

SIGNAL – Konceptuális és posztkonceptuális tendenciák a szlovák képzőművészetben*

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Budapest

2019. április 19 – június 23.

A Ludwig Múzeum a szlovákiai konceptuális művészetek¹ több mint fél évszázados történetének mozzanatait bemutató kiállítása² szellemes és többjelentésű munkákkal a szlovák³ konceptualizmus gazdagságát és sokrétűségét prezentálja. A három generáció alkotásaiból válogatott,

- ¹ A hard core, klasszikus, poszt- és neokonceptuális művészetek terminológiájáról most csak annyit, hogy a gondolatíságot előtérbe (a formai szempontok elé) helyező „klasszikus” konceptuális művészet (1960-as, 70-es évek) után, a mű visszanyerte anyagiságát (a konceptuális művészetekben a forma öncélúan azóta se szerepel). A posztkonceptuális a kortárs művészetnek arra az általános állapotára vonatkozik, amelyben (a klasszikus konceptualizmus után) már nem tekinthet reflektálatlanul magára, mintha a művészet – ön-, fogalmi-, társadalmi stb. – reflexiója meg sem történt volna. Ilyen értelemben az a mű, ami nem posztkonceptuális, az nem is kortárs. A neokonceptuális művészet ennél szűkebb értelmű: az az 1990 körül újra erőteljesen jelentkező, szintén rematerializált művészet, amely a konceptuális művészeti hagyományokra közvetlenül épít. Ld. Tatai Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*, Præsens, Budapest, 2005; Peter Osborne: *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*. Verso, London-New York, 2013
- ² <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/signal-konceptualis-es-posztkonceptualis-tendenciak-szlovak-kepzmuveszetben>
- ³ Szlovák művészet az, amit szlovák identitású alkotók műveltek vagy művelnek Csehszlovákiában majd Szlovákiában.

* A kiállítás a 2015-ben Wrocławban (Muzeum Współczesne Wrocław) *The Soft Codes. Conceptual Tendencies in Slovak Art* címmel (ld. <https://muzeumwspolczesne.pl/mw/wystawy/miekkie-kody-tendencje-konceptualne-w-sztuce-slowackiej/?lang=en>) és 2018-ban Prágában (Galerie hlavního města Prahy) *Probe I. The Story of (Post)conceptual Art in Slovakia* címmel (ld. <http://en.ghmp.cz/past-exhibitions/probe-1-the-story-of-slovak-post-conceptual-art/>) rendezett tárlatok adaptációja. Kiállítók: STANO FILKO (1937–2015), JOZEF JANKOVIČ (1937–1994), MICHAL KERN (1938–1994), JÚLIUS KOLLER (1939–2007), RUDOLF SIKORA (1946), MONOGRAMMISTA T. D. (1947) PÉTER RÓNAI (1953), BLAŽEJ BALÁŽ (1958), ROMAN ONDAK (1966), CYRIL BLAŽO (1970), JÁN MANČUŠKA (1972–2011), VIKTOR FREŠO (1974), MAREK KVETAN (1976), PETRA FERIANCOVÁ (1977), MARTIN KOCHAN (1981), PAVLA SCERANKOVÁ (1980), JARO VARGA (1984).

„vidámparkos” elrendezése végig fenntartja az érdeklődést az egyébként magát nem könnyen megadó konceptuális művészet iránt.

A felütésként és kurátori állásfoglalásként elhelyezett művek bevezetnek és ugyanakkor tájékoztatnak arról, hogy mi a kurátor, VLADIMÍR BESKID szerint a kiállítás témája és – egyben – „esszenciája”: az első teremben RUDOLF SIKORA *Felkiáltójele* (1974–2018), JÚLIUS KOLLER *Anti-képe* (1969) és *Pingpong asztala* (1990) fogadja a látogatót. A *Felkiáltójel* egyszerre sok mindenre rávilágít: miközben kijelöli a társadalmi elkötelezettség és a teljes elanyagtalánodás közötti játéktérben a konceptuális művészet egyik pólusát, jellemző alkotója munkásságára is (e kiállításon is vannak hasonló munkái), továbbá rámutat a (cseh)szlovákiai és kelet-európai konceptuális művészet létezésének kereteire, valamint – egy lépéssel távolabbról nézve – idődimenzióira is. A mű fotódokumentáció: a *Felkiáltójel* egy szobor a prágai óvárosi téren, a két dátum pedig az ötlet keletkezésének (1974) és kivitelezésének

