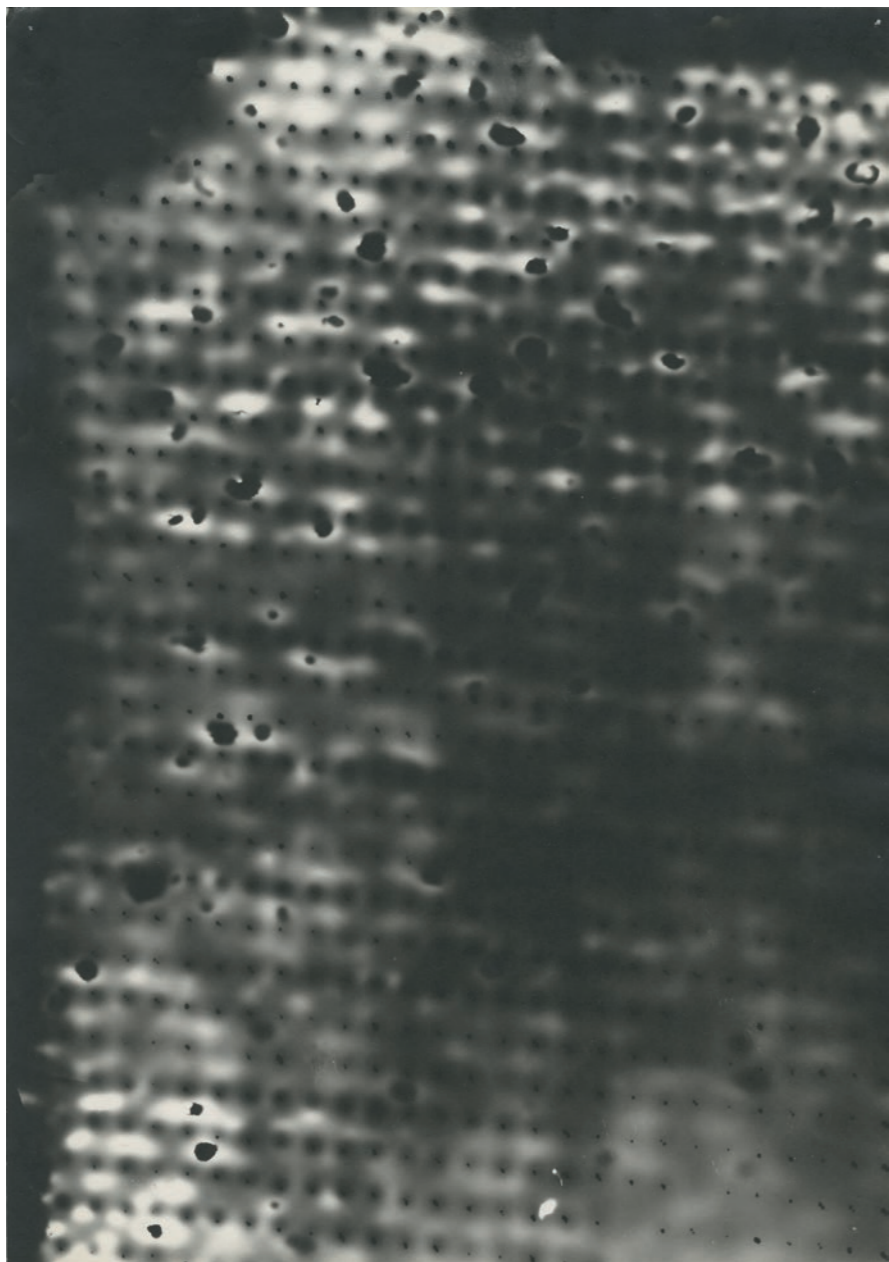
* However, the potential image itself cannot be shown, and can only be sensed as a tension between the actual prints.

Bódy Gábor

Az akutancia-kritérium bizonytalansága / The uncertainty of acutance, 1972



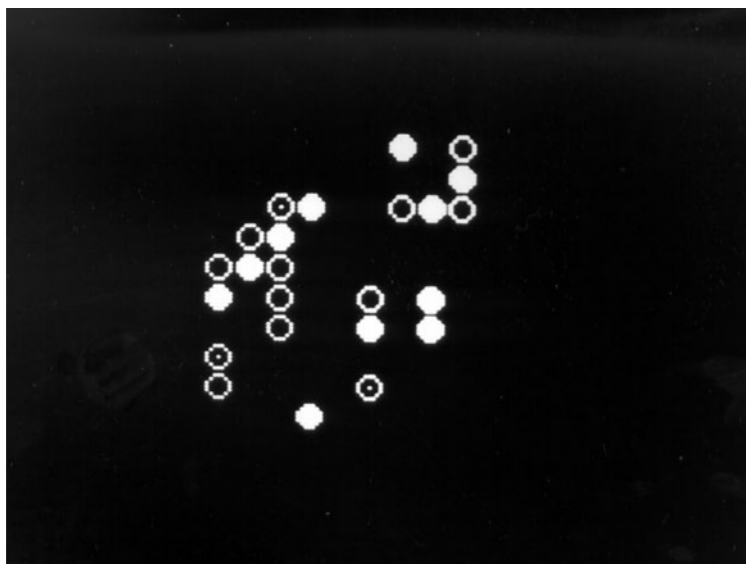
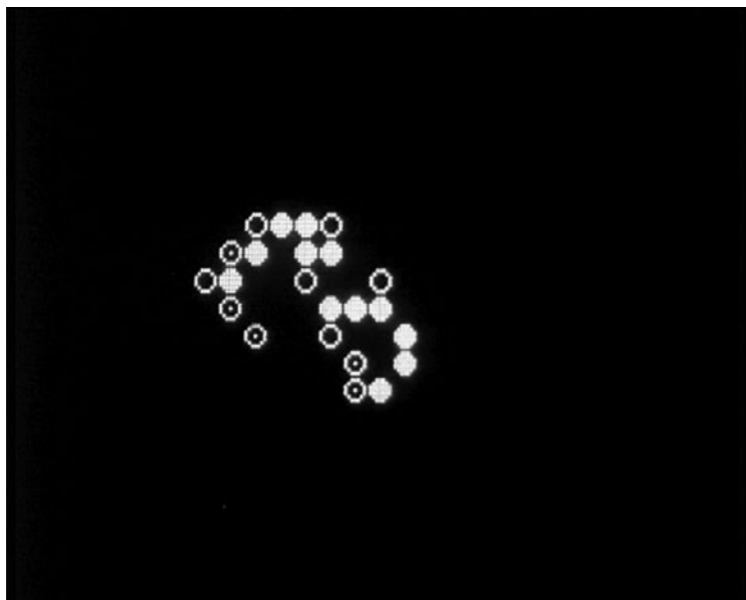
ERDÉLY Miklós
Egyre kevesebb fényt a macesznak. / Less and less light for the Matzah. 1973
Digitális print, 7 db. egyenként / each 29,7×21 cm fotogram / photogram



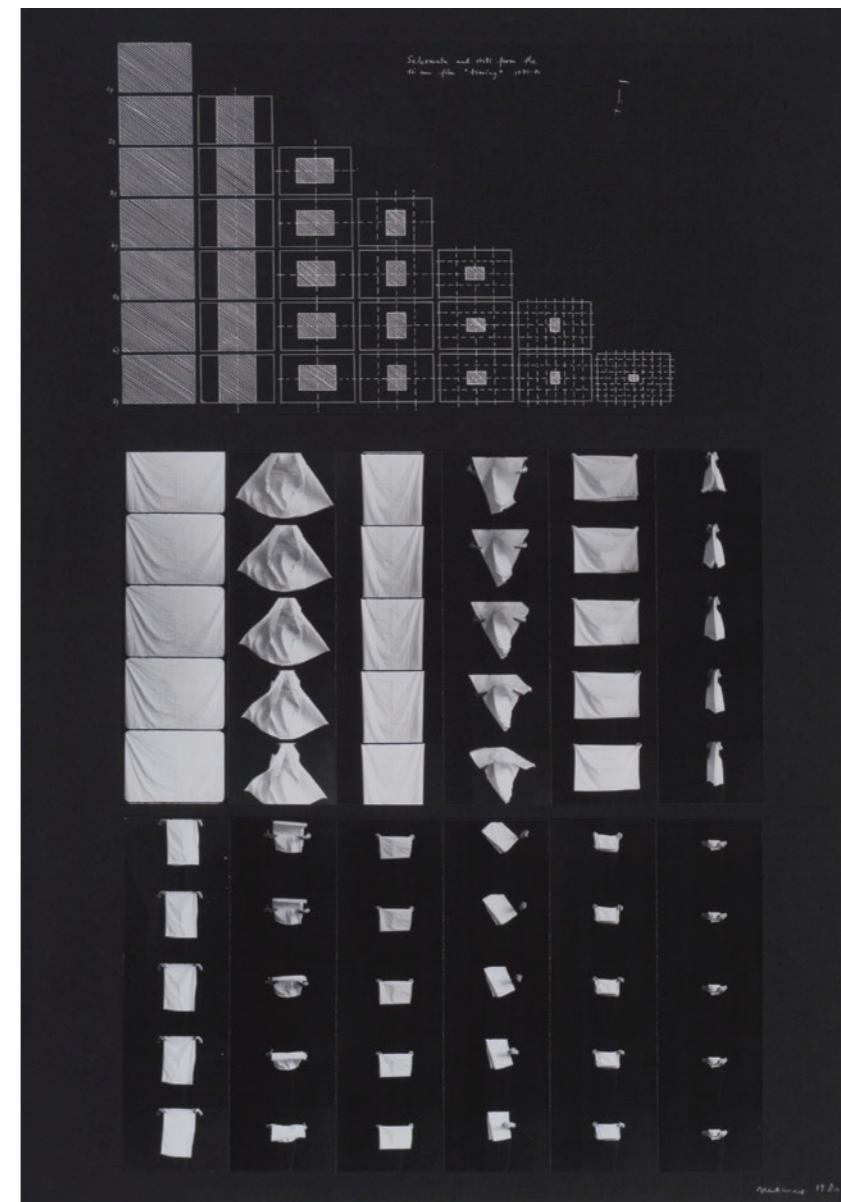
ERDÉLY Miklós
Egyre kevesebb fényt a macesznak. / Less and less light for the Matzah. 1973
Digitális print, 7 db. egyenként / each 29,7×21 cm fotogram / photogram (részlet /detail)



ERDÉLY Miklós
Egyre kevesebb fényt a macesznak. / Less and less light for the Matzah. 1973
Digitális print, 7 db. egyenként / each 29,7×21 cm fotogram / photogram (részlet /detail)



BÓDY Gábor
 Pszichokozmoszok / Psychocosmos
 Kísérleti film – kompjúterfilm. / Experimental film – Computerfilm, 1976
 Studio Béla Balázs, 35mm, black and white, silent, 12 min



MAURER Dóra
 Időmérés / Timing, 1980. A Időmérés című 16 mm-es film szerkezete és képek a filmből. / Schema and stills from the 16 mm film „Timing”. 1973–1980. I-IV., mind 100×70 cm each. (részlet / detail)

A Galaxis átmérője 80.000 fényév, vastagsága 10.000 fényév. 100 milliárd csillag van benne. Ezek között a Nap, úgynevezett "sárga törpe", 220 millió év alatt kerüli meg a Galaxis középpontját, sebessége kb. 250 km/sec. A világegyetem eddig ismert részében \sphericalangle 10 milliárd fényév a műszerek észlelésképessége / 100 milliárd galaxis van.

