

SZEMLE

VITA TATAI ERZSÉBET: NEOKONCEPTUÁLIS MŰVÉSZET MAGYARORSZÁGON A KILENCVENES ÉVEKBEN CÍMŰ DOKTORI (PhD) DISSZERTÁCIÓJÁRÓL

Sturcz János opponensi véleménye:

Tatai Erzsébet a kilencvenes évek egyik legalapvetőbb művészeti jelenségével és problémakörével foglalkozik doktori disszertációjában. Lényegében alapkutatásra, a jelen hazai konceptuális műveinek összegyűjtésére, leírására, értelmezésére és rendszerezésére vállalkozik. Ezt a munkát kiválóan el is végzi, elemzései lényegre törők, árnyosak, egy-két kivételtől eltekintve nincsenek túlbeszélve, szikáran a leírásnál és a szakirodalomra támaszkodó értelmezésnél marad, s nem értékel, rangsorol a művek között. Értékelést egyedül a válogatás jelez, mivel nyilván nem vett be olyan műveket, melyeket színvonalon alulinak érzett. A minőség kérdésének kerülése persze hiányérzetet is kelthet, bennem legalábbis keltett – különösen néhány nyúlfarknyi műleírás és egy-két, a kánon részévé vált, de ma már mosolygásra ingerlő klasszikus koncept vagy gyengébb jelenkori alkotás esetében –, de a tárgyalás módjának kiválasztása szuverén döntés kérdése. Tatai mindenesetre nem annyira egyedi művekként, mint inkább egy-egy nagyobb konceptuális téma példáiként értelmezi az alkotásokat. Kategóriáit, témaköreit ugyanakkor valóban induktív módon, az anyagból következően határozta meg. Ilyen módon a jelen magyar konceptuális műveit feldolgozó főszöveggel szemben nincsenek komolyabb kifogásaim. Mindössze két területen érzek terminológiai problémákat és hiányosságokat. Az elméleti bevezetőben és a nemzetközi kontextusba helyezésben. Először a teoretikus megalapozás vitatható pontjairól beszélnék.

Az utóbbi évtizedben sorjázó kiállítások és publikációk jelzik, hogy a „fogalmiság” az összes művészeti ágat, nemcsak az új médiumokat, de a „festészet utáni festészet” és az „installáció utáni szobrászat” hagyományosabb műfajait is áthatja. A korszak művészettörténet írásában is a konceptuális művészet expanziója figyelhető meg. Az elmúlt tíz év nagy feldolgozásaiban – például Tony Godfrey és Peter Osborne *Conceptual art* monográfiáiban vagy a *Global Conceptualism* című kiállítás katalógusában – egy sor olyan jelenségcsoport sorolódik a konceptuális művészet fogalma alá, amelyet korábban önálló irányzatként, műfajként vagy médiumként kezelve a minimal art, az arte povera, az objekt művészet, a land art, a performansz, az akcióművészet, az installáció, az appropriation art, a monokróm festészet és hasonló kategóriák alatt tárgyaltak. Hasonlóképpen problematikus, sőt visszatetsző azon politikai művészeti formáknak a globális konceptualizmus alá sóprése, amelyek vagy a nyugati művészeti szisztémától függetlenül vagy a gyarmati múlt miatt éppen azzal szembehehelyezkedve jöttek létre. (Az előbbire a hetvenes évek szovjet–orosz vagy nyolcvanas évek kínai

ellenzéki művészete, míg az utóbbira a dél-amerikai művészet nyújt példát.) Nyilvánvaló, hogy egy fogalom ennyire tág értelmezése a jelentésvesztés veszélyével jár, ahogy arra például a posztmodern kapcsán rámutattak. Így történhet ez a konceptuális művészet esetében is, ahogy sokszor el is hangzik, hogy minden kortárs művészeti alkotás vagy akár a történelemben keletkezett összes mű konceptuális jellegű, mivel benne a gondolatiság az elsődleges. Tatai természetesen érzékeli a problémát és egy rövid, „Parttalan konceptualizmus?” című alfejezettel indítja szövegét. A fogalmak tisztázására egy önálló disszertáció is kevés lenne, mégis kérdéses számomra, hogy az általa felállított kritériumok – a gondolat „elsődleges szerepe”, az önreflektivitás és a kritikai szemlélet művészetben és politikában – kellőképpen erős „partok” lennének a parttalan konceptualizmus feltartóztatására. (A magyar anyagot tárgyaló főszövegében ő is szerepeltet egy sor olyan művet, amely nem felel meg az általa felállított kritériumoknak. Ez persze nem jelenti azt, hogy ne kerülhetnének jogosan a neokonceptuális művészet fogalma alá.) Egyetértek a szerzővel abban is, hogy az elnevezések nem a formális logika patikamérlegén, hanem megegyezés során alakulnak ki. A gyakorlatban, a magyar neokonceptuális művészet alkotásainak kiválogatásában Tatai belső érzéke valóban jól működik, s csak néhány esetben voltak hiányérzeteim, amire még visszatérek.¹

Tatai a következő, hasonlóképpen rövidke alfejezetben a konceptuális művészet fogalmát Ian Chilvers, Sebők Zoltán lexikoncímzszavainak és Tony Godfrey meghatározásának kritikátlan átvételével értelmezi, s ez korántsem segíti a tisztázást. Mert míg a külföldi szerzők definíciói túl általánosak, addig Sebőké zavaros. Az utóbbtól származó idézetben szerepel Renato Barilli „olasz művészettörténész” – fogalmunk sincs, hogy ki ő, eredeti szövege nem szerepel sem az irodalomjegyzékben, sem a jegyzetek között – „tautologikus” és „misztikus” konceptualizmus fogalom-párjának értelmezés nélküli említése kifejezetten kaotikussá teszi a képet. Hasonlóképpen túlzás Sebők nyomán „a kosuthi értelemben vett conceptual artot” a művészetről alkotott „tisztán formalista, analitikus vallomásnak” nevezni. (E vádat Sol LeWitt és Mel Bochner fejéhez szokták vágni, más értelemben Kosuth kései alkotásai kapcsán veti be a szakirodalomban.) Félrevezető a project art szintén Sebőktől átvett értelmezése is. De nem meggyőző a konceptuális művészet arte povera-tól és land arttól való elhatárolási kísérlete sem, amely lényegében egybemossa a kategóriákat, mondván, a land artot és az arte poverát „legfeljebb markáns megjelenési formájuk miatt lehetett” irányzatnak tekinteni. Lehet, hogy manapság nem illik irányzatokban gondolkodni, s a land art és az arte povera sem tekinthető irányzatnak. Mégis világos, hogy lényegi különbség van például Robert Smithson és Joseph Kosuth között, nemcsak művészetük külső megjelenésében, de szellemiségükben, világhoz való viszonyulásukban is, s ezért érdemes a két kategória elkülönítése. Éppen ezért kritizálható Tatai konklúziója, mely így hangzik: „...valójában nincs ellentmondás, lehet valami egyszerre land art munka és konceptuális alkotás.” Természetesen lehet, csak akkor a két címke nem mond róla semmit.

Az „Elnevezések és korszakolás” című alfejezet már sokkal szilárdabb, egyéni meglátásokon alapuló meghatározásokat tartalmaz. Tatai például éles szemmel ismeri fel a hazai művészettörténet-írás önellentmondását, ami egyrészt a Henry Flynt-féle concept art elnevezés széleskörű használata és a Joseph Kosuth-i conceptual art etalonként való elfogadása között húzódik. Annak a kérdésnek a felvetése és megválaszolása már elmarad, hogy vajon Magyarországon miért az apolitikus, a művészet

önmeghatározásával foglalkozó, nyelvfilozófiai jellegű kosuthi és nem a politikusabb, kritikai szemléletű flynti paradigma lett a művészettörténések mércéje. (A művészeti gyakorlatban ez utóbbi hatására is bőven akad példa, főleg Szentjóbý Tamás, Konkoly Gyula, Attalai Gábor és Tót Endre munkásságában.)