évét (2018) jelzi.⁴ A mű eredetileg a párizsi *Fiatalok Biennáléjára* készült, de – mivel a művész akkor nem utazhatott ki – csak 34 évvel később valósult meg (a szobor és a fotográfia is) Prágában. A szöveg a felkiáltójelen idézet a Nobel-díjas biokémikus Jacques Lucien Monadtól: „az ember végül is tudja, hogy egyedül van a rideg és feneketlen világűrben...”⁵ A tudományos (úr) kutatások, az objektív megismerésbe és a fejlődésbe vetett töretlen modernista hit fénykorában tett moralizáló (és így figyelmeztető) kijelentés – a meg nem valósult kozmikus álmokat követő kiábrándultság után – ma inkább naivnak tűnik, így a mű

- ⁴ Az pedig már csak a konceptuális művészetek rajongóinak hab a tortán, hogy Sikora munkája épp ott van bemutatva, ahol egy évvel korábban Türk Péter felkiáltó- és kérdőjelei szerepeltek. (Ld. *Minden nem látszik – Türk Péter /1943-2015/ életműkiállítása*, 2018. április 20 – június 24., <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/minden-nem-latszik-turk-peter-1943-2015-életműkiállítása>)
- ⁵ Jacques Monod: *Chance and Necessity: Essay on the Natural Philosophy of Modern Biology*. Translated Austryn Wainhouse. VINTAGE BOOKS, A Division of Random House, New York, 1972, 180. https://monoskop.org/images/9/99/Monod_Jacques_Chance_and_Necessity.pdf

a kivitelezésekor már önironikus lett. A jelentés nemcsak a politikai rezsim változásai függvényében, hanem a világban végbement mentális módosulások eredményeként is átalakult.

A két dátum ugyanakkor azt is előre jelzi, hogy a konceptuális művészet Szlovákiában folyamatosan⁶ létezik, jelen van. Koller *Anti-kép – Felkiáltójelek* című alkotása (1969) utal a konceptuális művészet akkori, szlovákiai helyzetére. Koller – akit sokan a konceptuális művészet letéteményesének tekintenek, 1969-ben még festőnek tartja magát – képe minden kétséget kizáróan festmény, valahol a szeriális művészet és az absztrakt expresszionizmus között. Geometrikus rendszer a hard edge kinos pontossága nélkül: a piros csíkos textiltre raszteres rendbe felsorakoztatott fehér felkiáltójelek festésénél minden egyes függőleges vonal húzása közben elfogyott a festék – némi spontaneitás becsempészésével – gyengéden vibráló festőiséget okozva a vásznon. Noha a motívum és a cím a konceptualizmusához utalná a képet, érzéki tulajdonságai mégis ellenállnak e besorolásnak, ugyanakkor az anyagválasztásban (a festővászon kiiktatásában) van egy adag dacos dadaista vonás és fluxusszerű játékoság is. A harmadik mű (1990-ből) egy pingpongasztal fele, mely a hiányzó háló mentén a falhoz simul – a játékra hívás és annak ilyenfajta azonnali ellehetetlenítése legalább annyit köszönhet a fluxusnak (ld. George Maciunas *Fluxus pingpongját* az 1970-es évekből), mint a konceptuális művészetnek. A fal túloldalán, a következő teremben persze megtalálható az asztal másik fele.

- ⁶ A folyamatosság természetesen nem ilyen egyszerű kérdés, de az biztos, hogy az 1980-as években is készültek konceptuális alkotások.



Rudolf Sikora
Felkiáltójel, 1974–2018



SIGNAL – Konceptuális és posztkonceptuális tendenciák a szlovák képzőművészetben, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Budapest, 2019 (részlet a kiállításból) © Fotók: Eln Ferenc

Értelmezői attitűd függvénye, hogy ebben az abszurdban egy humoros, játékos gesztust látunk vagy a (társadalmi) kommunikáció lehetetlenségének metaforáját.