Ugy látszik, a buli nagyobb mint gondoltuk.

CSIKY Tibor

A „69 lap” című sorozatból / From the series “69 pages”. 1972

The Galaxy is 80,000 light years in diameter, and 10,000 light-years thick. It contains 100 billion stars. One from among those, the Sun, a so-called “yellow dwarf”, orbits around the centre of the Galaxy at an average velocity of 250 km/sec. There are 100 billion galaxies within the known part of the universe (the limit of our current sensory apparatuses is 10 billion light years).

The party seems to bigger than what we have expected.

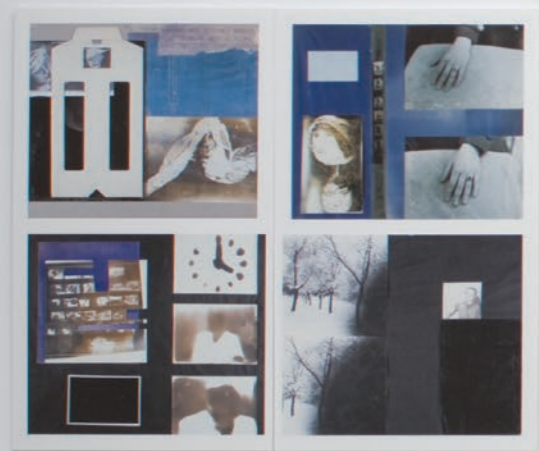


1, 2, !?

„Itt jelentkezzen öt egyforma ember”
Koncept palimpszeszt, vagy a magyar konceptuális művészet

2014. március 28. – 2014. június 8.
A kiállítás kurátora: Peternák Miklós művészettörténész





Small white label below the collage.



Small white label below the photograph.



Small white label below the photograph.



Small white label below the photograph.



Small white label below the collage.



Small white label below the photograph.





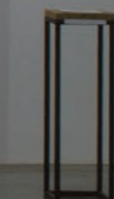
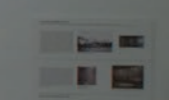
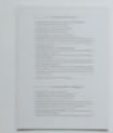
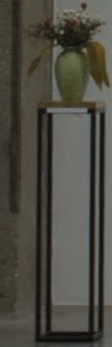








KRAFTIG IN EINEM
 HST EINEN
 EN SCHREI
 ZWIL LINDUNG CHAUSSE
 WIR FORDERN DIE
 MEISTERHAFT VISION
 SEIT LA ROCHELLE
 HABE ICH WIEDER
 MEIN SELBST VON
 SOEBEN VERGESSEN.
 IN DER KUNST
 IST DIE WAHRHEIT IMMER
 ELEGANT
 ENTSPRECHENDE MUSIK
 NATÜRLICH!
 DURCHSICHTIGES BILD
 ICH STELLE DAR
 WAS ICH DENKE
 NICHT WAS ICH SEHE
 BRAU
 WIR
 GEN
 FOLIENDIA
 FOLIENDIA
 VERBLÜFFENDE
 WAHRHEIT!
 MEINE LIEBSTE MEIN TRAUM
 WARUM FLIEGST DU NICHT
 ZU MIR?
 AUCH WENN DU GEFÄLLT
 BIST DU NUR SCHÖN
 SEHEN! SEHEN! SEHEN!
 MAN KANN ES NICHT
 OFT GENUG SAGEN!
 VERSUCHE DIR BEIM KÜSSEN DEN
 EIGENEN MUND VORZUSTELLEN!
 HABEN SIE EIN TEIL
 KLEINER SCHTARBE
 GROßBUCHSTABE!



PATHOS
FOLIE
ZITIZELN

EINMANNSTRABENBAHN
FÜR ZURHUSE

WERK
HELLE
FRAGMENTE

EREIGNISPLAN
HANDLUNGEN
UND ICH DACHTE DARAN
UND ER DACHTE DARAN
GESCHENNSIDE
SAMSTAG MANTEN
SIEHST DU KLUTIND
JETZT IM JUNI NICHT
UND ICH GLAUBE, DASS
DIE EINGEBÜBTEN
SCHADET ES MANCHMAL
NICHT IN IRREALE STRUKTUREN AUFZULÖSEN
ODER DIE ZUSAMMENSTELLUNG
ODER AUFLÖSUNG
VOM GEWOHNEN ABZUWENDEN

FOLIENDIA
FOLIENDIA
FOLIENDIA

ANTI-PSEUDO
(WENN EINE SACHE NICHT
SO IST WIE ICH SIE MIR
DENKE, SONDERN SO
WIE SIE IST)
KLETTURTELN AUF BILD
GESCHAFTSCHAFTS

DIE BILDENDE KUNST
HAT SICH IN DEN
BUCHSTABEN
HINEINGESCHLICHEN
UND WIRKT AUF
DIE BILDNER IN
GERADEN WINKEL
KUNSTKENNER.

MONTAGEEFFEKTE
(Z. B. AUF PAPIER, GEMALTE
PAPIERE)
WIR FORDERN DIE
MEISTERHAFTE VISION!

VERBLÜFFENDE
WAHRHEIT!

HÄTTE DER KUNSTWERK
MEHR VORZUGSWEISE
WIE VIEL ES
ES LEBENDE POSITIONEN
DIE AUF DIE SICHER
IN IHR VERBERGUNG
FRAGESTELLUNG
IN DER AUSSENSTEHENDEN
ANTWORT ZUM WERK WIRD!

ICH ERGÄNZE SIE
MIT EINEM GEDANKEN
STELLEN SIE SICH VOR
MÄCHTIGEN TRENNUNG
ALLES WENN NIEMAND ABER ALLES NIEMAND
IN DIESEM MOMENT NICHT ORT STIHT
AN DEN SICH STEHEN

DAS
GRÖßENGEBÜHLE
DES SEHENS

VIERDIMENSIONALE
DREIERBILDER
JEDER
KANN ES
VERRICHTEN!

MEINE LIEBSTE MEIN TRAUM
WARUM FLIEGST DU NICHT
ZU MIR?

AUCH WENN DU GEFÄLLT
BIST DU NUR SCHÖN

BEI DEN PLAKATEN WÄRSCH
SICH DAS GESICHT VON ITOR
VON DEN PLAKATEN WÄRSCH
SICH DAS GESICHT VON ITOR
DAS GEMALTE
KUNSTWERK
LEBENDE
NUR FREI HERAUS
DAS POSTERMAN DES BILDEN
DAS POSTERMAN DES BILDEN
DAS POSTERMAN DES BILDEN

BILDDICHTUNG!
WELCHEN DITTEIN
DAS POSTERMAN DES BILDEN
DAS POSTERMAN DES BILDEN
DAS POSTERMAN DES BILDEN

ICH LEBE DAS
DREIERBILDER
SCHILDERBILD-FORM!

SEIT LA ROCHELLE
HABE ICH WIEDER
MEIN SELBST VON
SOEBEN VERGESSEN.

SENKEN SEHEN! SICH
MAN KANN ES NICHT
OFT GENUG SAGEN
ENTSPRECHENDE
NATÜRLICH!

UNSERE MÄCHTIGE
SEHNSUCHT
GEHE IN ERFÜLLUNG!

VON OBEN DIE SACHEN

BRÄUCHEN
WIR DAS
GENOSSEN!

ALLE IS RELAT
ERREICHEN SIE
SCHWEREN
NICKERBEIN
GEGEBEN
USW.

VERSUCHE DICH BEIM KUNST
DURCHSICHTIGES BILDER
NICHT WAS ICH SEHE

ICH STELLE DICH
ABEN SIE EIN TELEFON!

DER WIND SELBST BAT UNS
DIE SICH BEWEGUNG
DA SEINE BEWEGUNG
SO IST - UND ER UNFÄHIG
SEI SIE SICH ARZUGEWÖHNEN
ERHÄLT SICH GEGEN
ICH HABE SICH GEGEN

DER WIND SELBST BAT UNS
DIE SICH BEWEGUNG
DA SEINE BEWEGUNG
SO IST - UND ER UNFÄHIG
SEI SIE SICH ARZUGEWÖHNEN
ERHÄLT SICH GEGEN
ICH HABE SICH GEGEN

ALLE IS RELAT
ERREICHEN SIE
SCHWEREN
NICKERBEIN
GEGEBEN
USW.

VERSUCHE DICH BEIM KUNST
DURCHSICHTIGES BILDER
NICHT WAS ICH SEHE

ELLENTÉTPÁROK
Ő AZT MONDTA NEKEM
ÉN AZT MONDTAM NEKI

MINDEN VISZONYLAGOS
Pusztulás átélése
vasderesen

ÁRNYEKRÖGZÍTÉSEK SZÓRÓPISZTOLLYAL

GESZTEN
A GYERMEK
WEJ TA

hallgatások
gyerekhangok
incselkedések
nevetgélések
stb.

A HAMISÍTVÁNYOK EGY BIZONYOS
NÉZŐPONTBÓL
VALÓDINAK LÁTSZANAK

MINÉL NAGYOBB VALAMI
ANNÁL MESSZEBBRŐL LÁTSZIK
KICSINEK

PRÓBÁLD MEG ELKÉPZELNI CSÓKOLÓZÁS
KÖZBEN A SAJÁT SZÁDAT!

VAN TELEFONJA?!

HA
VA
N

Azt ábrázolom amit
gondolok nem amit
látok

KELL EZ NEKÜNK
ELVTÁRSAK!?



WELCH FRÜCHTE TRUGEN
 DIE IN DER ERDE
 VERGRABENEN SKULPTUREN
 KLOTILD
 DIE SAMEN DER VERGANGENHEIT
 DIE VENUS VON MICHELANGELO WEIßT DU NUR WENN ES SIE
 NOCH NICHT GIBT!

SIE SOLLTEN AUCH MEINE
 JAWAS WEIßEN NICHTS
 VERSTEHEN

SKULPTURENGRUPPE
 MIT RETTUNGSWA...

IRGENDWIE WEIL
 KEINER VON UNS SO IST -
 WIE ER IST
 (PSEUDOMENSCHEN)

OH GENIUS
 DER FREIHEIT!
 DER MENSCH BESITZT
 ALLERLEI ZUSTÄNDE

VOR DEM TOD
 FLIEHEND MUSS MAN
 ICH SAH MICH IM TRAUM LEIDEN
 UND WEINTE TRÄNEN WEIL ICH
 IM TRAUM LITT

TRÄUMENDE NACHT
 ERHELBT SICH LANGSAM
 KLOTILD

...SCHLIEßLICH LIEGT DIE VIRTUALITÄT
 DER DARSTELLUNG IM GEDANKEN ...

WELCHES HAAR IST FANTASTISCH!
 BILDARTIGE DICHTUNG

FLECKEN
 VERSCHIE...

TITEL:
 DIE LANGE GESCHICHTE
 EINES ZUZWINKERNS
 AM ENDE EIN RIESIGER
 SCHWARZER KATZENKOPF.