Tatai röviden áttekinti a nemzetközi konceptuális művészet jellegzetességeit, fő médiumait, megjelenési formáit, továbbélő stratégiáit, s a Godfrey által bevezetetté-ken túl néhány új, találó kategóriát – gyűjtemény, kiállítás, projekt² – is használ, a nemzetközi fõművek mellé jellemző hazai példákat helyezve. Különösen plasztikusan ragadja meg a mûtárgy dematerializációjának kettős – fizikai és ontológiai – jelentését és tisztázza a klasszikus, a poszt- és a neokonceptuális művészet közötti különbségeket. Mindezek ellenére úgy gondolom, rosszul dönt, amikor Hornyik Sándor úttörő és kiváló írásainak választását követve, a kilencvenes évek hazai konceptuális művészetének megjelölésére a nemzetközi gyakorlatban elterjedtebb posztkonceptuális helyett a neokonceptuális művészet terminust alkalmazza.³ A magyar tudományos szóhasználatban a neo előtag ugyanis sokkal inkább valaminek a folytatását, felújítását, felmelegítését, mint egy elkülönülő, új jelenség felbukkanását jelenti. A historizmus hosszú ideig továbbélő, modernista alapú lenézése miatt a neo- előtaggal kezdődő stílusok nálunk eleve negatív jelentésaurát kaptak.⁴ Ezzel szemben a poszt valaminek a lezárulását, s utána, egy, az előzményekhez részben köthető, de mégsem azt folytató jelenség feltűnését jelzi. Ahogy maga Tatai is írja: „A poszt előtag a posztstrukturalizmus vagy a posztmodern mintájára egyszerre tartalmazza az elődjével való szakítást, elhatárolódást és a folytonosságot.” Ennek ellenére Tatai éppen a modernista múlttól, a klasszikus konceptuális művészetől való elhatárolás szándékával vezeti be a neokonceptuális művészet kategóriáját. Ahogy írja; „...a neokonceptuális művészet reflektáltabban viszonyul a konceptualizmus kérdéséhez. Jóllehet kapcsolatban áll a posztkonceptuális művészettel, úgy bukkant fel, mint egy új jelenség, ezért viselheti a neo előtagot. Nem folytatása a klasszikus konceptuális művészetnek, világosan érzékelhető distanciájuk.” Tatai jól látja, hogy a kilencvenes évek hazai konceptuális művészetének semmi köze a hatvanas-hetvenes évek publikálatlan és akkorra gyakorlatilag elfeledett magyar koncept művészetéhez, mint ahogy nyilvánvaló az is, hogy az új generációt sokkal inkább érdekelte és befolyásolta a kortárs és közelmúltbeli nyugati művészet, mint a hazai hagyomány. Már csak azért is, mivel a fiatal generáció a rendszerváltáskor éppen azzal az idősebb, ún. Iparterv-nemzedékkel került szembe, szellemileg és egzisztenciálisan, amely ugyan a hatvanas-hetvenes években klasszikus koncept műveket készített, de a nyolcvanas évek újfestészeti konjunktúrája idején visszatért az elfogadottabb hagyományos művészeti ágakhoz, s egy Hegyi Lóránd által szűken értelmezett, késő modernista formalizmussal kevert ál-posztmodern eklekticizmust képviselt, immáron nem tiltva, hanem támogatva.⁵ Az „új” konceptualizmus kifejezés ugyanakkor azt sugallja, mintha a „neokonceptuális” művészek valamilyen új avantgárd módjára nyíltan szembefordultak volna elődeik felfogásával. Valójában hidegen hagyta őket a korábbi generációk akadémikus és formalista művészete, idegen volt számukra, hiszen a körülöttük átalakuló, kapitalizálódó világ egészen másról szólt. Tehát nem az idősebb nemzedékkel szálltak szembe, hanem egy másik, a nemzetközi posztkonceptuális művészettel rokon koordinátarendszerben igyekeztek elhelyezni és definiálni önmagukat. Az „új konceptuális” jelző tehát azért sem szerencsés, mivel az „új” jellegzetesen modernista kategória, a múlttal való oppozíciót és bizonyos

jövőbe vetett hitet sejtet, s nem alkalmas egy olyan posztmodern jelenség leírására, mint a konceptuális művészet. Tatai az „új konceptuális” művészet fogalmához bizonyos politikai tartalmat is kapcsol. „Éppen a politikai, társadalmi változások tették lehetővé, hogy olyan új konceptuális művészet jöjjön létre, amely expliciten reflektál aktuális (legyen az művészeti vagy társadalmi) kérdésekre, amelyek korábban, a nyolcvanas években el voltak fojtva.” Véleményem szerint a kilencvenes évek művészei sem reflektálnak igazán nyíltan a társadalmi, politikai problémákra. Érthetően, hiszen a művészeti élet hatalmi struktúrája, az intézményrendszer szinte alig változott, ahogyan változatlan a politika dominanciája a kultúra és a társadalom fölött. Éppen ezért még mindig működik az öncenzúra, s a társadalommal és a művészettel kapcsolatos kritikák is jóval visszafogottabbak, mint a nyugati vagy akár az orosz művészetben. A posztkonceptuális jelző mellett szól az is, hogy a kilencvenes évek magyar konceptuális művészeire sokkal inkább a nyolcvanas évekbeli amerikai posztkonceptualizmus és appropriation art, mint a kilencvenes évek neokonceptualizmusának eljárásai jellemzőek. Sokkal inkább kötődtek a nyolcvanas években kiteljesedő, de a kilencvenes évekre világsztárrá és Magyarországon is ismertté váló művészek – például Cindy Sherman, Sherrie Levine, Jenny Holzer, Richard Prince, Jeff Koons, Rosemarie Trockel – szemléletéhez, mint azokhoz – Felix Gonzalez-Torreshez, Gabriel Orozcohoz, Mona Hatoumhoz, Damien Hirsthöz, Jac Leirnerhez stb. – akiket Hornyik, és nyomában Tatai a neokonceptuális fogalmához kapcsol.

Tatai a posztkonceptuális művészet kategóriája alá sorolja az András Gábor által feltárt és elnevezett „érzéki konceptualitást”, így próbálva hidat verni a hatvanas-hetvenes illetve a kilencvenes évek konceptuális művészete közé. Az András által elemzett „érzéki konceptuális” művek lírai, apolitikus szemlélete, absztrakció és ábrázolás határán egyensúlyozó felfogása, minimalisztikus esztétikája azonban távol áll a nyolcvanas évek harsányan politizáló nyugati posztkonceptualizmusától. Sokkal inkább tekinthetjük őket a rematerializálódott és metafizikai tartalmakkal feltöltődött klasszikus konceptuális művészet továbbélésének, egy olyan sajátos, némileg paradox, festészet és konceptuális művészet összekapcsolására irányuló törekvés letéteményeseinek, amelyet akár a magyar konceptuális művészet specifikus fejleményének is tekinthetnénk.⁶

Mielőtt a magyar neokonceptuális művészet részletes tárgyalására térne, Tatai röviden és bátran jellemzi a „rendszer váltás” utáni magyar művészeti szcénát. Pontosán rávilágít a „posztmodern fordulat” mindmáig húzódó elmaradására, az 1980 utáni, illetve a „rendszer váltással” összefüggésbe hozott „fordulatok” problémamentes elfogadására a művészettörténeten belül. Rámutat a posztmodern művészet „új festészetre” való leszűkítésének problematikusságára és arra az ellentmondásra, hogy miközben Magyarországon – nagyrészt jogosan – Hegyi Lóránd nevéhez kötik a posztmodern képzőművészetben belüli fogalmának elterjesztését, ő maga a hazai festészeti fordulatot nem ilyenként határozta meg, s a posztmodernre a modernizmus részének tekintette. Tatai jelzi azokat a jelenségeket is, az új – részben a nyugati posztkonceptuális művészethez hasonló – csoportokat, installációs és objekt műfajokat, interdiszciplináris jelenségeket, amelyek a művészet belső határainak felolvadását, egy tágabb értelmű posztmodern csíráit jelzik. Azt azonban meg kell jegyezni, hogy a „magyar modernizmus hatyúdalaként, semmint radikális fordulatként” aposztrofált „festészeti felvirágzás” mögött nem pusztán „a késő kádárizmus felpuhult intézményi struktúrája”, hanem annak hathatós támogatása is állt. Különösen érzékeny a hazai

és a nemzetközi posztmodern pluralizmus fogalmának egybevetése, annak megállapítása, hogy „a posztmodern nem szűkíthető le a formai/stilisztikai pluralizmusra, az több a galériás festészet felfutásánál, és a műfajok átjárhatóságánál. Az nem pusztán a formák, hanem a jelentések és értékek szintjén megjelenő pluralizmus is...” Tatai azt is világosan látja, hogy a posztmodern „paradigmaváltás” teljes mélységében a mai napig sem következett be, sem az oktatásban, sem a művészetben, s ennek egyik oka a modernizmus és a hozzá kapcsolódó autokratikus szemlélet továbbélése, míg következménye a magyar művészet méltó nemzetközi reputációjának elmaradása.