A bevezetés tehát előrevetíti, hogy lesz itt abszurd és absztrakció, kép és dokumentáció, valamint elmélkedés, számvetés az ember helyéről a kozmoszban, az időintervallum pedig az 1960-as évektől a 2010-es évek végéig terjed. Bár a katalógusban⁷ és szöveges állásfoglalásaiban a kurátor három nemzedékről beszél, az mégis Beskid rejtett preferenciáiról tanúskodik, hogy csupán az alapító atyák jelennek meg az „előszobában”. Kronologikusan felépített kiállítás esetén ez a kezdés érthető lenne, ám a rendezésben nem érvényesül a történetiség, s didakszisnak, oktató szándéknak sem találjuk nyomát. Minden részegységben jelen van minden korszak és (csaknem) minden művész.

Mindazonáltal a kurátor törekedett egy tematikus szisztéma kialakítására, s ennek alapján, az alábbi címek alatt, négy nagy csoportot hozott létre: 1. *Zéró gesztusok (A lázadó üresség beteljesül)*; 2. *Szövegmania (Szöveg a képmezőben)*; 3. *Belső kozmosz (Utazás egy papíruniverzumon át)*; 4. *A kép újra fogalmazása (A digitális hatás)*. Az első kettő a klasszikus konceptuális művészet „dematerializáló” törekvéseinek felel meg, a harmadik (a sok lehetséges közül) egy olyan speciális témára koncentrált, amely több szlovák művészt foglalkoztatott. Végül a negyedik szintén a konceptuális művészet problémafelvetéseinek folyamánya, de csak

részben, mert – ahogy azt az alcím is jelzi – a kép újragondolása a technikai kultúra kihívásaira való reflexiót is implikálja. A témakörök mindazonáltal egymásba folynak, átfedik egymást. Bizonyára lehetett volna ebből a szempontból didaktikusabban rendezni (és olyan műveket válogatni), hogy egyértelműbbek legyenek a határok a különböző területek között, mégis alapvetően arról van szó, hogy ez szinte lehetetlen, mivel a legtöbb alkotás egyszerre több kategóriába is tartozik (ami az úrról szól, lehet egyszerre szöveges, és ami szöveges, problematizálhatja magát a képiséget is), de azért is, mert vannak olyan munkák is, amelyek egyik csoportba sem szuszakolhatók be maradéktalanul.

1. *Zéró gesztusok (A lázadó üresség beteljesül)*
A kihívóan ahistorikus rendezés azonban magyarázatokat igényelne. Ezek nélkül úgy tűnik, pusztán formalista okból sodródott egymás mellé például 3 „üres” alkotás 1967-ből, 1999-ből és 2007-2018-ból. A 3 időpont másféle művészeti és társadalmi kontextust, s így eltérő alkotói attitűdöt, és jelentést

feltételez. Az első mű: STANO FILKO *Koncept* – *Abszolút semmi* fehér kartonlapja az aljára ceruzával halványan felírt szövegével a tautologikus konceptuális művészet ideájára törekszik, az elanyagtalanosodást (földi környezetben) maximálisan teljesíti. Noha nem nélkülözi a humort, azért lényegében – a Beskid által megfogalmazott „a tiszta művészet..., a tiszta érzékelés..., a tiszta tér..., azaz az üresség ünnepe...”⁸ iránti lelkesedés hatja át.

CYRILL BLAŽO *Mennyezete* a lap alján szereplő feliratozással (Plafón) bár formailag látszólag megismétli Filko művét, az üresség ideáját épphogy ironikus módon kifordítja: a fennköltséget a hétköznapi életbe transzformálja.