GELDÜBERGABE
 MIT HANDSCHLAG
 (ÜBUNGSBEDÜRFTIG)
 DIE TAGE „BERÜHREN EINANDER“!

DÜMMER ALS
 ALLE ANDEREN
 KANN ICH
 UNMÖGLICH SEIN!

ICH HABE SOGAR
 EINE GEBURTSURKUNDE
 DARÜBER
 DASS ICH LEBE

BEI UNS SIND
 WIE DU SIND
 INDEM DU NUN
 WAS GUT IST
 HANDELE DEMGEMÄß!
 WERDE INDE IM WIND
 LANDSCHAFTSART

AKUSTIK
 AUFKOMMENDES AUTOBRUMMEN
 FORTLAUFENDES AUTOBRUMMEN
 EWIGES AUTOBRUMMEN
 DAS AUTOBRUMMEN ALS SOLCHES
 AUTOBRUMMEN DAS UNHÖRBAR IST
 KUNSTTITEL-WERK
 ICH SAH DICH IN EINEM WALD VERSCHWINDEN
 KLOTILD ABER DU KANNST NICHT WEIT SEIN

DAS SCHWARZE
 GLANZENDE
 LEINERSTÜCK LAG DORT
 AUF DEM WEIßEN RASEN SO
 DASS EIN ZITTEL
 IN DEN NICKELBACH REICHTE
 EIN FEST SIEDELTE SICH
 ZUERST DARAN AN

DURCH VERGRÖßERUNG
 WENIGE WINDEN LASSEN!

BILDER EINER
 SCHEINAUSSTELLUNG
 KUNSTTITELWERKE

DAS MORGEN IST BEWEIS!

TILLE SCHAFFT
MSTÄNDE IN DENEN
MÖGLICH IST EINEN
O LAUTEN SCHREI
EN

DIE EINGEÜBTEN BEWEGUNGEN HANDLUNGEN
SCHADET ES MANCHMAL ZWILLINGSBILDWERK
NICHT IN IRREALE STRUKTUREN AUFZULÖSEN
ODER DIE ZUSAMMENSTELLUNG
ODER AUFLÖSUNG
VOM GEWOHNTE ABZUWENDEN

WIR FORDERN DIE
MEISTERHAFTHE VIS

DIE VERFEINERUNG IST DIE ERKENNTNIS
DER DINGE GLEICHEN MAßSTABES
Z. B. HOLZSKULPTURSCHNITZEN
KUNSTTITELWERKE

SAMSTAG HANNA SONNTAG PFINGSTEN
SIEHST DU KLOTILD DAS RIGETAMIN BLÜHT
JETZT IM JUNI NICHT DER KÜRBIS

FOLIENDIA
FOLIENDIA
FOLIENDIA

VERBLÜFFENDE
WAHRHEIT!

TÜRSPALTBRIEFFFRAGMENT

... HOLTEN WIR EIN ...
WARTETEN NICHT!
... IN DEN FRÜHLING RAGENDER HERB

EREIGNISPLAN

UND ER DACHTE DARAN ...
UND ER DACHTE DARAN!
GESCHEHNISSE:
UND ICH MACHTE DAS ...
UND ER MACHTE DAS!
KONKLUSIONE:N:
UND ICH GLAUBE, DASS ...
UND ER GLAUBT, DASS!

DÜMMER ALS
ALLE ANDEREN
KANN ICH
UNMÖGLICH SEIN!

AM ENDE EIN RIESIGER
SCHWARZER KATZENKOPF.
ERHELLET SICH LANGSAM
KLOTILD

DIE VERTIEFUNG GRENZT
AN DEN TRAUM
DIE TRAUMGRENZEN
DER VERTIEFUNG

LETZTES JAHR WAR ICH
JETZT: PAUER 09

FLECKEN
VERSCHI





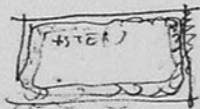






ISTEN 6 nap alatt
teremtette a világot
és a 7.-iken
annak egész múltját.

ISTEN MA REGGEL
TEREMTETTE EZT A
7 MILLIÁRD ÉVES KÖVET



KELLÉKEK EGY LEHETSÉGES REKONSTRUKCIÓHOZ

Erdély Miklós műve a varsói *I am* performansz fesztiválhoz kapcsolódó, Foksal Galériában rendezett kiállításon szerepelt 1978-ban, illetve 1983-ban a Budapest Galériabeli *film/művészet* kiállítás egy lehetséges kiállítási tárgyaként ajánlotta, ahol nem valósult meg. A varsói kiállításról egyedül Beke László leírása ismert: „Kiállít két feliratot és egy nagy követ.” (*Erdély Miklós kiállítása. Katalógus. Óbuda Galéria, Budapest, 1986., 19. lap*) Másolat az eredeti cetliről, feliratokkal és rajzos instrukcióval:

„ISTEN 6 nap alatt teremtette a világot és a hetedikén annak egész múltját.”
„ISTEN MA REGGEL TEREMTETTE EZT A 7 MILLIÁRD ÉVES KÖVET”

A szóbeli instrukció a feliratokhoz annyi volt, hogy régi, kék szegélyű vignettára kell a szöveget írni. Jegyzetlap, papír, ceruza, 16x11,4cm, valamint egy kis méretű kő.

Hivatkozások a szövegben | Citations

- BEKE László 1974. „Klaus Groh könyvéről és néhány általános problémáról.” [On Klaus Groh's Book and Some General Problems] *Magyar Műhely*, 1974/43–44, 40–48.
- BEKE László 1980. „Művészet, tanulás, utópia” [Art, Learning, Utopia]. *Vizuális kísérletek, formai tapasztalatok*. [Visual Experiments, Formal Experiences] Budapest: Népművelési Intézet.
- BEKE László 1994. *Művészet/elmélet*. [Art/Theory], Budapest: Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermedia.
- ERDÉLY Miklós 1974. *Kollapszus orv*. Paris: Magyar Műhely.
- ERDÉLY Miklós 1991. *Művészeti írások*. [Texts on Art] Budapest: Képzőművészeti Kiadó.
- GALÁNTAI 1983. „Galántai György beszélgetése Vető Jánossal.” [Conversation between György Galántai and János Vető] *AL (Aktuális levél)* [Actual Letter] 2, 39–46. <http://www.artpool.hu/Al/alo2/Veto.html>
- HAMVAS Béla 1994. *Tabula smaragdina – Mágia szutra*. Szombathely: Életünk.
- KONKOLY Gyula 1969. *Konkoly Gyula és Bak Imre*. Budapest, Fényes Adolf terem.
- KOSUTH, Joseph 1992. *Művészeti tanulmányok / Texte über Kunst*. Wien & Budapest: Knoll Galerie.
- MAURER Dóra 2008. *KONCEPT KONCEPCIÓ, szemelvények. / CONCEPT CONCEPTION, extracts*. Budapest: OSAS Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület / Vasarely Múzeum
- MOLNÁR Gergely 1978. „Levél Szentjóbó Tamásnak.” [Letter to Tamás Szentjóbó] *Magyar Műhely*, 1978/56–57, 18–26.
- ROSZAK, Theodor 1981. „A szörny és a titán: tudomány, ismeret, gnózis.” *Filozófiai Figyelő*, 1981/3–4. / Roszak, Theodore. “The Monster and the Titan: Science, Knowledge, Gnosis,” *Daedalus*, Summer, 1974, 17–32, 23.
- SCHRÖDINGER, Erwin 1985. *Elképzelésünk az anyagról. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Gondolat (2. kiadás) / Schrödinger, Erwin. „What is matter?” *Scientific American*, 189, (1953), 52–57
- SZENT-GYÖRGYI Albert 1983. *Az anyag élő állapota*. Budapest: Magvető / Szent-Györgyi, Albert. Introduction. In J. Duchesne (ed.). *The Structure and Properties of Biomolecules and Biological Systems. Advance in Chemical Physics, Vol. VII*, London–New York–Sydney: Interscience Publishers, 1964. IX.
- VÉRI Dániel 2013. „A halottak élén” – Major János világa. [“Leading the Dead” – The World of János Major] Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem
- WITTGENSTEIN, Ludwig 1963. *Logikai-filozófiai értekezés*. Budapest: Akadémiai / Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus*

Logico-Philosophicus (Trans. by D. F. Pears and B. McGuinness). Routledge, 1961.

Felhasznált irodalom | References

- (1)
- Asztalos, A. Cs. (Körner, Éva). „No Isms in the Hungarian Art.” *Studio International*, 1974/3.
- Battcock, Gregory (ed.). *Idea Art*. New York: Dutton 1973.
- Buren, Daniel. *Studio International*, July/August 1970. *Documenta 5*. Kassel, 1972.
- Graf, Urs – Beke, László. „Junge Kunst aus Ungarn.” *Werk*, 1972/10.
- Groh Klaus (ed.) „Aktuelle Kunst in Osteuropa” – *ČSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, UdSSR, Ungarn*. Köln: DuMont Schauberg, 1972
- Hoffmann, Klaus. *Kunst-im-kopf*. Köln: DuMont/Aktuell 1972.
- Honnef, Klaus. *Concept Art*. Cologne: Phaidon, 1971.
- Hungarian Schmuck*. Beau Geste Press, 1973/march–april.
- Hungria 74 en el CAYC*. Buenos Aires, 1974.
- Künstler aus Ungarn*. Kunsthalle Wilhelmshaven, 1980.
- Live in your head. When attitude becomes form*. Works. Concepts. Processes. Situations. Information. Bern: Kunsthalle, 1969.
- Lucie-Smith, Edward. *Art Today*. Oxford: Phaidon. 1976, 419–455.
- Meyer, Ursula. *Conceptual Art*. New York: Dutton, 1972.
- Ungarische Kunst’ 74*. Oldenburger Kunstvereine, 1974.
- Works and words*. Amsterdam: De Appel, 1980.
- (2)
- Beke László. „Miért használ fotókat az A.P.L.C.?” [Why Does A.P.L.C. (Action/ Project/ Land/ Concept Art) Use Photographs?] *Fotóművészet*, 1972/2. <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/beke.html>
- Beke László. „Fotólátás az új magyar művészetben.” [Photovision in young Hungarian Art] *Fotóművészet*, 1972/3. <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/beke1.html>
- Beke László: „Képzőművészet 2000-ben.” [Art in the Year 2000] *Tájékoztató*, 1975/1
- Hajdu István: Concept art. Kísérlet egy műfajjal műfaj rendszerezésére. [Concept art. An experiment for the classification of a genre without genre.] *Tájékoztató*, 1975/4, 1976/1–2. <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/hajdu.html>
- Expozíció*. [Exposition] Hatvan: Hatvany Lajos Múzeum, 1976. <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/expoziciosovmain.html>

Textil a textil után. [Textile after textile] Eger: Galéria negyven, 1977.

Somogyi György. „Ken Friedman és a konceptművészet elmélete.” [Ken Friedman and the Theory of Conceptual Art] *Művészet*, 1977/2.

Szombathy Bálint. „Beszélgetés Beke Lászlóval.” [Conversation with László Beke.] *Híd*, 1979/Szeptember, 1025-1034.

Simon Zsuzsa. „Kényszertheória. (Fiatal képzőművészekről).” [Compulsion-theory. On young artists.] *Mozgó Világ*, 1980/Június.