Tatai a dolgozat második felét kitevő főszövegében a kilencvenes évek neokonceptuális művészetét – például Tony Godfreytól eltérően – nem médiumok, hanem témakörök alapján tárgyalja, s ez megfelel a kortárs és a neokonceptuális művészet téma- és problémacentrikusságának. A választott témák a kortárs élet és művészet lényegi aspektusait ragadják meg, s a nemzetközi művészeti diskurzussal kompatibilisek. Tatai a mondandójához legjobban megfelelő példákat választja, s csak annyit, amennyire a konceptuális művészet jellemzőinek értelmezéséhez szüksége van. Ilyen módon a kiválasztott alkotások nem válnak a szöveg pusztá illusztrációivá, és írásműve sem válik az alkotások lexikonszerű felsorolásává. Mintaszerű a szerző szakirodalmi tájékozottsága és a források használata. Gyakorlatilag minden, az általa tárgyalt műre vonatkozó interpretációt, dokumentumot elolvasott, feldolgozott. Ennek segítségével – mások véleményét hol megerősítve, hol kiegészítve, hol opponálva – egyfajta kvázi-konzenzust teremt a művek értelmezésében.

Komoly hiányosságot egyedül a nemzetközi kontextusba helyezés terén érzékelek.⁷ Az egyes műveket ugyanis Tatai csak elvétele értelmezi nemzetközi alkotásokkal való összevetés segítségével, legtöbbször ott, ahol azt előtte már más megtette. (Például Benczúr Emese esetében, András Edit nyomán.) Ott azonban, ahol saját maga keres párhuzamokat, előzményeket, félre-félrecsúszik az egybevetés.⁸ Nagy Kriszta 200 000 Ft című nyomatát például, a nyilvánvaló motívumazonosság okán Martha Wilson Permutált mellformák című alkotásának parafrázisaként értelmezi, valójában a két mű szemléletileg igen távol áll egymástól, annál is inkább, mivel Nagy „magára veszi”, kisajátítja a melleket, elrejtőzik mögéjük, míg Wilson személytelenül csak egymás mellé sorolja őket, mint a férfivágy tárgyait. (Louise Bourgeois és Betsy Damon vonatkozó művei összevetésre alkalmasabb darabok lettek volna.) Csak nagyon távoli párhuzamra mutat rá Baldessari és Benczúr összevetése, akinek egyediségét könnyebb kortárs nőművészeti kontextusban, például Tracey Emin és mások szöveges munkáival összevetve megragadni. Súlyosabb melléfogás Széchy Beáta és Sherrie Levine „versenyztetése. E szerint Széchy „kevéssel Sherrie Levine híressé vált kisajátításainak megkezdése előtt használta nyersanyagul magyar remekművek reprodukcióit, mint MS mester Vizitációját vagy Rippl-Rónai Nő virággal című művét”. Az „elsőség” már időrendileg sem „stimmel”, mivel Levine első Walker Evans kisajátítása 1979-es, míg Széchy alkotása 1984-es. De a szemléletmód és a „kisajátítás” is alapvetően más, Széchy műve kollázs, a korábbi mű hagyományos parafrázisa, míg Levine-é provokatív, átdolgozás nélküli kalózmásolat. Levine nem „használta nyersanyagul” a jellegzetesen férfi nézőpontú avantgárd remekművek reprodukcióit, hanem egyszerűen „ellopta” őket, konceptuálisan a művészet kontextusát megkérdőjelezve. Széchy női témájú, majdhogynem női nézőpontú műveket választott ki, és saját értéket, munkát tett hozzá. Levine deklaráltan nem.⁹

A nemzetközi kontextus hiánya pontosan azért fájó, mivel e nélkül megválaszolatlan az a kérdés, amely minden ilyen típusú, a magyar kortárs művészet egy-egy szegmensét a nemzetközi művészet gyűjtőfogalmának tükrében vizsgáló elemzés végén logikusan megfogalmazódik. Mutat-e sajátos, egyedi vonásokat a hazai neokonceptuális művészet a nemzetközön belül, s ha igen, miben. Nyilvánvaló, hogy nálunk, mivel más a társadalmi-kulturális kontextus, a konceptualizmus mást jelent, mint a világ más tájain. A nyugati művészethez képest bizonyos etapok kimaradtak, s a szcéna ma is szorosan kötődik ahhoz a modernizmushoz, amivel szemben a konceptuális művészet különböző történeti formái felléptek. Ugyanakkor a nyugati igazodás a konceptuális művészetben belül is dominál. A kérdés ezért úgy is feltehető; vannak-e a magyar vagy kelet-közép-európai konceptuális művészetnek olyan sajátos szemléletmódot hordozó alkotásai, amelyeknek a nyugati kánontól való eltérései nem pusztán a nyugati művészethez képest „elmaradottságként” vagy provincializmusként határozhatók meg? Feltételezésem szerint ilyen sajátos szemléletmódra utaló jelenség lehet az említett „érzéki konceptualitás” vagy a Tatai által oly szépen feltárt kilencvenes évekbeli Duchamp-recepció, a konceptuális művészet ősforrásához való visszatérés igénye. Tatai elemez néhány olyan unikális darabot, amely nem a magyar társadalomban való gyökerezettsége miatt számít hungarikumnak (mint például Bukta Imre művészete, mely kívül helyezkedik a dolgozat horizontján), hanem mert szándékosan hagyja figyelmen kívül a nyugati művészet játékszabályait, s kreatív módon metsz keresztbe időben és szemléletben egymástól távol álló gondolati elemeket. Így például Várnai Gyula, aki Heisenberg darabjában filozófiai, konceptuális és hagyományos festői-vizuális elemek olyan kombinációját adja, ami a nyugati koncept, posztkoncept és neokoncept művészetben egyaránt elképzelhetetlen.¹⁰ Hasonlóképpen egyedülálló szemléletet képvisel Csörgő Attila, akinek humora, játékossága nem, de intellektuális, filozofikus szemlélete eltér a nyugati kortárs neokonceptuális művészet szemléletétől. A női nézőpontú szöveges munkák területén egyéni, s a hazai kontextusból fakadó hangot üt meg Benczúr Emese. De a kör tágítható, például Gerber Pál, El-Hassan Róza, Lakner Antal, Kissspál Szabolcs, a Kis Varsó neveivel, akik mind ugyanezt a furfangos, egyszerre játékos és filozofikus, kritikai világlátást képviselik. Valószínűleg éppen ennek a sajátos látásmódnak következménye némelyikük egyre jelentősebb nemzetközi sikere. De a nemzetközi neokonceptuális művészetben látszólag szokásosabb témákat érintő és fotografikus eszközeit alkalmazó művészek körében is vannak olyanok, például Koronci és Gyenis, akik egyedi, specifikusan ide kötődő szellemi vonásokat mutatnak. Mindez persze megalapozatlan feltételezés, s a magyar neokonceptuális művészetet vizsgáló jövőbeli kutatások feladata lesz megállapítani, hogy valójában mennyiben és miben, illetve kikben ragadhatók meg az itteni neokonceptuális művészet sajátos vonásai.

Mint említettem, Tatai műértelmezéseinek túlnyomó többségével egyetértek, ám a test körüli diskurzussal és a metafizikai témákkal foglalkozó munkák esetében becúsított néhány félreértés. Nagy Kriszta *Intersexual girl* című alkotása kapcsán például fel sem vetődhet az önarckép fogalma, hiszen itt éppen a Sherman-féle szerepjátszó, identitását váltogató művész Én egyik maszkjáról van szó. Tatai szerint a felirat sem fejthető meg racionálisan, pedig az – a kacsintással együtt – egy randevú-időpontra utal. Tatai szerint El Hassan Róza a véradással „politikai és művészeti akciót” hajtott végre. Véleményem szerint művének éppen egyik lényegi vonása, hogy kizárta a direkt politikai akcióként értelmezés lehetőségét avval, hogy nem foglalt állást, s a

vért nem küldte el valamelyik harcoló közel-keleti fél javára. Ahogyan a vér is a hazai vérellátó rendszerbe került, akciója is sokkal inkább irányul a hazai társadalmi-politikai közeg, mint a nemzetközi nagypolitika felé. Sokkal inkább szól saját identitásáról, Magyarországon élő arabként való létéről, mint a világpolitikáról. Azzal sem értek egyet, hogy a véradás par excellence szakrális cselekedet lenne. Várnai Gyula Aura című alkotásában saját ruhadarabjaival az Aura szót írja ki negatívban. Tatai szerint ez a műalkotás aurájának benjaminii kategóriájára utal. Én a műben inkább a művész hiányzó testének, aurájának jelzését vélem felfedezni.