Az új konceptuális nemzedék fókusza nem a „teljességre”, a spirituális „kiüresedésre” irányul, hanem inkább a „semmi” művészetben használt fogalmának jelenvilágunkban való kiüresedésére. MAREK KVETAN még tovább lép: a *Vakrendszer II.* cím (2007) nemcsak játék a szavakkal, hanem finom iróniával aktuális politikai jelentéssel is átszínezi az üresség eszméjét, amikor vakkereteinek lécei⁹ európai zászlók osztási mintáit követik. VIKTOR FREŠO *Komatexei* (2018) pedig nyers materializmusukkal egyenesen szembe mennek a fennkölt ideákkal: ezek a tárgyak, rugalmasságukkal és fehérségükkel együtt maguk az „anyag”.¹⁰

Amikor PETRA FERIANCOVÁ (*El*, 2009) kitörli a *Hamlet* párbeszédeit – a dráma „lelkét” –, s csak a neveket és utasításokat hagyja meg, majd könyvtárgyként, leporelló-formában installálja azokat, akkor egyszerre célozza a beszédes fehér ürességet és manipulálja a szöveget, hogy drasztikusan kérdezzen rá a szöveghez, műhöz való viszonyunkra. Stano Filko pedig, amikor fotográfiákból kivág, vagy fehér festékkel kitakar egyes részleteket – gyakran fejeket (a *Transzcendencia* sorozatból [*Fehér tér a fehér térben*], 1978-1979; *Transzcendencia*, 1976-1979) –, akkor épp a fehér tér tiszta ideáját számolja fel játékosan.

Azt nem tudom, hogy mi az a „lázadó tér”, de érdekesnek tartom, hogy amit Beskid így jellemez: „művészet teljesen lemeztelenítve,

⁸ Beskid: i.m. 8.

⁹ A vakrármákra alapozatlan vásznakat feszített.

¹⁰ „... habosított műanyag lemez, melynek sokféle felhasználási területe van, különös tekintettel a reklámpari alkalmazásra. Különleges felületének köszönhetően a Komatex jól nyomtatható, lakkozható, fóliázható és mindenek előtt könnyen megmunkálható”. L.d. <https://muanyag.hu/termekek/komatex>



Marek Kvetan
Vakrendszer II., 2007



Petra Feriancová
El, 2019 (részlet)

amint megkísérli elérni az abszolút nullát: a sokatmondó csöndet, érintetlen, romlatlan felszínt és teret”,¹¹ annak a *Zéró gesztusok* címet adja, felidézve a magyar közönségben Tót Endre *Zéró-műveit*.¹²

2. A *Szövegmania (Szöveg a képmezőben)* konceptuális művészetekről lévén szó evidens – minden műben, vagy „mögötte” szöveg áll. Mellbevágóak BLAŽEJ BALAŽ szóköz nélkül szedett szövegei: egyszer nagy méretükkel – az apró csillogó ezüstkorongok kozmoszában kirajzolódó fekete betűk: GODSAVEUS (2003), WETRUSTIN (2007) –,

¹¹ Beskid: i.m. 8.

¹² L.d. például *Zero* kódol irt leveleit (1972), *Zero-Post* (Nulla-mail) bélyegívét (1974), vagy művészkönyveit: *The States of Zeros*, *Semmi sem semmi* (1971), *Nothing, Incomplete Information*, *Zero-Texts* (1971-72).



Blažej Baláž
GODSAVEUS, 2003; WETRUSTIN, 2007

másszor a kibetűzés nehézsége révén előállt tartalom – FIRSTLY-WEWERELIBERATEDBYTHEMTHENTHYOCCUPIEDUS¹³ – MODEL PRAGUE 1968 (2016) miatt.

Szövegkisajátításon alapul RÓNAI PÉTER *Sorry ...Hommage à Tóth Gábor* (1993) című fotográfiája. A munkái előtt álló Rónai egy olyan pólóban pózol, amelyre saját képe van nyomtatva, a kezében egy átlátszó lap Tóth Gábor szlogenjének részletével: NO ART TODAY, a mondat elejéről hiányzó SORRY csak a Rónai-kép címében jelenik meg. *Képtelenség* (1983–2003) című sorozatában – 36 kis fekete képen – fehérrel nyomtatott szövegek olvashatóak: abszurdok („e gyenge kép rejtett hibái csak az értő számára hozzáférhetők”), szójátékok („képtelenség”, „ez nem kép-mutató”), átírt szólások („akinek nem képe ne vegye magára”), kritikus és önkritikus szövegek („ez a kép egy halvaszületett mozgalom előfutára”, „ez a kép túlmutat saját jelentéktelenségén”, „ez a kép talán épp úttörőjellegénél fogva élvezhetetlen”), amelyek utódai az Art and Language *Secret Painting* című kettős képének (1967–1968).¹⁴