Beke László. „Dátumok a magyar avantgarde művészet történetéből, 1966-1979.” [Dates from the History of Hungarian Avant-garde Art, 1966-1979.] *Művészet*, 1980/10, 20-22.

Szabó Júlia. „Emlékek a 70-es évekből.” [Memories from the seventies.] *Művészet*, 1980/10.

„Helyzet”. A 70-es évek művészete a Sárospataki Képtárban. [“Situation.” Art from the Seventies in the Gallery of Sárospatak]. Budapest: Fővárosi Tanács Kiállítóháza (Lajos u. 158), 1983.

AL (*Aktuális Levél*). 1983–85. <http://www.artpool.hu/Al/alo1hu.html>

Film/művészet. A magyar kísérleti film története. [Film/Art. The History of Hungarian Experimental Film]. Budapest: Budapest Kiállítóterem, 1983.

Maurer Dóra: *Munkák/Arbeiten 1958–1983*. [Dóra Maurer: Works/Arbeiten 1958-1983]. Budapest: Ernst Múzeum; Vienna: Museum Moderner Kunst, 1984.

Hajas Tibor. 1946–1981. Paris: Magyar Műhely, 1985. *101 tárgy. Objektekt 1955–1985.* [101 Objects 1955–1985]. Budapest: Óbuda Galéria, 1985.

Pauer. *Fotó és szövegdokumentáció.* [Pauer. Photo and Text Documentation. Compiled by Annamária Szőke]. Budapest, 1985, reprography.

Erdély Miklós kiállítása. [The Exhibition of Miklós Erdély]. Budapest: Óbuda Galéria, 1986.

Gáyor. *Falcollagen / Hajtott kollázsok 1972–1986.* [Gáyor. Faltcollagen / Folded Collages 1972–1986]. Vienna: Museum Moderner Kunst; Budapest: Ernst Múzeum, 1986.

Maurer Dóra: *Képvetületek/Projectionsbild.* [Dóra Maurer: Image Projections/Projectionsbild]. Budapest: Budapest Galéria, 1986.

Maurer, Dóra – Beke, László. *Nézetek I: magyar avantgárd művészet az 1960-as, 70-es években.* [Views I: Hungarian Avant-Garde Art in the 1960s and 70s]. A film produced by the Béla Balázs Studio, 1986.

Hajas Tibor. Székesfehérvár, 1986.

Bódy Gábor / Gábor Bódy (1946–1985). Budapest: Műcsarnok – Művelődési Minisztérium, Filmfőigazgatóság, 1987.

Szabadi, Judit. *Hagyomány és korszerűség. Avantgarde kezdeményezések a 60-as évek magyar festészetében.* [Tradition and Modernness. Avant-Garde Initiatives in Hungarian Painting in the 1960s]. Budapest: Magvető, 1987.

Bán, András. „Újra a Dicső Társaságról.” [Again about the Glorious Company]. *Művészet*, 1987/2, 4–9.

Tolnay Ernő. Tatabánya: Kernstock terem, 1987.

Károlyi Zsigmond. Budapest: Budapest Galéria Kiállítóháza, 1987.

Swierkiewicz Róbert. Budapest: Ernst Múzeum, 1987 Budapest *Türk Péter: Pszichogramok, Fenomének.* [Péter Türk: Psychograms, Phenomena]. Budapest: Budapest Galéria Józsefvárosi Kiállítóterme, 1987.

Mágikus Művek. [Magical Artworks]. Budapest: Budapest Galéria Kiállítóháza – Szombathely: Szombathelyi Képtár, 1987.

A huszadik század magyar művészete. Régi és új avantgárd (1967–1975). [Hungarian Art in the Twentieth Century. Old and New Avant-Garde (1967–1975)]. Székesfehérvár: Csók István Képtár, 1987.

Szövegek. Kép-vers/vers-kép [Texts. Image-poem/Poem-image]. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 1987.

Perneczky, Géza. *A korszak mint műalkotás.* [The Period as an Artwork]. Budapest: Corvina, 1988.

Erdély Miklós (1928–1986). *Filmek/Films.* Budapest Film – T.I.T. – Balázs Béla Stúdió K-szekció, 1988.

Jelenlét/Szógettő [Presence/Word-Ghetto] 1989/14-15.

Kronológiák | Chronology

Kronológia, 1966–1981. <http://www.c3.hu/collection/koncept/index2.html>

Perneczky Géza eseménynaptára (a *Produktivitásra itélve?*

Az Iparterv-csoport és ami utána következett Magyarországon c. 1995-ös tanulmányhoz), 1962–1991. <http://www.c3.hu/~pernecky/articles/IPARTRV.html>

A magyar kapcsolatművészet és küldeményművészet kronológiája. Összeállította Galántai György, 1998. <http://www.artpool.hu/MailArt/kronologia/bevezeto.html>

Az Artpool kontextus kronológiája: <http://artpool.hu/kontextus/kronologia/1970.html>

A tranzit párhuzamos kronológiái: <http://exhibition-history.blog.hu/>

Válogatott irodalom, események, kiállítások | Selected Events, Exhibitions & Bibliography 1997–2014

2014

1,2, ! ?, „Itt jelentkezzen öt egyforma ember”

Koncept palimpszeszt, vagy a magyar konceptuális művészet. Kiállítás. Paksi Képtár, 2014. 03. 28. – 2014. 06. 08. http://paksikeptar.hu/naptar/kiallitas_lap.php?mid=1526cc54f6e432

1,2, ! ? *“Five Identical Persons, please report here”**

Concept Palimpsest or Hungarian Conceptual Art <http://www.concept.c3.hu/?lang=en>

[Konkoly, Gyula]

A nullpont tájképe. Krajolik nulte toč ke. Zero-point landscape. Ivan Ladislav Galeta retrospektív kiállítása. Paksi Képtár, 2013. november 23 – 2014. február 23. Katalógus: Tihomir Milovac (ed.): *Ivan Ladislav Galeta A nullpont tájképe. Krajolik nulte toč ke. Zero-point landscape.* Zagreb: MSU, Paksi Képtár, 2013.

Report on the Construction of a Spaceship Module: A project by tranzit.org in the framework of the Museum as Hub programme of the New Museum, New York. <http://www.erstestiftung.org/blog/construction-of-a-spaceship-module/>

2013

ARTPOOL – *The Experimental Art Archive of East-Central Europe. History of an active archive for producing, networking, curating, and researching art since 1970.* Edited by György Galántai and Julia Klaniczay. Foreword by Kristine Stiles. Budapest: Artpool, 2013. http://www.artpool.hu/2013/Artpool_book_en.html

Konceptualizmus ma. Konceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes évek elejétől. Paksi Képtár, kurátor: Tatai Erzsébet. http://paksikeptar.hu/naptar/kiallitas_lap.php?mid=1509137a332a62

Székely Katalin. „Mert mindenki csak ül meg áll. Lábjegyzetek egy meg nem írt könyvhöz. Könyvjelzők. Neoavantgárd és posztkonceptuális pozíciók a magyar művészetben az 1960-as évektől napjainkig.” <http://exindex.hu/print.php?l=hu@page=3@id=909>

BOOKMARKS. Budapest, B55 Galéria. „Kell egy narratíva” – Három galéria közös megmozdulása <http://artportal.hu/magazin/mugyujtes/kell-egy-narrativa-harom-galeria-kozos-megmozdulasa>

Attalai Gábor: Konceptuális művek 1969–85. Vintage Galéria, Budapest. Kiállítás.

„A halottak élén” – Major János világa. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2013. A katalógus szerkesztője Véri Dániel. Kiállítás: Magyar Képzőművészeti Egyetem Barcsay Terem <http://www.mke.hu/node/33733>

TNPU: Létminimum St.Andard Projekt 1984 W (avagy: Ez lett az egysejtűből). Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, Szentjóby Tamás kiállítása. <http://www.lumu.hu/site.php?inc=kiallitas&kiallitasId=856&menuId=45> Henry Flynt Activities 1959–, ZKM | Media Museum, Karlsruhe, 2013. <http://www.zkm.de/videocast/index.php/aktuell/517-henry-flynt.html>, <http://www.henryflynt.org/index.html>

“When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013” curated by Germano Celant in dialogue with Thomas Demand and Rem Koolhaas. Fondazione Prada, CA’ CORNER DELLA REGINA, Venezia <http://www.prada.com/en/fondazione/cacorner#archive!>

Germano Celant (ed.). *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013.* Fondazione Prada, 2013.

2012

Erhardt Miklós. „A kontextus dolga a 60-as, 70-es évek művészetében.” In: *Birkás Ákos: Fotómunkák 1975–78.* Budapest / Wien: Knoll Galéria, 2012.

A hang szabadsága. John Cage a vasfüggöny mögött. Kiállítás, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest. <http://www.lumu.hu/site.php?inc=kiallitas&kiallitasId=805&menuId=45>

A képek állása. State of Images. A médiaművészet úttörői – Zbigniew Rybczyński és Bódy Gábor <http://stateofimages.c3.hu/index.html>

Société Réaliste: empire, state, building. Kiállítás, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest.

Megyik János: A kép tere. Kiállítás, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest.

2011

Jovánovics György: Képzetek. Kiállítás a Magma Kortárs Művészeti Kiállítótérben. Sepsiszentgyörgy / Sf. Gheorghe, Romania. Katalógus: <http://issuu.com/maybe/docs/jovanovics/25?e=0>

Dóra Maurer: *Traces 1970–1980*. Kraków: Dominik Art Projects, 2011.

Szőke Annamária. Erdély Miklós: *Eredeti és másolat + Indigórajzok. Ismertető szöveg egy kettős kiállításához*. Budapest: Vintage Galéria, Kisterem, 2011. http://arthist.elte.hu/Tanarok/SzoekaA/EM/EM_Eredeti+Indigo_2011.htm

Parallel Chronologies. An Archive of East European Exhibitions <http://tranzit.org/exhibitionarchive/>

Digitizing Ideas: Archives of Conceptual and Neo-Avantgarde Art Practices <http://www digitizing-ideas.hr/en/about>

Global Conceptualism Revisited – Boris Groys: Introduction <http://www.e-flux.com/journal/introduction—global-conceptualism-revisited/>

Terry Smith: One and Three Ideas: Conceptualism Before, During, and After Conceptual Art <http://www.e-flux.com/journal/one-and-three-ideas-conceptualism-before-during-and-after-conceptual-art/>

2010

PSZEUDO 40 PAUER 70. Kettős jubileum! Kiállítás a Magyar Tudomány Akadémia Művészeti Gyűjteményben. 2010. november 30 – 2011. február 28. http://arthist.elte.hu/Tanarok/SzoekaA/PGy/Pauer_2010_MTA_netre.htm

Hans D. Christ, Iris Dressler (ed.): *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression: 60s–80s / South America / Europe*. Ostfildern: Hantje Cantz Verlag, 2010. <http://www.wkv-stuttgart.de/programm/2009/ausstellungen/subversive/>

Art always has its consequences: Budapest, Łódź, Novi Sad, Zagreb, 2008–2010. Budapest: WHW, Tranzit, 2010. <http://www.artalways.org/art-always-has-its-consequences-final-publication/>
invisible history of exhibitions. freie schule für kunsttheorie und –praxis. badischer kunstverein karlsruhe, 24.04.–20.06.2010. http://tranzit.org/exhibitionarchive/about/ausstellung-invisible-history-of-exhibitions-_bkv-karlsruhe/

Felforgató gyakorlatok /Szubverzív részletek. Kísérleti és konceptuális művészeti gyakorlat a katonai diktatúrák és a kommunista rendszerek alatt Európában és Latin-Amerikában az 1960-as 1980-as években. Trafó Galéria, Budapest, 2010. <http://subversive.c3.hu/hu/SubversiveExcerpts.php>

Halász Károly – Privát adás/Fotómunkák 1971–79. *Private Transmission/Photoworks 1971–79*. Budapest: Vintage, 2010. <http://www.vintage.hu/>

Christine Macel, Nataša Petrešin-Bachelez (ed.). *Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*. Zürich–Paris: JPR Ringier – Centre Pompidou, 2010.