Néha Tatai elemzése túlzottan szűkszavú, vagy nem megy végig az értelmezésben, nem vonja le az adódó következtetéseket, s ezzel a mű lényeges elemei fölött siklik el. Így például Beöthy–Nemes–Pereszlényi közös művének címe és alcíme – Milieu et l'ego (A Francia Forradalom számlájára) – magyarázat nélkül marad. Csakúgy, mint annak megválaszolása, hogy mit jelentenek, mi a céljuk Koronczi Endre azon műveinek, amelyekben a művész az általa hordott papuccsal vagy az általa vezetett autógumival az „Isten” szót hagyja maga mögött a homokba vagy az aszfaltra nyomva. Nem véletlen, hogy éppen az utolsó, Metafizika című részben éreztem a legtöbb elvi tisztázatlanságot és hiányt. Az itt összegyűjtött művek többsége ugyanis nem annyira a metafizikáról, mint inkább a fizikai létről és a metafizika megkérdőjelezéséről szól. (Koronczi „dörzsölős” darabjai, Khoncz installációja) Gerber, Beöthy és fe Lugossy alkotásai kicsit erőltetetten még értelmezhetők egyfajta „negatív teológia”, a profán és a szakrális összekapcsolásának letéteményeseiként. Akkor már csak az a kérdés, hogy miért nem szerepelnek itt Lovas Ilona vagy Türk Péter a témához sokkal szorosabban kapcsolódó alkotásai? Lovassal szemben felvethető installációinak érzékisége, Türkkel szemben műveinek látszólag hagyományos grafikai karaktere. Csakhogy Tatai dolgozatában szerepelnek olyan Németh Ilonától és Drozdiktól származó installációk, amelyek nem kevésbé érzékiek, mint Lovas munkái. Koronczi „önfestő” festményei pedig nem kevésbé képek, mint Türk valóban transzcendens tartalmakat hordozó konceptuális rajzai.

Tatai Erzsébet PhD-dolgozata az átgondolandó elméleti kérdések és kijavítható hibák ellenére jól oldotta meg a maga elé állított feladatot, összegyűjtötte, kategorizálta és értelmezte a magyar posztkonceptuális művészet anyagát. Ezért dolgozatának nyilvános vitára bocsátását javaslom.

Turai Hedvig opponensi véleménye:

Ahogyan azt a ma már klasszikus modern szerzők – köztük a nagy tekintélynek örvendő Kassák Lajos – mondták: „Éljünk a mi időnkben!”, ezért is különösen fontos és örvendetes, hogy egy PhD-dolgozat a saját idejével, kortárs művészettel foglalkozik. Tatai Erzsébet dolgozatát kitűnőnek, alapos és a maga nemében úttörő munkának tartom.

A „Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években” című egy művészi gondolkodásmódot és egy időszakot, azaz egy évtizedet kapcsol össze. Ahogyan a dolgozat írója fogalmaz: a rendszerváltás utáni Magyarország konceptuális művészetét kívánja bemutatni. (7. old.) Tatai Erzsébet bevezetőjében hangsúlyozza, hogy a kilencvenes években ez volt az a művészet, amely fontosat, relevánsat tudott mondani a társadalomról, identitásról. (8. old.) A dolgozat témája lényegében a

neokonceptuális művészet és a hazai rendszerváltás, a politikai átalakulás, valamint az azt követő helyzet összefüggése, annak együttes vizsgálata. A dolgozat tehát egy jóval tágabb összefüggést is elemez, mint amit a címében ígér. A kilencvenes évek időhatárából ki is lép, hiszen vannak 1990 előtti és 2000 utáni munkák is az elemzett, neokonceptuális művek között, szerepel például a Kis Varsó Nefertetije (2003). Szerencsés lett volna napjainkig elmenni, és arról is szólni, milyen sok változás történt a kilencvenes évek óta máig, amire példa lehetett volna ugyancsak a Kis Varsó Szántó Kovács János munkája (2005).

A téma tágítása nem veszélytelen a konceptuális művészet esetében, s Tatai Erzsébet is tartott ettől. „Parttalan konceptualizmus?” című bevezető fejezetében megvonja a tárgyalandó téma határait, hiszen, ahogyan írja: „ha mindaz konceptuális művészet, amiben a gondolat, a tartalom az elsődleges, hol húzódnak a határai, nem konceptuális-e minden művészet.” (11. old.) Kérdés, hogy „a szeriális, land art, arte povera munkákat konceptuális munkáknak tartjuk-e?” (12. old.), s Tatai Erzsébet válasza: van, amikor igen, van, amikor nem. A kérdés jogos és a választ – rokonszenves módon – a megegyezés és nem a formális logika alapján létrejövő művészettörténeti fogalmakkal adja meg. Ugyanez a kérdés feltehető volna napjaink fogalmaival kapcsolatban is, azaz: neokonceptuális művészet-e a public art, appropriation art, aktivizmus stb. Ez az a problémakör, ami kapcsolódik a dolgozat első, igen nagy részét kitevő definiálási, osztályozási szempontokhoz is.

A szakirodalom nyomán Tatai Erzsébet megkülönböztet konceptuális, posztkonceptuális és neokonceptuális kategóriákat. Ezek időben és szemléletükben is elhatárolódó fogalomcsoportok, melyeket a dolgozat írja a saját szempontjai szerint következetesen használ. Az irányzat szót csak a konceptuális művészetre alkalmazza, melyre meghatározott formai jegyek, stílusjegyek is jellemzőek, a modernizmushoz, a társadalmi diktatúrák és a késő kapitalizmus kritikájához köthetők. Joggal mutat rá Tatai Erzsébet (14. old.), hogy Magyarországon a „koncept art” elnevezés terjedt el, s ezt meglepőnek (14. old.) tartja. A szóhasználat, a németes írásmód egyik lehetséges oka a művészeti kánonképzés felől keresve a magyarázatot az, *ahogyan* a koncept hozzánk elérkezett a hetvenes években, vagyis (az akkori Nyugat-) Németországon át, nem kis mértékben azoknak a hazai művészettörténészeknek is köszönhetően, akik inkább német és nem annyira angolszász irányultságúak voltak, akik a konceptuális művészetről itthon írtak, és akiknek tevékenységében például a német Joseph Beuys itthon oly nagy hangsúlyt kapott.

Meggyőző, amit Tatai Erzsébet a posztkonceptualizmussal kapcsolatban megfogalmaz: a „poszt előtag a posztstrukturalizmus vagy a posztmodern mintájára egyszerre tartalmazza az elődjével való szakítást, elhatárolódást és a folytonosságot.” [...] „Ugyanakkor éppen e korszakban kibontakozó posztmodern kultúra indokolja a posztkonceptuális jelző alkalmazását (ez a konceptuális művészet posztmodern változatának allúziója is egyben).” (15. old.) A leírtak alapján a különbség a koncept és a posztkoncept között elsősorban az elanyagtalánítás, a „hard core” koncept művészet fellazulása, a materializált műtárgyhoz való visszatérés. (16. old.) Ezt írja le Tatai Erzsébet is, mindenekelőtt András Gáborra, s az általa alkotott „érzéki konceptualizmus” kifejezésre támaszkodva. Úgy érzem azonban, *nálunk, a hazai* szemléletben nem olyan nagy a különbség a koncept és a posztkoncept között, mint a koncept és – Tatai Erzsébet fogalomhasználatát elfogadva – a neokoncept között. A zavar talán azzal is magyarázható, hogy más volt a helyzet a posztkoncepttel (Nyugat-) Euró-