Viktor Frešo *Mi segített volna* (2005) című szövege hat nagy, kézírással teleírt lapon olvasható: „Ha félek a pénzügyi bizonytalanságtól... Ha valakivel nézeteltérésem van... Ha depressziós vagyok... Ha elhagy az önbizalmam... Amikor elhagyott a csajom... Amikor meg akartam szüntetni függőséget...” A megjelenés akár az 1960-as, 70-es éveket is megidézheti, mint

ahogy a problémák is nyilván léteztek már ekkor is, a felvetés módja azonban igazán mai.

MONOGRAMISTA T. D *Foglalás* (1991) című installációjában a könyveket fehér, fekete és piros festékkel festett be (csak némelyikük gerincén betűzhető ki cím), majd szuprematista kompozíciókká rendezte el. A szövegek igazi helye azonban a könyvekben van – vagy lehet, hogy ez az idea már a múlté? ROMAN ONDAK a könyvekben elraktározott „egyetemes” kulturális hagyományainkat kérdőjelezi meg – és egyben állít nekik emléket – polcrendszerre installált, formalinba helyezett 18 könyvével (*Meghosszabbított álom*, 1996), köztük Stendhal, Victor Hugo, Brecht, Gide, Dosztojevszkij kötetivel. A biológiai lények fizikai konzerválásának anyaga elzárja a könyvbe foglalt tudást, és ezzel az egész a tudás megőrzésének képtelenségét invokálja.

3. Ahogy Vladimir Beskid a katalógusban rámutatott, a világegyetem és a földi környezet nagy kérdései iránti felbuzdulás Csehszlovákiában nem az úrkutatás,



Roman Ondak
Meghosszabbított álom, 1996 (részlet)

Monogramista T. D
Foglalás, 1991

a világűr meghódításának optimizmusából fakadt,¹⁵ éppen ellenkezőleg: a kozmikus látomások inkább egy belső teljesség (a mikro- mintsem a makro-kozmosz) képei. Az ilyen típusú munkák befelé forduló reflexiók a politikai változásokra, miután a Varsói Szerződés hadserege 1968 augusztusában megszállta Csehszlovákiát, és a kommunista hatalom megszilárdítása érdekében a minimális szabadságjogokat (mint például a külföldre utazás) is visszanyírbálták a „normalizáció” nevében. Ezért lett e kiállítási egység címe a *Belső kozmosz (Utazás egy papíruniverzumon át)*. Ilyen belső emigrációs képek MICHAL KERN montázsai, csillagképekkel, világfával, tenyérnyomattal és embersokasággal. Stano Filko *Asszociációk* tablói (I., III., XXX., XXXI.) és *Kozmosz*-képei 1968–1969-ből inkább félelmetes (háborús) fenyegetettséget sugallnak, mintsem vidám űrutazásokat, Rudof Sikora *Felkiáltó jelei* (1974–2018) és kérdőjelei (1972-ből) pedig ökológiai figyelmeztetések. JOZEF JANKOVIČ

futurisztikus épülettervei az 1970-es évekből a kevés direkt politizáló mű közé tartoznak (*Kommunista párhótel a Holdon*, *A pozsonyi közbiztonsági kormányzati épülete*). MARTIN KOCHAN aszfalt *Kozmosza* (készítésének fotódokumentációjával együtt – 2013) fényévekre van az elődök komolyságától, akárcsak PAVLA SCERANKOVÁ installációi: a *Hold nappal* (2018) mozgatható játéka és a *Discovery* (2013), ahol a mobiltelefonra szerelt miniatűr űrsikló-makett sugárhajtását a telefon képernyőjén egy flex szikraesője szolgáltatja. Azonban nem csak a fiatalokra jellemző a hűvös távolságtartás, ironikus Koller UFO-ja (1969) is: sötétkék pöttyös ruhaanyagon repül festett, fehér ellipsoid objektje.