Peter Goldie and Elisabeth Schellekens. *Who's afraid of conceptual art?* Routledge, 2010.

2009

Hegyí Dóra – László Zsuzsa. „A kiállítások láthatatlan története – párhuzamos kronológiák.” *Korunk*, 2009/Szeptember <http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=2009&honap=9&cikk=10978>

BBS 50. Más hangok, más szobák – rekonstrukciós kísérlet(ek) – a Balázs Béla Stúdió ötven éve. Kiállítás és vetítések a Múcsarnokban. http://www.mucsarnok.hu/new_site/index.php?lang=hu&t=515

Piotr Piotrowski. *In the Shadow of Yalta, Art and Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*. London: Reaktion Books, 2009.

2008

Koncept koncepció, szemelvények. OSAS Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület, Budapest, 2008. A Vasarely

Múzeumban rendezett kiállítás. Kurátor: Maurer Dóra, Prosek Zoltán
A kiállításról: Balkon. 2008/6. <http://www.balkon.hu/>

ELKÉPZELÉS: a magyar konceptművészet kezdetei: Beke László gyűjteménye, 1971. Budapest: OSAS – Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület – tranzit.hu, 2008.

Maurer Dóra – Szűkített életmű. Kiállítás, Ludwig Múzeum, Budapest <http://www.lumu.hu/site.php?inc=kiallitas&kiallitasId=415&menuld=10>

Maurer Dóra. Budapest: Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2008.

Fluxus East – Fluxus-hálózatok Közép- és Kelet-Európában. A berlini Künstlerhaus Bethanien kiállítása a budapesti Ludwig Múzeumban. <http://www.fluxus-east.eu/>

Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986. A kötetet összeállította: Hornyik Sándor és Szőke Annamária. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány – Erdély Miklós Alapítvány, 2008. http://tranzit.blog.hu/2008/05/01/kreco_fafej_indigo
<http://www.artpool.hu/Erdely/kreativitas/gyakorlatok.html>

Hornyik Sándor. *Avantgárd tudomány? A modern természettudományos világgép recepciója Gyarmathy Tihamér, Csiky Tibor és Erdély Miklós munkásságában*. Művészettörténeti Füzetek 29. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Akadémiai Kiadó, 2008.

2007

VIVID [RADICAL] MEMORY. Radical Conceptual Art revisited: A social and political perspective from the East and the South. <http://www.vividradicalmemory.org/>
Élő (radikális) emlékezet. <http://www.c3.hu/vrm/>

A mű ideje / a mű az időben. The Time of an Artwork / The Artwork through Time <http://labor.c3.hu/en/2007/10/a-mu-ideje-a-mu-az-idoben/>

Formabontók I. Neoavantgarde tendenciák a magyar fotóművészetben 1965–1983. Kiállítás, Budapest Galéria Kiállítóháza, Budapest

Szilágyi Sándor. *Formabontók I. Neoavantgarde tendenciák a magyar fotóművészetben 1965–1984*. Budapest: Fotókultúra – Új Mandátum Könyvkiadó, 2007. (CD melléklettel) http://www.balkon.hu/2007/2007_7_8/10rehab.html

Perneczky Géza. *Assembling Magazines 1969–2000*. Budapest: Árnékkötők Alapítvány, 2007.

Perneczky Géza: *Concepts Like Commentary 1971*. Kiállítás, Vintage Galéria, Budapest.

2006

Birkás Ákos retrospektív kiállítása. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

Drozdik Orsolya. *Individuális mitológia. Konceptuálistól a posztmodernig*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2006.

Csiky Tibor. *Fotómunkák/Photoworks 1973–1975*. Budapest: Vintage, 2006.

Havasréti József. *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*. Budapest: Typotex, 2006.

Astrit Schmidt-Burkhardt. *Maciunas LEARNING MACHINES; a művészettörténettől a Fluxus-kronológiáig*. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2006.

Interrupted Histories / Historiae interruptae / Megszakított történelem. Moderna galerija / Museum of Modern Art Ljubljana. <http://artpool.hu/2006/Ljubljana.html>

2005

Tatai Erzsébet. *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Budapest: Præsens, 2005. Előzménye: Doktori disszertáció: doktori.btk.elte.hu/art/tataierzsebet/diss.pdf

Pauer. Összeállította: Szőke Annamária. Szerkesztette: Szőke Annamária és Beke László. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005. <http://www.pauergyula.hu/bibliografia/konyv.html>

Hajas Tibor (1946–1980). Kényszerleszállás, retrospektív kiállítás. Ludwig Múzeum, Budapest

Bak Imre – Fotókonceptek/Photoconcepts 1971–1979. Budapest: Vintage, 2005.

2004

Beke László: „A magyar konceptuális művészet szubjektív története, vázlat”. In Derék Pál – Müllner András (szerk.): *Né/ma? Tanulmányok a neoavantgárd köréből.* Budapest: Ráció, 2004. 227–239. <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/ne-ma-ne-ma/adatok.html>

Pinczehelyi Sándor (szerk.). *A Pécsi Műhely nagy képeskönyve.* Pécs: Alexandra, 2004.

Lakner László. Metamorfózis. Budapest: Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2004.

Michael Corris (ed). *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice.* Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 2004.

2003

Klaniczay Júlia, Sasvári Edit (szerk.). *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973.* Budapest: Artpool-Balassi Kiadó, 2003.

Balatonboglári kápolnaműterem <http://artpool.hu/boglar/default.html> Mutatók: <http://artpool.hu/boglar/mutatok.html>

Károlyi Zsigmond I.K.E.M.XX. (Ismeretlen Kelet-európai Művész a XX.századból). Kecskemét: Magyar Fotográfiai Múzeum, 2003. <http://balkon.c3.hu/balkono3-03/01karolyi.html>

2002

[CONCEPTUAL ART AT THE TURN OF MILLENIUM]. [KONCEPTUÁLNE UMENIE NA ZLOME TISÍCROČÍ]. [KONCEPTUÁLIS MŰVÉSZET AZ EZREDFORDULÓN]. international symposium, Budapest, Bratislava: AICA Section Hungary, Slovak Section of AICA, 2002.

Budapest Box – Rejtett szcéna az 1990-es években. Ludwig Múzeum, Budapest. Kiállítás

Hornyik Sándor. „Konceptualizmus a kilencvenes évek magyar képzőművészetében.” In: *Művészettörténeti Értesítő,* 2002/3-4., 251-264.

Laura Hoptman – Thomáš Pospiszyl (ed.). *Primary Documents – A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s.* New York: The Museum of Modern Art, 2002.

Peter Osborne. *Conceptual art.* London: Phaidon, 2002.

2001

Lehetetlen realizmus – tanulmányi kiállítás a nemzetközi fluxus és concept art magyar vonatkozásairól. Impossible realism – the Territory of Fluxus and Conceptual Art, Artpool P6o, Budapest <http://www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/kiallitas.html>

Rózsa Presszó 1976-98, Ernst Múzeum, Budapest, 2001. (Körner Éva megnyitó beszéde: <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre32/37arc.htm>)

MAGYARORSZÁG A TIÉD LEHET! / Nemzetközi Magyarország alternatív országimázs rekonstrukció háttérdokumentumokkal az 1984-es Artpool projekt felhasználásával. Centrális Galéria, Budapest, 2001.

Drozdik Orshi retrospektív. Ludwig Múzeum, Budapest *A második nyilvánosság.* Budapest: Knoll Galéria, 1999/2001.

2000

„Nemzetközi Magyarország” 1984-ben. 110 művész munkája, korabeli dokumentumok és videó az 1989-es rekonstrukcióról. Artpool P6o, Budapest, 2000. <http://artpool.hu/veletlen/naplo/0414.html> <http://artpool.hu/Commonpress51/default.html> <http://artpool.hu/Commonpress51/jelentes.html>

NÉZŐPONTOK / POZÍCIÓK Művészet Közép-Európában 1949–1999. Budapest: Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti, 2000.

Refleksja konceptualna w sztuce polskiej: doświadczenia dyskursu, 1965–1975. Experiences of Discourse: 1965–1975. Conceptual Reflection in Polish Art. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2000. <http://www.artmargins.com/index.php/archive/416-experiences-of-discourse-polish-conceptual-art-1965-1975>

Józef Robakowski. „Łódzki progresywny ruch artystyczny.” In: Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1992. Tom I (1969-1981). Łódź: Łódzki Dom Kultury – Galeria FF, 2000. http://www.zbikow.lh.pl/wstep_do_zg.html http://www.zbikow.lh.pl/english/wstep_do_zg.html

1999

„ÉLETEM LEGJOBB MŰVE...” Jovánovics György előadása, Artpool P6o <http://www.artpool.hu/eventshu99.html#JOVAN> <http://www.youtube.com/watch?v=03crdaCSPZs>

Tót Endre: Nem félünk a semmitől – Távollévő képek. Ludwig Múzeum, Budapest

Hans Knoll (ed.). *Die zweite Öffentlichkeit.* Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert. Dresden: Verlag der Kunst, 1999.

Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s. New York: Queens Museum of Art – Minneapolis: Walker Art Center – Miami: Miami Art Museum, Philomena Mariani, 1999–2000

Michael Newman & Jon Bird (ed.). *Rewriting Conceptual Art.* London: Reaktion Books, 1999.

Alexander Alberro & Blake Stimson (ed.). *Conceptual Art: A Critical Anthology.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.

1998

Erdély Miklós (1928–1986) életműkiállítás, Múcsarnok, 1998. <http://artpool.hu/Erdely/mucsarnok/index.html>

Altorjai Sándor kiállítása. Aleatórikus demontázs vagy kép-installáció? Artpool P6o, Budapest <http://artpool.hu/Altorjai/default.html>

A magyar neoavantgárd első generációja. 1965–1972. / Die erste Generation der ungarischen Neoavantgarde. 1965-72. Szombathely: Szombathelyi Képtár, 1998.

Beke László (szerk.). *Mail Art. Kelet-Európa a nemzetközi hálózatban.* Budapest: Múcsarnok, 1998. http://www.artpool.hu/Fluxusbibliography/Beke_mailart.html

Tony Godfrey. *Conceptual art.* London: Phaidon, 1998.