pában, mint a mi régióinkban. A posztmodern szemlélethez úgy gondolom, nálunk nem a posztkoncept, hanem a neokoncept kapcsolható. A nyugat-európai koncept művészetben a „korábban domináló nyelvészet és analitikus filozófia helyett az antropológia, a szociológia és a feminista kritika vált aktuálissá.” (16. old.) A mi régióinkban ezek a jegyek a neokonceptet jellemzik, azaz a kilencvenes, 2000-es évek elejének megnyilvánulásait. Tatai Erzsébet folyamatosan azzal küzd, hogy megkülönböztesse azokat a kategóriákat, az ezekkel a kategóriákkal leírt jelenségeket, műveket, amik nálunk a modernizmushoz tapadtak még, annak ellenére, hogy elnevezésükben, kategorizálásukban ez nem tükröződik. Szeretném hangsúlyozni, hogy ezt a küzdelmet – bár a legtöbb kérdést épp a terminológia használata és tisztázása veti fel – nem megkerüli, hanem merészen belevág, s ezt feltétlenül a dolgozat erényének tartom. Hiszen állandóan igazítania, pontosítania kell a térben és időben egymáson elcsúszott fogalmakon. Az, amit a hazai művészetben posztkonceptuálisként jellemez még az előző klasszikus koncept periódushoz tapad, a modernhez és nem a posztmodernhez, és hogy az ettől elváló, későbbi jelenségsoportot elkülönítse, egy másik fogalmat kell használnia, a neokonceptet. Ugyanakkor egy már létező, széles körben használt kategóriarendszert sem kerülhet meg. Ez a két tényező – a létező, elfogadott kategóriarendszer használata és annak adaptációja – a magyarázata, és tökéletesen érthető oka is a definíciókra fordított igen nagy figyelemnek és terjedelemnek.

Nagyon jó volna, és szeretném erre biztatni a dolgozat íróját, hogy az általa elvégzett első számbavétel után, egy következő lépésben ne csak a nyugat-európai és a hazai, hanem a régióbeli koncept – posztkoncept – neokoncept összehasonlítást is végezze el. A szerző, aki konferenciát szervezett és kiadványt szerkesztett erről a témáról, ennek kitűnő ismerője. Érdeemes volna megvizsgálni a közép-kelet-európai jelenségeket, az 1989-ig tartó helyzet hasonlóságát, azonos szerkezetét, hasonló művészi stratégiákat a mai posztkommunista országokban, majd az 1989 utániakat. Fontos volna elemezni, hogyan tudtak élni a lehetőségekkel a szlovén, szlovák, lengyel művészek, hogyan és mennyiben tudtak bekerülni a nemzetközi véráramba és mi történt nálunk, miért nem következett ez be idehaza. Ehhez a kitekintéshez saját osztályozási rendszere, szempontjai, terminusai jó alapot teremtettek. A humor a magyarországi neokonceptet tárgyaló rész „Társadalmi tér és politizáló művészet” című alfejezetében kaphatott volna nagyobb teret. A sorok közötti olvasás a politikával összefüggésben jelenik meg, s a régiós összehasonlítás egyik eleme is a humor és ironia lehetne. Hogyan áll humor, könnyedség dolgában a koncept, a posztkoncept és a neokoncept, mik a különbségek és hasonlóságok, itthon és másutt? Javasolnám, hogy a definíciók történeti ismertetésénél ezek dekonstruálását végezze el: ki, miért azt a definíciót alkotta, fogadta el, amit alkotott, fogadott el, milyen tényezők, motivációk befolyásolták mindezt.

A klasszikus korszak esetében inkább külföldi, nyugati példákkal él a szerző, a kortárs magyar szintér tárgyalásához viszont igen kevéssé használ nemzetközi analógiákat. Ahogyan más esetekben, más szerzőknél az ember sokallja az öncélú, ha-kellha-nem felhozott nemzetközi analógiákat, itt egy kicsit kevesli. A kapcsolattartásban, a beáramlásban, és mindenekeleltt a szemléletben alapvető változást hoztak nálunk a kilencvenes évek. Az önmagába záródó nemzeti művészettörténet-írásról túllépve az együttes tárgyalásmód a nemzetközi hallhatóságot, kommunikációt segítené, azt, hogy kívülről is értelmezhetővé váljanak a hazai jelenségek.

S ha már a definiálást és az osztályozást vállalja, ezt a magyar anyaggal is megteheti. A dolgozat írója nyilvánvalóan a formai szempontokkal szemben választja a tartalmi, téma-, illetve problémacentrikus elemzést a kilencvenes évek magyar neokoncepcuális művészetének vizsgálatához. Ezt a tárgyalásmódot nagyon jónak tartom, épp itt válik nyilvánvalóvá, hogy a határok félig áteresztő hártaként működnek, egy-egy művet akár több kategóriába is engednek átszivárogni. Tatai Erzsébet megkísérli a tipologizálást, rendszerezést, ennek azonban vannak buktatói is. (Erre egyetlen példát szeretnék említeni: a drog-probléma külön témaként szerepel, pedig a szerző megállapítása szerint „1999-ben nem volt aktuális a képzőművészet számára.” 95. old.)

Amellett, hogy a dolgozat első feldolgozása a témának, olyan feladatra vállalkozik, amit ilyen mélységben és széles körben nem végeztek el, erénye a szövegre, a műre figyelés is, az érzéketlen elemzések, a sok oldalról való közelítés, az átgondolt kontextus teremtés. Kitűnőnek tartom azt, hogy külön foglalkozik Marcel Duchamp-mal, az ő magyarországi hatásával, recepciójával. Ugyanilyen jó lett volna Erdély Miklós helyével foglalkozni, vagy Szentjóby Tamással, az ő változó pozíciójukkal, a kompenzáció kérdésével 1989 után, különösen abban az összefüggésben, amit Tatai Erzsébet felemás paradigmaváltásnak nevez. (79. old.) Továbbélő szellemük akár negatív, akár pozitív referencia pontot jelenthet, s jó lenne ezt megvizsgálni.

Mivel a dolgozatíró a határokkal, a mennyiséggel birkózik, nem szeretnék abba a hibába esni, hogy számon kérem, ez vagy az a mű miért nem szerepel a dolgozatban. Mégis két nevet szeretnék megemlíteni: a nyombiztosítás, a hazai neokoncepcu megjelenése volt Gőbolyós Luca *Nyomán* című munkája, ezt, illetve őt hiányolom, és Gyenis Tibor helyét kicsit hangsúlyosabbra vettem volna a dolgozatban.

Összefoglalva véleményemet, a dolgozat a kilencvenes évek hazai művészetének kitűnő ismertetése, a magyar és nemzetközi anyag, művészi munkák alapos ismeretéről, a problémák iránti finom érzékenységről tanúskodik. Könnyen kezelhető, logikus szerkezetű, a témával kapcsolatos hazai szakirodalom szinte teljes jegyzékét nyújtja, ami önmagában is hatalmas teljesítmény.

A dolgozat vitára bocsátását és elfogadását a legmelegebben javaslom.

Tatai Erzsébet válasza:

Tisztelt Oponenseim, tisztelt Bizottság, kedves Kollégák és kedves Publikum! Mindenekelőtt megköszönöm opponenseimnek, Sturcz Jánosnak és Turai Hedvignek azt a figyelmet, amelyet dolgozatom olvasásának szenteltek, köszönöm elismeréseiket, bírázataikat, éles szemű kritikáikat. Ezeket megszívlelem, és tanulságaikat további munkám során alkalmazni fogom.

Sturcz János két jelentősebb kifogása mellett számos kritikai megjegyzést tesz, Turai Hedvig pedig egy-egy bekezdést szentel észrevételeinek. Az ismétlések elkerülése végett, nemcsak a névsor és kifejezetten nem opponenseim személyi számának sorrendje okán először Sturcz János véleményére reflektálok, melybe – alkalomadtán beleszövöm Turai Hedvig kritikáira adott válaszaimat is, ezután válaszolok Turai Hedvig felvetéseire. Elsőként arra kívánok választ adni, amelyben mindkét opponensem lényegében egyetért: Sturcz János disszertációm egyetlen komoly hiányosságának a nemzetközi kontextusba helyezést érzékeli, Turai Hedvig pedig kevesli a nemzetközi analógiákat. Munkához fogva mindig fölvetődik a kérdés, hogy az adott