4. A kép újra fogalmazása (A digitális hatás)

A konceptuális művészet kitüntetett területe a kép problematikája is. Kezdetben (nyugaton) a piac-, valamint a kép-, illetve tárgyellenesség okán került a fókuszba, ma pedig a képiség, a reprezentáció valamint a hagyományos és új médiumok viszonyának kérdéseire helyeződött át a hangsúly. Rónai Péter fekete, monokróm kép-tárgyai (*Élet az élet után*, 1981)¹⁶ a helyükön vannak a semmi, az üresség termében, ugyanakkor szép átvezetést is képeznek a kép újra fogalmazásához. A Monogramista T. D *Vörös négyzet I-III.* című képei (1980) tiszteletadásként is felfoghatóak Malevics felé, ugyanakkor a négyzetekre különböző módon elhelyezett vörös foltos – átvértett – gézlapok sebekre utaltak: a szuprematizmus, a kép, vagy a vörösség sérülékenysége? (Az orosz festőre több teremben is történnék

¹³ Először felszabadítottak, aztán megszálltak.

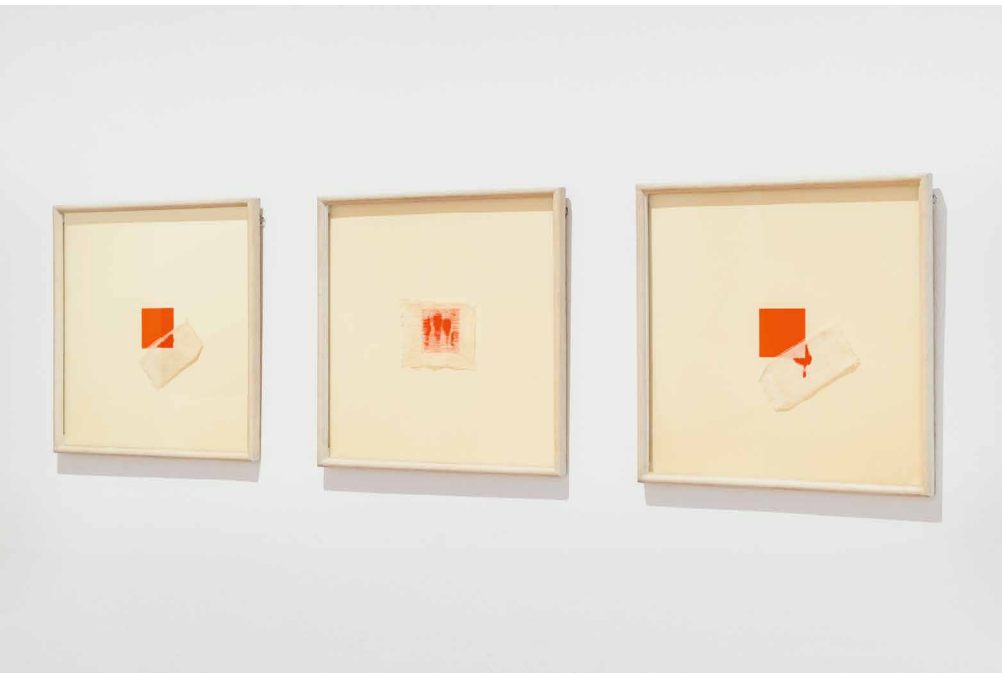
¹⁴ A festmény egy fekete monokróm négyzet (79 × 79 cm, olaj vászon), a fénymásolt szöveg keretben (65,5 × 65,5 cm): „Ennek a képnek a tartalma láthatatlan; a tartalom jellege és terjedelme tartósan titokban van tartva, csak a művész számára ismert”. Hátdoldalán szignó: Mel Ramsden. Art Gallery of New South Wales.

¹⁵ Beskid: i.m. 17.