1997

A konceptuális művészet hatása Magyarországon. A művészet fogalmának és funkciójának kiterjesztése. (1983–85/1988/1997) <http://www.c3.hu/collection/koncept/> The Influence of Conceptual Art in Hungary. An Extension of the Concept and Function of Art. <http://www.c3.hu/collection/koncept/>

Műtárgylista és dokumentumok List of exhibited works and documents

Műtárgylista | List of exhibited works

ATTALAI Gábor
/they/ we, 2 db A4-es lap, 1969, (töltsd ki művészettel / fill it up with art) 2 db A4-es fénymásolat, hátlapon pecsét, dátum / photocopy, stamp and date on the back 1970, (start / stop) 3 db A4-es fénymásolat, hátlapon pecsét, dátum / photocopy, stamp and date on the back 1969 / 1970. (Magángyűjtemény / Private collection.)

BAK Imre
„Fehér sávok” / White stripes, 1972. Négy darab fénymásolat, 50×70 cm kartonon. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)
A négy alapelem színe / The colours of the four basic elements, 1972. Ingres papír, papírkollázs, Letraset, 65×51 cm. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)
Csináld magad! / Do (it) yourself! 1973. január. Koncept-füzet lapjai, 50×70 cm kartonon. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)

Landscape variations, 1973. Tempera, Letraset, kartonon, 51×73 cm. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist.)
Landscape, 1972. Ingres papír, tempera, Letraset, 65×51 cm. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)
Landscape: Field, Sky, River, Mountain / Tájkép: Mező, Égbolt, Folyó, Hegy; Portrait: Ear, Eye, Mouth, Nose / Arckép: Fül, Szem, Száj, Orr; Still Life: Flower, Curtain, Vase, Table / Csendélet: Virág, Függöny, Váza, Asztal. Három nyomtatott lap, 1972. 43×61,5 cm kartonon. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)
My Shadow is My Art – My Art is My Shadow / Árnyékom a művészetem – Művészetem az árnyékom, 1972. Offset nyomtatott, 14,5×21 cm, (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)
Sky, Field (Landscape), 1973. Tus, Letraset, karton, 44×63 cm (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)
Still Life, 1972. Ingres papír, tempera, Letraset, 65×51 cm. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)
Szöveges munka / Textual work. 1972, offset nyomtatott, 50×70 cm kartonra kasírozva. *Three Project / Három projekt*. Film terv, Emlékmű a négy alapelemhez, Kötél-projekt, 1972., offset nyomtatott, 12,5×19,5 cm. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)
Táj (szitanyomat), / Landscape (silkscreen), 1973, 50×70 cm kartonra kasírozva. (A művész tulajdona. / Courtesy of the artist.)

Tájképvariáció / Landscape variation, 1973. Ceruza, tus, tempera, Letraset, papír, 50×70 cm kartonra kasírozva. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)
Three Yellow Squares, Three Blue Squares, Three Red Squares / Három sárga négyzet, Három kék négyzet, Három vörös négyzet, 1971. Offset nyomtatott, három lap, egyenként 10,5×15 cm. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)

BIRKÁS Ákos
Bernáth Aurél állítólag... 3. / Aurél Bernáth allegedly...3. 1977–78. Fénykép, 180×132 mm. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)
Fal a falban. Részletek a budapesti Szépművészeti Múzeum külső faláról. / Wall in the wall. Photographs on the outside wall of the Museum of Fine Arts, Budapest. 1975–1976. Fekete-fehér fotók, 240×182 mm, 183×240 mm, 214×298 mm. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)
Kép és néző 1. Felvételek a Szépművészeti Múzeum kiállítótermeiben. / Picture and viewer 1. Photographs in the exhibition spaces of the Museum of Fine Arts, Budapest. 1977–78. Fényképek, 95×96 mm, 295×215 mm. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)
Occam borotvája / Occam's Razor, 1975. Fekete-fehér fotó. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)
Orsi a múzeumban. Felvételek a Szépművészeti Múzeum kiállítótermeiben. / Orshi in the Museum. Photographs in the exhibition spaces of the Museum of Fine Arts, Budapest. 1977. Fekete-fehér fotó, 214×298 mm. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)

CSIKY Tibor
A „69 lap” című sorozatból / From the series “69 pages”: 10 db A4-es eredeti kézirat, gépelt, szignált lap, kemény karton tartóval, *A galaxis... / Heisenberg: 66. Jegenyék: 63. / 1972 márc./okt., illetve fotó, 9×14 cm. (Magángyűjtemény/Private collection.)*

ERDÉLY Miklós
Ismétléseleméleti tézisek. Azonosításeleméleti vizsgálatok. / Theses for the Theory of Repetition. Analyses for the Theory of Identification. 1981. Szöveg / Text
Ismétléseleméleti tézisek és illusztráció. / Theses for the Theory of Repetition and Illustrations. 1972–73. Tabló/Tableau 70×100 cm-es fekete fotókartonon, 7 db fotó, szöveg. (A Sárospataki Képtár tulajdona / Courtesy)
„Váza virággal.” Rekonstrukció (sem a váza, sem a virág nem eredeti) / “Vase of Flowers.” Reconstruction (neither the vase, nor the flowers are originals). 2014.

GALÁNTAI György

Átfunkcionált rajz I–II. / Refunctioned Drawing I–II., 1982, rajz (filctoll), 70×100cm. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)

Direkt tárgyak: Virág. / Direct objects: Flower. 1974, szitanyomat, 50×70 cm. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)

JOVÁNOVICS György

A valóság tükörképe a valóságon. / The reflected image of reality on reality, 1974. Fotóművek / Photographic works, I–VI. (SOMLÓI Zsolt – SPENGLER Katalin gyűjteménye / Collection)

A Magyar Televízió monoszókjának és első bemondójának tükörképe a valóságon. A valóság tükörképe a valóságon sorozatból, 7-8. / The reflected image of the Monoskop and the first women TV announcer of the Hungarian Television on reality / From the series *The reflected image of reality on reality*, 7-8. 1974. Fotómű. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist.)

Jovánovics György a Fiatal Művészek Klubjában a *Képlehallgatás* című kiállításának betiltása után. / György Jovánovics in the Young Artists' Club, Budapest after the prohibition of his exhibition *Picture-Eavesdropping*. 1977. Fotó: Erdély Miklós. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist) *L.W. HOLOS GRAPHOS*, Három fénykép a képregényből. / Three photographs from the comics. 1976. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)

KONKOLY Gyula

Fényképek. Nagyítások a *Más-Kép* c. 1989-es Ernst Múzeumi kiállítás számára, mind 50×60 cm / New prints for the Different View exhibition, Ernst Museum 1989. 50×60 cm each. (1969. december 26., *Leninváros, az environment fotója*, *A béke katonája*, 1969, akciófotó. *Szilveszteri nagy kör*, 1969, akciófotó, *Méz*, 1970, a plasztikáról készült dokumentumfotó.) *ITT JELENTKEZZEN ÖT EGYFORMA EMBER!* / *Five Identical Persons, please report here.* 1969. Offszet nyomat / print, 30×42 cm (C3 Alapítvány / Foundation)

MAURER Dóra

Egyszer elmentünk (fotó akciók) / *Once we went out* (photo actions) 1972. Fotósorozat, dobozban, magnókazetta / Series of photographs in a box, magnetic tape. (Magyar Nemzeti Galéria tulajdona / Courtesy of the Hungarian National

Gallery)

Fotó az „Expozíció, Fotó/Művészet» katalógus címlapjához, 1976. 18×24 cm (Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan) / Photograph for the cover of the catalogue Exposition. Photo/Art.

Időmérés / Timing, 1980. A *Időmérés* című 16 mm-es film szerkezete és képek a filmből. / Schema and stills from the 16 mm film „Timing”. 1973–1980. I–IV., mind 100×70 cm each. (A Paksi Képtár tulajdona. / Courtesy of the Paks Gallery.) *Minimális mozgások / Minimal Movements* 1–6, 1971., mind 70×50 cm each. (A Paksi Képtár tulajdona / Courtesy of the Paks Gallery.)

PAUER Gyula

Az 1978-ban készített és elpusztított „*Tüntetőtábla-erdő*” című installációjának stuttgarti német nyelvű rekonstrukciója, 2009. 127 db. plexi tábla, alatta magyar nyelvű feliratok. / *Protest Sign Forest*, 1978. Site-specific adaptation of the open-air installation that was destroyed in 1978. Consists of 127 plastic boards with inscriptions, their size corresponding to the originals. German translation: János Can Togay, layout: Márk Radics, printing: Bigprint Hungary. Subversive Practices. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 2009. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)

Rajzolóművész II. / Drawing Artist II. Pathosformel. 1980. Fotó: Vető János. Három darab 24×18 cm fénykép a sorozatból / Three photographs from the series. (Szjsz. 190).

PINCZEHELYI Sándor

– / | 1974. Fényképek / Photographs (Magángyűjtemény/ Private collection.)

SZENTJÓBY Tamás

Hűlő víz / Cooling water, 1965. Patikaüveg, víz / Chemist flask, water. (Magángyűjtemény / Private collection.)

Kaloda /1. Pillory /1., 1967. Papír, fa, üveg, 30×21 cm. (GULYÁS János és KUN Mária gyűjteménye / Collection)

TÓT Endre

(*nothing*) 1971. Szitanyomat, üveg / Silkscreen, glass, 70×50 cm. (GULYÁS János és KUN Mária gyűjteménye / Collection)

TÜRK Péter

Helyi érték / Local value, 1971. Festmény / Painting, 80×120 cm. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)

A szövegek / texts kiállítás anyagából | Works from the szövegek / texts exhibition (1973)

SZÖVEGEK / TEXTS, Balatonboglár, Galántai György Kápolnaműterme, 1973., az első vizuális költészeti kiállítás Magyarországon / The first visual poetry exhibition in Hungary (rendezte / curated by MAURER Dóra és TÓTH Gábor). A3-as plakát fénymásolata. / Photocopy of the poster. (Artpool Művészetkutató Központ / Courtesy of Artpool Art Research Center)

„*Art-gesztusok*” / „*Art*” *gestures*. SZÍJÁRTÓ Kálmán, PERNECZKY Géza, MAURER Dóra. 2 eredeti fotó, 2 eredeti újság-kollázs, 2 print weboldalokról. 1971/73.

ERDÉLY Miklós

Egyre kevesebb fényt a maccesznak. / Less and less light for the Matzah. 1973. Digitális print, 7 db. egyenként / each 29,7×21 cm fotogram / photogram. (Az eredeti az Artpool Művészetkutató Központ tulajdona / Courtesy of Artpool Art Research Center)

MAJOR János

Cím nélkül. / Without title. 1971. Fotó, 21×29,5 cm. (Magángyűjtemény / Private collection.)