tárgyat milyen mélységben és terjedelemben tárgyaljuk – bizonyos evidencián túl –, hol húzzuk meg témánk határait, mi az, amit – a kifejtés, vagy a meggyőzés érdekében – a témához tartozónak vélünk, és mi az, amit már nem. Dolgozatomban, ahogy a cím is ígéri, a neokonceptuális művészetben belül a magyarországgal foglalkozom. Távol áll tőlem a kérdés ilyesfajta rövidre zárása, annál is inkább, mert magam sem gondolom, hogy a magyarországi művészet független lenne a világban zajló eseményektől – különösen a rendszerváltás után, vagy épp a neokonceptuális művészet esetében. Maga Sturcz is említi, hogy tárgyalásmódom „a nemzetközi művészeti diskurzussal kompatibilis”. Hogy mennyire nem kívánom elszigetelni a magyarországi művészetet a nemzetközitől, bizonyítja, hogy az elméleti részt szinte kizárólag a nemzetközi diskurzusra (és így impliciten művekre is) alapoztam, továbbá egy külön fejezetet – ha rövidet is – szenteltem a nemzetközi neokonceptuális művészetnek. „A kilencvenes évek magyarországi konceptuális művészete ugyanazt a ‚nyelvet‘ beszéli, mint a nemzetközi, attól semmilyen lényeges szempontból nem különbözik. ... benne hasonló kérdések vetődnek fel, mind a társadalommal, mind a művészet helyzetével kapcsolatosan. Az alábbiakban két nagy nemzetközi kiállítás kapcsán mutatok rá a neokonceptuális művészet térnyerésére, valamint arra, hogy ezen alkalmakkor bemutatott művek jó részében olyan művészi gondolkodásmód és problémaérzékenység volt megfigyelhető, amelyek a hazai neokonceptuális művészetre szintén jellemzőek” – írtam e fejezet első bekezdésében. (53. o.)

Mivel a nemzetközi neokonceptuális művészet áttekintése is több éves munka során lenne csak lehetséges, több könyvet kitevő (ahogy számtalan kiállítási katalógus is bizonyítja) bőségesebb tárgyalása szétfeszítené e disszertáció kereteit. A nemzetközi művészetből vett példákkal nem más volt, és nem is lehetett más a célom, mint hogy a magyar művészetet kontextualizáljam, de legalábbis felvessem egy nemzetközi perspektívából nézés lehetőségét. Ha ez nem is sikerült teljes mértékben, Sturcz „a nemzetközi kontextus hiánya” szókapcsolatát túlzónak találom.

Sturcz kifogásolja a nemzetközi példákkal történő összehasonlításaimat is. Nem látom be, miért kellene eltérnem, amennyiben egyetértek pl. András Edit véleményétől (Benczúr Emese esetében). Ha nem építenék rá, épp az lenne hiányosságom. Nagy Kriszta *200 000 Ft* című nyomatától jöllehet sok szempontból (pl. a Sturcz által említett egyik szempontból is) távol áll Martha Wilson *Permutált mellformák* című alkotása, ám a felsorolás-jelleg igenis rokonítja őket: mindkettő – épp ahogy Sturcz említi – a „férfi vágy tárgyait” sorolja fel, ábrázolja az csupán melleket mint Wilsonnál, vagy egyforma testekre applikáltakat, mint Nagy Krisztánál. Dolgozatomban szempontjából – a konceptuális művészet egy tágabb perspektívájában – éppen Wilson művét találtam megfelelő példának, elismervén, hogy Sturcz jellemzésével élve „nyúl farknyi elemzésem” nem lehetett meggyőző. Igaza van Sturcznak, és köszönöm, hogy figyelmeztetett Sherrie Lewine-nel kapcsolatos tévedésemre, bár a „versenyzetetésnek” egyáltalán nem vagyok híve. Megjegyzendő, hogy Sturcz is téved, az 1987-ben emigrált Széchy még itthon, 1984-ben készítette említett műveit. Rövidségem mentségére legyen mondva, hogy ennél hosszabb elemzésüket 2005-ben publikáltam¹¹. Sturcz azt is kifogásolja, hogy Baldessari és Benczúr egy-egy művének „összevetése csak nagyon távoli párhuzamra mutat rá”. Nem távoli párhuzamok megtalálása céljából vettem össze épp e két művet, hanem azért, mert ezek hasonlóságai kitűnő alkalmat kínáltak arra, hogy rámutassak a „klasszikus” és a „neo” konceptuális művészet közötti különbségre.

Mindkét opponensem felveti a közép-kelet-európai régió művészetével való összehasonlítás szükségességét. Turai ezt egy következő lépésnek javasolja, Sturcz inkább számonkérően rója fel. Egyetértek azzal, hogy a régió művészetével történő összevetés hiányként fogalmazódik meg, de ennek tárgyalása is túllépné e disszertáció kereteit.

Továbbá mind Sturcz, mind Turai észrevételezi, hogy nem találok magyarázatot arra a megállapításomra, mely szerint ellentmondás húzódik „a Henry Flynt-féle concept art széleskörű használata és a Joseph Kosuth-i conceptual art etalonként való elfogadása között” (Sturcz). Turai ad is egy megoldási javaslatot, melyet hipotézisként köszönettel elfogadok. A német közvetítés valószínűsítése mellett megjegyzendő, hogy szerzőink a 70-es években nemcsak német, hanem francia és angol (amerikai) forrásokra is hivatkoztak, s hogy – amennyire ismerem – a német terminológia sem olyan egyértelmű; a „Konzept” mellett, a „Konzeptuelle Kunst”, sőt a „Konzeptualismus” is előfordul.

Sturcz János első, a terminológia kapcsán írt kritikájára azért válaszolok másodjára, mert bár Turai Hedvig is foglalkozik e kérdéssel, bizonyos észrevételei épp ellentétesek Sturczéval. Sturcz szerint egyenesen rosszul döntöttem, hogy a neokonceptuális művészet terminust alkalmazom. Tettem ezt elsősorban saját érveléssel alátámasztva – és bármily megtisztelő is – nem Hornyik nyomdokán;¹² Hornyikra éppen azért hivatkozom például, mert e terminus alkalmazására az ő hozzáértése adott bátorítást. Döntésemet hosszas mérlegelés előzte meg, amelynek eredménye a dolgozatban olvasható például ott, ahol a fogalmakat igyekeztem tisztázni, és a különböző konceptuális művészeteket jellemeztem (13–19. o.).

A poszt- és neokonceptuális művészet kategóriáinak illetve azok használatának kérdésével dolgozatomban Turai is foglalkozik (pl. meggyőzőnek tartja a posztkonceptuális művészettel kapcsolatos megfogalmazásomat). Hálás vagyok, hogy a dolgozatomban érzékelt bizonytalanságra felhívta figyelmem, és hogy tovább pontosította a 80-as, 90-es évek magyarországi konceptuális művészetről kialakult képem: „Az, amit a hazai művészetben [T. E.] posztkonceptuálisként jellemez még az előző klasszikus koncept periódushoz tapad, a modernhez és nem a posztmodernhez.” (2. o.). Továbbá explicitté kell tenni azt, amit Turai így fogalmaz meg: „A posztmodern szemlélethez úgy gondolom, nálunk nem a posztkoncept, hanem a neokoncept kapcsolható.”

A „neo” melletti döntésem okait nem ismételtem meg, csupán néhány reflexiót fűzök Sturcz észrevételeihez. Valószínűleg terméketlen a poszt- és neo-előtagok pozitív vagy negatív konnotációról szóló nyelvi-jellegű vitából levezetni azok művészettörténeti használatát. Mindenestre különös, hogy Sturcz éppen a mára átértékelt historizmus neostílusait lenéző modernista szemléletben kialakult negatív jelentésaurát tartja még ma is mértékadónak a neo pejoratív értelmezéséhez; én inkább úgy gondolom, hogy célszerű azt egy (nálunk) új típusú művészet (melynek megvannak az előzményei) előtagjának alkalmazni. Valóban, ahogy Turai látja „kategóriákkal való küzdelmem”, a megkülönböztetés kényszere vezetett – többek között – e terminus használatához. (Úgy emlékszem, Sturcz János *Neokonceptualizmus. Robert Gober* című tanulmányában a Janus félúton című, 1999-es könyvében, egyáltalán nincs pejoratív jelentése e kifejezésnek.) Nem tartom kellően megalapozottnak Sturcz azon kijelentését, hogy „Az ’új’ konceptualizmus kifejezés ugyanakkor azt sugallja, mintha a ’neokonceptuális’ művészek valamilyen új avantgárd módjára nyíltan szembe fordultak volna elődeik felfogásával.” A folytatással viszont egyetértek, miszerint

„Valójában hidegen hagyta őket a korábbi generációk... művészete, ...hiszen a körülötök átalakuló, kapitalizálódó világ egészen másról szólt. Tehát nem az idősebb nemzedékekkel szálltak szembe.” Disszertációmban semmiféle generációs szembenállás nem szerepel, így arra a következtetésre jutottam, hogy Sturcz saját véleményét igyekszik dolgozatomra ráolvasni.