¹⁶ Rónai könyvében ez az installáció *Antimalevics* (1975–1995) címmel szerepel. Ld. *Péter Rónai* / Rónai Péter. Szerk. Rónai Péter, Bratislava: FO ART, s.r.o., 2012

utalások a kiállításon: T. D még egy prepa-
rált kottát szentel Malevicsnek a *Partitúrák*
albumból /1976–1978/: *Csend Malevicsnek*,
Péter Rónai pedig az *Autocenzúra: Malevics*
/1990/¹⁷ valamint a *Dada Malevics* /1975–
1989/ című képekkel is szerepel.)
Marek Kvetan *IDOC – Halál. 17., 17v, 17h.*
(2004–2006) című nyomatai egy olyan
sorozat részét alkotják, amelyben Kvetan
halál-jeleneteket (ez esetben autóbalese-
tet) választott ki weblapokról és azokat
egy szoftver segítségével – a színek ará-
nyát megtartva – absztrakt, színsávokból
álló képekké transzformálta. A digitális
korszakban kézenfekvőek ezek a manipu-
lációk, azonban Kvetan művei nem erről,
hanem sokkal inkább képhasználatunkról,
illetve az absztrakció kiüresedéséről, és így
a kép fogalmáról szólnak. Ikon, image, vir-
tuális felület vagy esztétikai tárgy? A meg-
osztható képek korszakában azzal kell
szembesülnünk, hogy észlelésünkben
mennyire könnyen transzmutálódik egyik-
ből a másik: hogy válik például a horrorból

17 Cenzúrázott Malevics (1987). Rónai: i.m. 51.



Monogramista T. D
Vörös négyzet I-III., 1980

esztétikai felület. Mindez persze nemcsak a halál képeire vonatkozik:
szövegek, vagy akár egész könyvek is átalakíthatók a nagy digitális
elnyelő segítségével. Marek Kvetan light box-a – *TXT. Biblia* (2003) –
a Biblia szövegét is képpé, apró négyzetekből álló zizegő, dekoratív
(a szöveg felől nézve értelmetlen) felületté alakítja át. Demonstratívan ez

Marek Kvetan
TXT. Biblia, 2003; Kinek van nagyobb, 2012–2018



elé helyezték *Kinek van nagyobb* (2012–2018) című installációját: a művész
37 különböző nyelvű Bibliát tornyozott egymásra. Jó konstelláció Kvetan
e három munkájának az elhelyezése egymás közelében (az egyik itt, az
utóbbi kettő a *Zéró* gesztusok termében), mert bizonyos tekintetben két-
féle véglet felé közelítve csaknem összeérnek ott, ahol a test élete véget
ér; egyfelől a halállal, másfelől pedig a szövegek absztrakt természetéből
következően.
Pavla Sceranková két videó etüdjében – *Boxing* (2005), *Bemegy-kimegy*
(2007) – egyáltalán nem a képet problematizálja: egyszerűen csak hasz-
nálja a mozgóképet. Ha valamit, akkor már inkább az alkotás értelmét
problemátizálta: minden esetre szellemesen és humorosan tűnnek el
tárgyak a szemünk előtt, lép át a művész asztalokon, székeken, könnyed
mozdulattal megsemmisítve azokat, töri szét dobozát, amelyből feláll...
A kiállításon szereplő objektok még inkább szétfeszítik ezt a négyes felosz-
tást. Bármilyen „tisztá és üres” a víz, prózaisága ezeken túli helyet jelöl
ki számára. Július Koller *Egy pohár tiszta vize* (1964) ugyan még kevésbé
távolodik el¹⁸ a zéró eszményétől, de 2000-es évekbeli reflexiójában, JÁN
MANČUŠKA *Hiányzó* (2006) című munkájában (egy pohár víz) a víz vég-
képp nem szimbolikus, inkább hétköznapi, játékos valami, és konkrét
fizikai léte (és mennyisége) kerül előtérbe. „Annyi víz, amennyit hiányta-
lanul a számban tudtam tartani.” – áll a poháron a felirat. Marek Kvetan
Megfigyelője (2010), Viktor Frešo kipreparált *Liftjei* (2015) végképp nem
találják itt helyüket.