SZENTJÓBY Tamás

Képversek. (Fénykép az eredeti műről): „*Coca Cola Vodkával*”, 18×13 cm; *Golyóstollnyomok egy fizetőpincér köpenyzeben*, 18×13 cm / *Image-poems* from the 1973 exhibition in Balatonboglár (Reproductions): *Coca Cola with Vodka*, *Ballpoint pen marks in a headwaiter's white smock pocket.*

Az Expozíció kiállítás anyagából | Works from the Exposition exhibition (1976)

EXPOZÍCIÓ. *Fotó/Művészet.* Kiállítási katalógus. / *Exposition. Photo/Art.* Exhibition catalogue. Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan, 1976.10.24. – 1977.01.31. Digitális print: a teljes katalógus eredeti méretben / Digital print of the catalogue

BIRKÁS Ákos

Tükrözés–Tükröződés / Mirror–Reflection. 1976. Fekete-fehér fotó / Photograph, 180×240 mm (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)

ERDÉLY Miklós

Az ember nem tökéletes I–IV. 1976. Négy fotókollázs, 48,5×57,6 cm, 48,5×57,6 cm; 49,7×59,8 cm 49,7×59,8 cm Digitális print. Fotó: Berényi Zsuzsa, 1998-as állapot, az eredeti mű a Magyar Nemzeti Galéria, a print alapjául szolgáló reprodukció az Erdély Miklós Alapítvány tulajdona. / *Man is not perfect I–IV.* Four collages, digital print after the reproduction of 1998 by Berényi Zsuzsa. The original is in the Courtesy of the Hungarian National Gallery, the colour slides from the Courtesy of the Miklós Erdély Foundation.)

Hajas Tibor és Beke László az „Expozíció, Fotó/művészet” kiállítás megnyitóján. / The opening of the “Exposition. Photo/Art” exhibition. 1976. Fotó: Vető János, 14×24 cm

MAJOR János

“*World can be known without leaving one's house*” – Lao Ce: Tao te king. 47. Fotó, kartonra ragasztva, tus, 29,5×21 cm, 1973. („Nem lép ki az ajtón és világot megismer” – Weöres Sándor fordítása) (Magángyűjtemény / Private Collection)

MAURER Dóra

Eltölthatás / Displace-effect-ability, 1974–76. 100×60 cm fotó+táskarádió+görgős eltolható fekete farúd. / Photo + portable radio + rollable wooden stick. A mechanikus és elektronikus szerkezeteket HARASZTY István készítette. / The mechanical and electronic parts were constructed by István Haraszty. (KOVÁCS Gábor tulajdona / Courtesy)

PAUER Gyula

Nyersanyag a *Doboz, benne 10 fénykép* című műhöz. / Raw material for the piece *Box with 10 photographs.* (Szjsz 160/1–10), 1976. (67–76) III. 79 / Munkanagyítások, 5 kép a sorozatból. / Five prints from the series. (A Paksi Képtár tulajdona / Courtesy)

VETŐ János

Cím nélkül. / No title. 1976. Fénykép / Photo, 24×18 cm Pozitív – negatív. / Positive – negative. 1976. Fényképek / Photographs, 24×18 cm

Film, videó, multimedia | Moving images, multimedia

ALTORJAY Gábor: *15 akció Marta Minujin-nak / 15 Actions for Marta Minujin* (1967) akció, rekonstrukció, dokumentáció / Action, reconstruction, documentation, 2007. Videó, 60' Utómunka / Postproduction: Kozma Éva (C3 Alapítvány / Foundation)

A Balázs Béla Stúdió kísérleti filmjeiből / Experimental films from the Béla Balázs Studio:

Bódy Gábor: *Négy bagatell* (1973–75) Operatőr: Bódy Gábor–Haraszty Zsolt, 35 mm, ff, 28 perc, Vidovszky László: *Aldrin* (1973–75) Operatőr: Bódy Gábor, 35 mm, ff, 6 perc, Maurer Dóra: *Keressük Dózsát* (1973–75) Operatőr: Gulyás János, 35 mm, ff, 7 perc, Jeney Zoltán: *Round* (1973–75) Operatőr: Jankura Péter, 35 mm, ff, 12 perc, Bódy Gábor: *Pszichokozmoszok* (1976), Operatőr: Hollós Olivér, 35 mm, ff, 12 perc, Maurer Dóra: *Térfestés. Buchberg projekt* (1982–83) 16 mm, színes, 34 perc. Balázs Béla Stúdió Alapítvány (DVD).

A konceptuális művészet Magyarországon. Előadások a C3-ban. / Conceptual art in Hungary. Lectures at C3, 1997 – video documentation.

A Telekommunikáció Nemzetközi Paralel Uniója (V. – ad interim – diszpécser: St. Auby Tamás, 1997. október 5. Videó, 89'52" C3 Alapítvány
Konkoly Gyula, Jovánovics György, 1997. október 2. Videó, 82' C3 Alapítvány
Maurer Dóra, Beke László és Károlyi Zsigmond, 1997. szeptember 19. Videó, 102' C3 Alapítvány
Pauer Gyula és Szőke Annamária, 1997. szeptember 26. Videó, 71' C3 Alapítvány

Beszélgetés Bak Imrével. / Conversation with Imre Bak Budapest, 2014. január. Videó, 68' Készítették: Peternák Miklós és Peternák Zsigmond, C3 Alapítvány, 2014.
Beszélgetés Maurer Dórával. / Conversation with Dóra Maurer Budapest, 2014. január. Videó, 64' Készítették: Peternák Miklós és Peternák Zsigmond, C3 Alapítvány, 2014.

CAYC katalógus, 1974 – multimedia feldolgozás / CAYC Catalogue, 1974 – multimedia presentation by RADICS Márk, Stuttgart, 2009.

ERDÉLY Miklós: *Hurokfilm installáció. / Loop – film installation*, 1983. Digitális rekonstrukció az 1983-as super8-as film alapján, digitális átírás: Vándor Csaba, utómunka: Peternák Zsigmond, Kozma Éva – C3 Alapítvány / Digital reconstruction based on the 1983 super 8mm film.

GALÁNTAI György: *Kultúrdomb. / Culture Hill* 1992, Fríz Produceri Iroda. DVD, 39 perc. Rendező: Galántai György, riporter: Topor Tünde, szerkesztő-producer: Pálmai Katalin, a rendező munkatársa: Klaniczay Júlia, 1992. (Artpool Művészetkutató Központ / Courtesy of Artpool Art Research Center)

MAURER Dóra – BEKE László: *Nézetek I: magyar avantgard képzőművészet az 1960-as, 70-es években. / Point of views I. The Hungarian Avant-garde Art during the 1960s and '70s.* Balázs Béla Stúdió, 1986. DVD version.

MAURER Dóra: *Relatív lengések / Relative Swingings*, 1973–1975. Balázs Béla Stúdió. Operatőr / Camera: GULYÁS János 35 mm, fekete-fehér, hangos, 11 perc / 35mm, B/W, sound, 11min. DVD version

PAUER Gyula: *Protest Sign Forest / Tüntetőtábla-erdő* 1978. Virtuális rekonstrukció / Virtual English-language reconstruction, 1999. Zene / Music: Darvas Ferenc. Digitális utómunka / Digital postproduction: Birkás Máté. Közreműködő / In cooperation with: Benedek Gáspár, Hortobágyi László, Nagy Eszter, Sarkadi András, Szőnyi András, Takács Ferenc (C3 gyűjtemény / Collection.)

Dokumentumok, kiadványok, nyomtatványok, másolatok | Documents, publications, prints, reproductions

ATTALAI Gábor
Objekt tájképfordításhoz / Box to reversed landscape. 1971. Fekete-fehér fotó az eredeti, plexi és üveg, konvex lencsét tartalmazó objektumról / Photograph of the plexi glass object with convex magnifying glass, 16,5×22,7 cm (Hátlapon felirat az eredeti tárgy adataival: plexy üveg / The size of the original: 18×18×18 cm, 1971)

ARTPOOL – The Experimental Art Archive of East-Central Europe. History of an active archive for producing, networking, curating, and researching art since 1970. Edited by György Galántai and Julia Klaniczay. Foreword by Kristine Stiles. Budapest: Artpool, 2013.

BBS K3 bemutató / Presentation, 1977. Nyomtatvány / Poster, 28,4×20,5 cm, A Balázs Béla Stúdió Filmnyelvi sorozatához sajtófotóként használt kép: Maurer Dóra és Gulyás János a *Relatív lengések* című film forgatásakor, 1973. 29,7×21 cm / Dóra Maurer and János Gulyás shooting the Relative Swingings – the press photo for the Film Language Series of the Béla Balázs Studio.

BAK Imre
1977-es műcsarnoki kiállításának katalógusa. / The Catalogue of the exhibition in Kunsthalle Budapest. (C3 Alapítvány / Foundation)
Essen – Fachwerk, 1971. Bak–Jovánovics kiállítása, Folkwang Museum, Essen. 2 db enterieur vintage fotó, 27×39 cm és 23×27 cm. / Two enterieur photos of the exhibition in Museum Folkwang Essen, 1971. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)
Vizuális alkotás és alakítás. [Visual Creation and Formation] Budapest: Népművelési Intézet, 1977. Színes print a címlapról / Cover print

BEKE László
Concept Art / Postcontemporary Art. Vázlat / Draft, 2014

ELKÉPZELÉS: a magyar konceptművészet kezdetei: Beke László gyűjteménye. [IDEA. The beginnings of Hungarian Concept. Art. The Collection of László Beke.] 1971. Budapest: OSAS – Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület – tranzit.hu, 2008.

INDIGO Csoport / Group
BORI Bálint – LÁBAS Zoltán – SUGÁR János: *Ideiglenes szobor sztiroporból.* Az 1981-es „Ideiglenes szobor vattából” rekonstrukciója. / *Temporary Sculpture Made of Styropor.* The reconstruction of the 1981 “Temporary Sculpture Made of Cotton Wool”, 2009. Digitális print. Fotó az installációról: INDIGO fanzine / Sugár János

ERDÉLY Miklós
Installációterv. Kellékek egy lehetséges rekonstrukcióhoz. Jegyzetlap, papír, ceruza 16×11,4 cm, egy kis méretű kő / *Installation project plan.* Ingredients for a possible reconstruction. Notebook paper, stone, photocopy of the original project plan.
Két személy, aki döntő befolyással volt a sorsomra. / Two persons who had a decisive effect on my fate. Digitális print / Digital print after WERK 1972/10. p. 592.
Váza virággal. Fotó a műegyetemi R kiállításon 1970-ben bemutatott műről. / *Vase of Flowers.* Photograph of the original work exhibited in the R-exhibition, Technical University, Budapest. Fekete-fehér, 29,7×21 cm.

GALÁNTAI György
Balatonboglár, 1972. Hat dia digitális printen / Six slides, digital print, 50×70 cm (Artpool Művészetkutató Központ / Courtesy of Artpool Art Research Center)
Írásjel tanulmány. / Punctuation mark study, 1973. Plakát / Poster, 29×42 cm. (A művész tulajdona / Courtesy of the artist)

HALÁSZ Károly
Robert Smithsonért. Akció a Duna partján Paksnál / *For Robert Smithson.* Action on the Danube bank at Paks, 1973. Homok, papír, gázolaj, kb. 12-20 m. Két dokumentumfotó a sorozatból / Two documentary photographs from the series.

HAMVAS Béla
Tabula smaragdina. Egy lap az illegálisan terjesztett, gépelt kéziratból, fénymásolat. / One page from the illegally distributed, typewritten manuscript, photocopy.