Igaz, hogy az „új” különösen kötődik a modernizmushoz, de hogy emiatt lenne szerencsétlen az új (neo) használata, nem elfogadható, mivel épp az előbb idézett Sturcz-féle gondolatmenet sugall poláris vagy kizáró ellentéteket. Az új jelenti egyszerűen azt is, hogy más, mint amilyen a régi volt. Itt kívánom elmondani, hogy nem is akartam a neokonceptuális művészetet valami általános, mindent egybeeső „poszt”-ba beleolvasztani; választott kifejezéssel olyan, ambiciózus művészetre kívánok utalni, amelynek van kritikai ereje (igaz, az avantgárdnak is volt).

Valóban, Ian Chilvers, Sebők Zoltán lexikoncímszavait és Tony Godfrey meghatározását nem elemeztem kritikailag. Úgy vélem azonban, hogy ezek a helyek épp kanonizáltságuk, széles körű ismertségük okán kiváltképp alkalmasak kiindulásul, s emellett kezdetben nem kívántam bonyolítani az amúgy sem egyszerű kérdést. Másrészt az egész említett fejezet a konceptuális művészetek problematikáját járja körül, bonyolítja-árnyalja; s amennyire disszertáció, témám és véleményem megformálásához szükséges volt, annyira el is távolodtam e kiinduló definícióktól. Sajnálom, hogy Sturcz számára egy konkrétan nem elemzett idézet „kaotikussá teszi a képet”. A Sebők által idézett Renato Barilli a bolognai egyetemen művészettörténész, Sebők pedig egy általam nem beszélt nyelvű (szerb) fordítást használt. Így, ha nem is teljesen, de némileg indokolt, hogy egy szelektív irodalomjegyzékben nem szerepeltettem Sebők forrását.

„Félrevezető a project art ... értelmezése is. De nem meggyőző a konceptuális művészet arte povera-tól és land arttól való elhatárolási kísérlete sem – veti szememre Sturcz, míg Turai ezt a részt épp rokonszenvesnek tartja. Turai azon hiányérzetét azonban osztom, hogy nem vettem fel, vajon neokonceptuális művészet-e a public art, az appropriation art, aktivizmus stb.

Egyetértek Sturcz János azon állításával, hogy Magyarországon „a kilencvenes évek művészei sem reflektálnak igazán nyíltan a társadalmi, politikai problémákra”, de az, hogy a magyar művészek nem léptek fel olyan éles, szinte plakátszerű aktivizmussal, nem jelenti azt, hogy ne lettek volna olyan művészek, akik ne foglalkoztak volna társadalmi kérdésekkel – dolgozatomban egy fejezetnyi jutott számukra. Vajon minek, ha nem explicitnek lehet nevezni Várnagy Tibor *Tiszta háború* című projektjét vagy Szili István koldulótablákból készített installációját? A minőség kérdésének kerülése Sturcz Jánosban hiányérzetet keltett, s felrója, hogy „értékelést egyedül a válogatás jelez”. Valóban, a „minőség kérdésében” csupán válogatásom orientál, mivel nem állt szándékomban a minőség kérdésével való foglalkozás – részint az esztétizálás csapdáját kerülendő, részint azért, mert úgy vélem a minőség mára igen szerteágazó problematikájába való belebonyolódás eltérített volna dolgozatom tárgyától.

Legnagyobb sajnálatomra Sturcz nem nevezi meg azokat a dolgozatomban elemzett műveket, amelyek szerinte nem felelnek meg az általam felállított kritériumoknak, sem azt, hogy melyik az az „egy-két túlbeszélt” szövegrész. Néhány esetben, így a Beöthy–Nemes–Pereszleányi: *Milieu et l'ego* című alkotás elemzésénél, jogosnak vélem a nyúlórkénység kritikáját, bár céloim nem a műelemzés volt – ezt Sturcz is elismeri –, s így az általa is pozitívnak értékelt tömörségem célt tévesztett.

Sturcz János Nagy Kriszta *Intersexual girl* című munkájáról adott elemzésem kritikájához azonban hozzá kell fűznöm, hogy Nagy Kriszta műve ugyan tényleg nem illeszkedik az önarckép ikonográfiai hagyományaihoz, ő nem a művész egyéniségének vagy a művészi létnek (nagyságnak, lelkiállapotnak stb.) reprezentálására törekszik, valóban inkább szerepeket vesz fel, ahogy Cindy Sherman. Csakhogy Shermannel ellentétben, aki valósággal elbújik a szerepek mögé, Nagy Kriszta magát is megmutatja, minden képén megőrzi saját arcvonásait, azonosítani lehet a művész fizimiskáját a képen reprezentált figurával. Nagy Kriszta nem teljesen tünteti el magát felvett szerepében.

Sturcz figyelmeztet, hogy El-Hassan Róza véradási akciója „saját identitásáról, Magyarországon élő arabként való létéről” szól. Talán elkerülte Sturcz figyelmét, hogy ezt a művet épp az *Etnikai-politikai identitás* című alfejezetben tárgyalom, és, hogy amire figyelmeztet, azt én is említtem (126. o.). A műalkotások értelmezésénél bizonyos, mégoly ellentétesnek látszó jelentések sem (feltétlenül) oltják ki egymást; épp a munkákkal történő párbeszéd és a körülöttük kialakuló diskurzusok adják a mű életét; a jelentések egymásra rétegződve, vagy egymás mellett létezve gazdagítják, esetenként értelmezik egymást. Sturcznak igaza van: azzal, hogy a művész vére a hazai vérellátó rendszerbe került, műve a hazai társadalmi-politikai közeg felé irányult, ám ez nem mond ellent annak, hogy El-Hassan Jasser Arafatot ábrázoló lepedőn fekvő ne az éppen aktuális politikáról mondjon – épp sokféle identitása révén, érintettsége folytán – hiteles véleményt (nem egyértelműt – akciója nem politikai plakát). Véleményem szerint tehát a Sturcz-féle olvasat nem zárja ki „a direkt politikai akcióként értelmezés lehetőségét” sem, ahogy a szakrális cselekedetként való értelmezést sem. Várnai Gyula *Aura* című művét a művész hiányzó testére tett jelzésként olvassa Sturcz. Nincs ellenemre ez az értelmezés, mely egyben rávilágít arra is, hogy az értelmező diszpozíciója hogyan befolyásolja az olvasatot – tudvalevően Sturcz a test kortárs reprezentációjának egyik legjobb hazai szakértője. A benjamini értelmezés fenntartása mellett köszönöm ezt a jelentés-gazdagítást.

Sturcz a Metafizika részben érezte „a legtöbb elvi tisztázatlanságot és hiányt. Az itt összegyűjtött művek többsége – folytatja – ugyanis nem annyira a metafizikáról, mint inkább a fizikai létről és a metafizika megkérdőjelezéséről szól”. Igaz ugyan, hogy a *Metafizika* alfejezethez nem írtam bevezetőt, de az ezt befoglaló fejezethez igen, – melynek a címe is, feltételezem orientáló: Filozófia és Filozófia (így áthúzva), melyben épp azt írom, hogy: „A filozófiai kérdések ... a neokonceptuális művészetben is felmerülnek, de a 'nagy elődök' ... elmélkedéseitől a kilencvenes évek alkotóinak munkái jelentősen különböznek (témáikat, módszereiket, hangnemüket tekintve egyaránt). A 'nagy kérdések' felvetése általában távol áll tőlük, akárcsak a komoly, filozofikus hangvétel, vagy a 'nagy szavak' használata. Többnyire hétköznapi, konkrét dolgokból indulnak ki, vagy valamilyen részproblémára koncentrálnak, inkább ismeretelméleti, mintsem lételméleti kérdésekkel foglalkoznak. Játékos, humoros, ironikus hangvételük árnyaltabb gondolkodásmódot és kételkedést képvisel; a sokszor személyes megközelítésmód és tartalom, a tökéletes kivétel, a hangsúlyos vizualitás inkább kikezdi az öröknek tartott igazságokat, mintsem a régi filozófiai paradigmák nyomait követnék.” (154. o.) Ebben a kontextusban vélhetően érthető, miért is nem szerepelnek Lovas Ilona és Türk Péter művei.

Turai Hedvig szerint „szerencsés lett volna napjainkig elmenni és arról is szólni, milyen sok változás történt a kilencvenes évek óta”. Bár Sturcz is azt állítja, hogy

a jelen műveivel foglalkozom dolgozatomban, ám én kifejezetten a 90-es évek művészetének tárgyalására törekedtem. Tettem ezt nem csak a parttalanság elkerülése végett, hanem azért is, mert Turaival együtt úgy látom, hogy az új évezredben olyan változások történtek, amelyek nem hagyták érintetlenül a művészetet; azaz a jelenkori művészet más, mint ami a kilencvenes években volt. Harmadrészt egyfajta távolságtartás okán ragaszkodtam a 90-es évekhez. E távolságtartásnak kevés köze van az ún. „történelmi távolsághoz”; inkább arról van szó, hogy a saját időből kell egy tartamnak eltelnie ahhoz, hogy a sokféle jelenséget – természetesen szelektálva – együtt lássam. Ezért csak kivételes, különösen indokolt esetben léptem át e periódus határait, egyfelől olyan munkákkal, amelyek dátum szerint korábbiak (vagy későbbiek) ugyan, de jellegükből adódóan már (vagy még) a tárgyalt időszakhoz kapcsolódnak, és két esetben azért, hogy épp a változást jelezzem.

A dolgozat tartalmát tekintve logikus, hogy Turai hiányolta Erdély Miklós és Szentjóby Tamás recepciójának feldolgozását. (Annak ellenére írta, hogy mindkét művész tevékenységére és hatására tettem utalást, mely persze nem helyettesíti a befogadás feldolgozását.) Úgy vélem, Szentjóby esetében ehhez még nem érkezett el az idő, Erdély Miklós esetében pedig úgy, hogy az ő munkásságának kitűnő kutatói, akik a kortárs és a 90-es évek művészetét is alaposan ismerik, speciális szakértelmük-nél fogva erre nálam avatottabbak.

Végül a Turai Hedvig hiányolta „nevekre”, és általában a nevekkal kapcsolatos hiányra reagálnék. Szeretném leszögezni, hogy disszertációmban egy jelenségcsoport-ról kívántam értekezni és nem művek felsorolását adni. Gőbolyös Luca *Nyomán...* című projektje nem azért nem került dolgozatomba, mert azt 2000-ben készítette (a Turai szerint nem kellő hangsúllyal szereplő Gyenis épp 2003-as munkájával van jelen), hanem azért, mert véleményem szerint Gőbolyös tevékenységére a 90-es években ez nem volt jellemző. Igaz ugyan, hogy művekről és nem művészekről írtam, mégis valamiféle aránytartás kedvéért úgy éreztem, hogy azok műveit, akik a 90-es években más jellegű munkákat készítettek, nem tartoznak témakörömbe. Gyenis Tibor és a Kis Varsó tevékenységét hasonló megfontolásból, nevezetesen, hogy az ezredforduló utáni változásokba tartozik fő tevékenységük, nem tárgyaltam bővebben. Meglátásaim követelhetnek újabb átgondolást, és egy tágabb értelmezésben helyet kaphatnak egyéb, esetleg vakfoltra került, vagy határesetnek tartott művek.

Itt ragadom meg az alkalmat, hogy opponenseim mellett köszönetet mondjak azoknak is, akik disszertációm létrejöttében segítségemre voltak: András Editnek, Beke Lászlónak, Bodóczky Istvánnak, Hornyik Sándornak, Passuth Krisztinának és Pataki Gábornak.

JEGYZETEK

- 1 Az is lehetséges, hogy Peter Osborne-nak van igaza, aki szerint a konceptualizmus természetéből adódik elméleti alapon való definiálhatatlansága. Akkor pedig jobb bele sem kezdeni.
- 2 A projekt művészet meghatározása Karin Thomas nyomán és jelenkori értelmezésének tisztázásával itt billen helyére.
- 3 Hornyik egy írásában már „felröptta” neki, hogy „tipológiájának holisztikus szemlélete... kerüli ...a poszt-neokonceptuális művészet ingoványos talaját”.
- 4 Ez ellen védekezik Hornyik is, amikor azt írja: „A neo előtagot mindazonáltal nem érzem kompromittálónak, ha ritkán is, de új és nem utánérzés értelemben hasz-

nálom.” A nyolcvanas, kilencvenes években gyakran használták a „post” és „neo” előtagokat pejoratívan a nyugati szakirodalomban is.

- ⁵ Egyetértek Hornyik Sándorral abban, hogy Magyarországon geopolitikai okok miatt tulajdonképpen nem jött létre igazi posztmodern művészet.
- ⁶ Tatai ugyanakkor roppant taktikusan nem bocsátkozik a klasszikus konceptuális művészet tárgyalásába, csak annyiban, amennyiben az saját témája, a kilencvenes évek szempontjából elengedhetetlen. (Nem akarja pótolni azokat a hiányokat, amelyet az előtte járó művészettörténész nemzedékek hagytak maguk mögött.)
- ⁷ A kontextualizálást nem helyettesíti/helyettesítheti a nemzetközi neokonceptuális művészetről szóló rövid és elkülönülő fejezet sem, melyben Tatai egy-egy korszaknyitó és -záró kiállítás koncepcióját, illetve öt-öt művét elemzi röviden.
- ⁸ Pedig a nemzetközi konceptualizmust tárgyaló fejezetben maga is említ olyan alkotásokat, amelyek kínálnák magukat a hazai példákkal való összevetésre.

⁹ Mivel Széchy művei már Amerikában készültek, és kevésbé ismertek, jó lett volna reprodukálni és elemezni őket.

¹⁰ Az őseredeti, amerikai konceptben a német atomfizikus Heisenberg – minden zsenialitása ellenére – eleve persona non grata volt. (A nyugati közegben egyedül Dalí akceptálta, részben provokatív célzattal. Nálunk Erdély Miklós hivatkozott rá folyamatosan, figyelmen kívül hagyva a múlt politikai szempontjait.) A későbbiekben ugyan rehabilitálták, bonyolult tételei nem válhattak az ironikusabb neokonceptuális művészet inspiráló forrásaivá. Várnai is elfogulatlanul és a bizonytalansági elv eredeti jelentését kitágítva értelmezi újra Heisenberg eredetileg részecskefizikára alkalmazott téziséit.

¹¹ In: Széchy Beáta: Köz. Retrospektir kiállítás. Bp. 2003.

¹² Olyannyira nem, hogy „Neoconceptual Art in Hungary” címmel 2001 őszén tartottam előadást, míg Hornyik Sándor hivatkozott tanulmánya a *Művészettörténeti Értesítő* 2002/3–4. számában jelent meg.

DR. KOVÁCH ZOLTÁN: AZ ESZTERGOMI FŐSZÉKESEGYHÁZI KÖNYVTÁR TÖRTÉNETE A 11. SZÁZADTÓL 1820-IG. Kiegészítette, a válogatott bibliográfiát összeállította és közreadja: Szepesi Zsuzsanna. Aula Kiadó Kft. Esztergom–Budapest, 2006. 104 o. képekkel

Kovách Zoltán jelentős eredményekben gazdag tudományos pályát járt be. Legfontosabb munkája, az 1964-ben az ELTE Könyvtártudományi Tanszékén megvédett szakdolgozata már életében „közkezen” forgott, kiadására azonban csak halálának 25. évfordulója adott alkalmat. Kovách Zoltán a dolgozatot egy későbbre tervezett mű alapjának tekintette. A megírt munkán tovább kívánt dolgozni, és a könyvtár történetének harmadik, 1820-tól kezdődő korszakának megírására is gondolt. A gépiratos dolgozat egyik példányát, Szepesi Zsuzsanna forrását, Kovách Zoltán szinte 1981-ben bekövetkezett haláláig folyamatosan gondozta.

Kovách Zoltán disszertációja három nagyobb fejezetből áll. Az első kettő a könyvtár történetét dolgozza fel a 11. századi kezdetektől 1543-ig, illetve 1543-tól 1820-ig. A harmadik fejezet egy annotált jegyzék, mely a könyvtár 45 kéziratát ismerteti a 11. század végétől a 16. század közepéig. A kéziratot egy rövid fejezet vezette be, és a bőséges jegyzetanyag után terjedelmes bibliográfia zárta le. Szepesi Zsuzsanna a gépirat elé egy újabb bevezetést írt, amelyben indokolta a mű kiadását és saját