Hungarian Schmuck march/april beau geste press, langford court south, cullompton, devon, england, 1973. / egyúttal

a *Ma-ma* második száma. / the second edition of *Ma-ma*.
Fénymásolt, printelt és eredeti lapok a kiadványból /
Photocopy and original pages from the publication:
Borító és hátlap / Front and back covers; MA – ma / 2.;
Erdély Miklós: *Initiative / Kezdeményezés*; Konkoly Gyula:
(*Nyilatkozat / Statement*), 1971 Dec.; Türk Péter: *Timed X /
Időzített X*; Attalai Gábor: *egy nap, két nap, három nap, hat
nap, húsz nap.* /1972 febr. 26. / Attalai Gábor: *detail from the
time / the date of the work is on the work* /1972.

JOVÁNOVICS György
*Mennyezetreszorító szerkezet. / Construction Pressing into the
Ceiling.* Fa, acélrugó, kartonhenger / Wood, steel spring,
cardboard cylinder, 1971. Fotó, kétszer exponált felvétel /
Photo: GADÁNYI György, 1971/2007, 50×75 cm.
A Mennyezetreszorító szerkezet használatával készült
műalkotások. / Works using “Construction Pressing into
the Ceiling” Készítették / Made by: Erdély Miklós, Lakner
László, Stjóbóy Tamás. Új fotónagyítások az 1971-es, eredeti
negatívokról, 2007. Kiállítási nagyítások: Gadányi György.
Dokumentumok ill. különböző méretű kasírozott digitális
printek / Documents and digital prints of the original
photographs by György Gadányi, 2007.

KÁROLYI Zsigmond
Filmidő szinopszis. / Film-time synopsis, 1979. Három A4-es
lap, kézirat, kollázs, fényképek / manuscript, collage,
photos
Tangram X – üvegfestmény a Budapest Kiállítóterem
ablakán a *film/művészet* kiállítás alkalmából / *Tangram X* –
Glass painting in the shopwindow of the Budapest Gallery
during the exhibition *Film/Art*, 1983. Fotó /Photograph
Tangram X (xerox) 1981, képeslap / postcard

Konkoly Gyula és Bak Imre Fényes Adolf teremben
megrendezett kiállítási katalógusának lapjai / Pages of the
exhibition catalogue by Gyula Konkoly, Imre Bak, Budapest,
1969/70. Eredeti nyomatok, offset / Original offset prints,
10 lap 29,5×42 cm. Borító, leírás (szignált) 29,7×21 cm
(C3 gyűjtemény / Collection.)

Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO. Erdély Miklós
művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986. A kötetet
összeállította: Hornyik Sándor és Szőke Annamária.
Budapest: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet – Gondolat
Kiadó – 2B Alapítvány – Erdély Miklós Alapítvány, 2008.

[Creativity Exercises, Fantasy Developing Exercises (FAFEJ)
and Inter-Disciplinary-Thinking. (InDiGo). Miklós Erdély's art
pedagogical activity, 1975–1986. Edited by Sándor Hornyik &
Annamária Szőke]

MAJOR János
„Derkovits díj pályázat” / Application for the Derkovits Prize,
2 lap, A4 gépirat, print. / Two pages, Typescript
Évszámok koncept / Concept with Dates, 1972, 3 lap gépirat.
Three pages. Typescript after the *Hungarian Schmuck* march/
april 1973.

VÉRI Dániel, „A halottak élén” – Major János világa. [“Leading
the Dead” – The World of János Major] Budapest: Magyar
Képzőművészeti Egyetem, 2013.

PAUER Gyula
Lenin – Marx, 1971, Stuttgati kiadás / Stuttgart edition, 2009.
C3 Alapítvány és a szerző / C3 Foundation and the Author.
*Természetes /ős/fotó/effekt – Hogyan volt lehetséges, hogyan
volt lehetetlen – 1970–1972. / Natural (Proto-)photographic
Effect – How was it possible, and how was it impossible?*
(Szjsz124) Fénymásolat, papír, gépelt szöveg / Typesript, paper,
photocopy. (A Paksi Képtár tulajdona / courtesy.)
Pauer-dokumentumok / Pauer documents: *Regény / Novel,
Pseudo-előadás / Pseudo-lecture.* Gépelt A4-es lapok /
Typescript. (A Paksi Képtár tulajdona / courtesy.) *Pseudo-
előadás / Pseudo-lecture, Maya szobor / Sculpture. Három
fekete-fehér fénykép / Three black and white photographs.*
(Magángyűjtemény/Private collection.)

PERNECZKY Géza
important business n.2. September, 1973. Borító / cover,
nyomtatvány / print, 30×49 cm. Benne / within: HALÁSZ
Károly: *Modulated Television*, 1972. 5 lap / pages, színyomat /
silkscreen, egyenként 21×29,7 cm each (Magángyűjtemény /
Private collection.)

Hans D. Christ, Iris Dressler (szerk. / eds.): *Subversive
Practices. Art under Conditions of Political Repression: 60s–80s /
South America / Europe.* Ostfildern: Hantje Cantz Verlag, 2010.

st. jauby – jovanovics – lakner – miklós – pauer – tót. Kiállítási
katalógus. / Exhibition catalogue. Galeria Foksal, Warszawa,
1972. (Magángyűjtemény / Private collection.)

SZENTJÓBY Tamás
Fluxkoncert meghívó. Az 1973. május 12-re tervezett
és betiltott, majd 1993 május 12.-én az Orosz Kulturális
Központban Budapesten megrendezett Fluxkoncert
meghívója. / Invitation card of the prohibited Fluxconcert
planned for 12/05/1973 and organized in 12/05/1993 at the
Russian Cultural Center, Budapest. Nyomtatvány / Print.

TÓT Endre
*Meg nem festett vásznaim. A festészetből az ideába. / My
Unpainted Canvases. From Painting to Idea.* 1972, nyomtatvány /
print, 42×28,5 cm
Megfestett vásznaim / My Painted Canvases. 1972, nyomtatvány /
print, 42×28,5 cm

UM(N)WELT DESIGN [képes poszterújság / poster-journal],
hrsg. von Peter Baum, No. 47., Stuttgart-Wien, 1974/4. Benne /
within: MA-ma. SUMUS-folyóirat/periodical, szerkesztette /
edited by: MAURER Dóra & GÁYOR Tibor. Nyomtatott plakát /
Printed poster, 84×59,5 cm

Képek az *UM(N)WELT DESIGN / MA-ma* kiadványhoz
felhasznált művekről / From the works used for the
publication *UM(N)WELT DESIGN / MA-ma*: 1 Szentjóby Tamás
/ Veres Júlia: *Magyar vers*, 1972. (A4-es fénymásolat, nem
eredeti) 2. Donáth Péter: *Egy talált tárgy megtisztítása*, 1972.
Három fotó kartonra ragasztva, 11×21×5 cm 10. Pernecky
Géza: *Modulate person No. 1–4*, 1973. 3 db nyomtatvány a
sorozatból, mind 30×21 cm, 15. Gáyor Tibor: *FIRE – ICE.* a „tűz”
felirat „jégből”, a „jég” felirat „tűzből”. Két fotó, 18×13 cm
(Az eredeti: 40×60×2 cm fémtálcán, bemutatva a *szövegek /
texts* c. kiállításon, 1973) 19. Attalai Gábor: *Alternatívák*, 1973
(selfwork). Két fotó összeragasztva, 18×24 cm
22. Tóth Gábor a *betűkombináció*-objekttel
(A kép a *szövegek/texts* kiállításon készült, 1973), 10,6×15 cm

Peter WEIBEL *Videóművek./ Video works.* gm galéria, Budapest,
Golgota u. 3. 1977. 04. 03. Plakát / Poster, 42,5×29,5 cm

Információs – magyarázó tablók | Information – explanatory tableaux

Bódy Gábor munkái / The works of Gábor Bódy
*Elégia / Elegy, Akutancia... / Acutance, Sor, Ismétlés... /
Series, repetition, Végtelen kép / Infinite Image*, 2 nyomtatott
tabló / printed tableaux, 70×100 cm, (C3 Alapítvány /
Foundation)

ALTORJAY Gábor: *15 akció Marta Minujinnak / 15 Actions for
Marta Minujin*, 1967 (2007)
Ösbemutató a budapesti Képzőművészeti Egyetem aulájában
és vetítőtermében 2007 október 12-én az *Élő (radikális)
emlékezet / VIVID [RADICAL] MEMORY* című nemzetközi
kutatáshoz kapcsolódó *A mű ideje / a mű az időben* című
videósorozat keretében.

Video documentation of the premiere *15 Actions for Marta
Minujin* on October 12, 2007 at the Hungarian University of
Fine Arts, Budapest, as part of the event series *A mű ideje /
A mű az időben* (The Time of an Artwork / The Artwork
through Time) in connection with the international research
project *Vivid (Radical) Memory*.

PAUER Gyula: *Marx–Lenin*, 1971. (2009)
A Subversive Practices c. kiállítás alkalmából kiadta a C3, 2009.
Din A/4, 2 lap, nyomdai sokszorosítás, 2000 példány. © 1971,
2009, Pauer Gyula
Folder, reprint, Din A/4, Edition of: 2000 Courtesy: Gyula
Pauer, C3, Budapest

Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei. Beke László
gyűjteménye, 1971. / *Idea. The beginnings of Hungarian
Concept. Art.* The Collection of László Beke.

Hungria 74. Muestra presentada por el Centro de Arte y
Comunicación (CAyC). Buenos Aires, 1974. november –
december.

PAUER Gyula: *Tüntetőtábla-erdő / Protest signs forest*, 1978.
(2009)
Az 1978-ban megsemmisített szabadtéri installáció
helyspecifikus adaptációja / Site-specific adaptation of the
open-air installation that was destroyed in 1978

1,2,!?

„Itt jelentkezzen öt egyforma ember” | “Five Identical Persons, please report here”*

Koncept palimpszeszt, vagy a magyar konceptuális művészet | Concept Palimpsest or Hungarian Conceptual Art

(*KONKOLY Gyula)

PAKSI KÉPTÁR | ART GALLERY PAKS • 2014. március 28 – június 8. | 28 March – 8 June 2014

A kiállítást rendezte | The exhibition was curated by

PETERNÁK Miklós

Kiadó | Publisher

Paksi Képtár | Art Gallery Paks

Felelős kiadó | Responsible publisher

PROSEK Zoltán

Fotó | Photography

SULYOK Miklós, ELN Ferenc, BERÉNYI Zsuzsa és a művészek | and the artists

Grafikai tervezés | Graphic Design

ELN Ferenc

A szerző és a kiadó köszönetet mond a műveket kölcsönző alkotóknak, gyűjtőknek, magánszemélyeknek és intézményeknek. Külön köszönet Erdély Miklós örökösének, az Erdély Miklós Alapítványnak valamint Maurer Dórának és Bak Imrének. The author and the publisher would like to express their gratefulness to all the artists, collectors, private persons and institutions who lent artworks for the exhibition. Special thanks go to Miklós Erdély's heirs and the Miklós Erdély Foundation, as well as Dóra Maurer and Imre Bak.

© A szerző és a művészek | The Author and the Artists

© Paksi Képtár, 2014

A katalógus szerzői jogilag védett. A kiadó előzetes írásos hozzájárulása nélkül részleteiben sem reprodukálható. All rights are reserved. No part of this catalogue can be reproduced without express written permission from the publisher.

Paksi Képtár | Art Gallery Paks

H-7030, Paks, Tolnai u. 2.

www.paksikeptar.hu

A kiállítás támogatói | Sponsors:



ISBN 978-615-5121-15-9