18 És inkább Szentjóbý Tamás egy üveg *Hűlő* vizével (1965) és Michael Craig-Martin: *Tölgyfa*
(1973) című egy pohár vizével áll rokonságban.



Pavla Sceranková
Boxing, 2005

A kiállítás közepén egy vitrinben kaptak
helyet a szlovák konceptualizmus kezde-
teiről szóló dokumentumok és fölöttük
néhány korai mű – egy kortárs reflexi-
óval (Roman Ondák) kiegészítve. ALEX
MLYNÁRČIK és Stano Filko *Happsoc I.*¹⁹
plakátja 1965/1975-ből (a manifesztum ZITA
KOSTROVÁ közreműködésével), amelyre
aktuális pozsonyi adatokat nyomtattak:
„egy darab vár; egy darab Duna; 142 090
darab lámpaoszlop; 128 729 darab tv-készü-
lék; 6 temető; 138 936 nő; 128 727 férfi; 49 991
kutya” stb. A mű címe *happy socialism*ként
vagy *happy society*ként oldható fel.
A fotódokumentációval jelen levő Stano
Filko, MILOŠ LAKY, JÁN ZAVARSKÝ *Fehér*
tér a fehér térben (1973–1974)²⁰ című environ-

19 Jana Geržová szerint ez az első szlovák konceptuális
alkotás (ugyanabban az évben készült, mint Joseph
Kosuth *Egy és három szék* című installációja és
Szentjóbý Tamás *Hűlő* vize). Jana Geržová: *Mítosz*
és valóság – konceptuális művészet Szlovákiában.
In *Conceptual Art at the Turn of Millenium*.
Konceptuálne umenie na zlome tisícročí. Konceptuális
Művészet az ezredfordulón. Ed. Jana Geržová – Tatai
Erzsébet, AICA Section Hungary & Slovak Section of
AICA, Budapest-Bratislava, 2002, 25–31.
20 1977 áprilisában Budapesten, a Fiala Művészek
Klubjában is kiállították, 2001 októberében



SIGNAL – Konceptuális és posztkonceptuális tendenciák a szlovák képzőművészetben, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Budapest, 2019 (részlet a kiállításból)

Julius Koller
Játék – Festmény (Antihappening), 1967; Miért (Antifestmény), 1969



mentje egyfajta érzékenység névében problematizálja a konceptualizmust. Hogy ez a koncept végét jelentette volna, vagy egyfajta beteljesedését, nehéz eldönteni, mint ahogy azt is, hogy a fehér festék fröccsentése a „végtelen űr” megvalósítása felé törekvés-e vagy inkább dadaista-fluxus játék (Július Koller: *Játék – Festmény – Antihappening*, 1967).

Koller *tenger (more)* feliratú képének szerepeltetése²¹ (1963-1964) inkább problematikus.²² Noha igen szellemes megoldást eredményezett, hogy azt a rendező Koller azonos időben készített *Hegycsúcsok* című (és feliratú), későbbi *Nomoreart* című (és feliratú, 1979), valamint Rónai Péter *Antikoller* című és *no more* feliratú 1993-as képével vette körül. Ha a nyugati művészettörténet-írás kategóriáit és módszertanát vesszük alapul,²³ akkor aligha mondható, hogy a „more” volna az első konceptuális alkotás, mivel a konceptualizmus, mint mozgalom, vagy mint kidolgozott elmélet még nem is létezett. (Ebből a szempontból a *Happsoc* „konceptualizmusa” is hasonlóan problematikus, azzal a lényeges különbséggel, hogy itt a mű maga konceptuális, abban az értelemben, ahogyan a „klasszikus” konceptuális művészetre ma is gondolunk, míg a *more* inkább a szürrealizmusnak és az absztrakciónak köszönhet sokat.) Ha a konceptualizmus teoretikusainak szeme előtt ez a mű lebeghetett volna... – gondolhatnánk, csakhogy 1967-ig Koller nem állította ki ezt a képét, s így nem is indulhatott ki belőle a konceptuális mozgalom, hiába áll felirat a kép kellős közepén. Ez természetesen semmit nem von le Koller művészetéből (sem egyetlen képnek jelentőségéből).

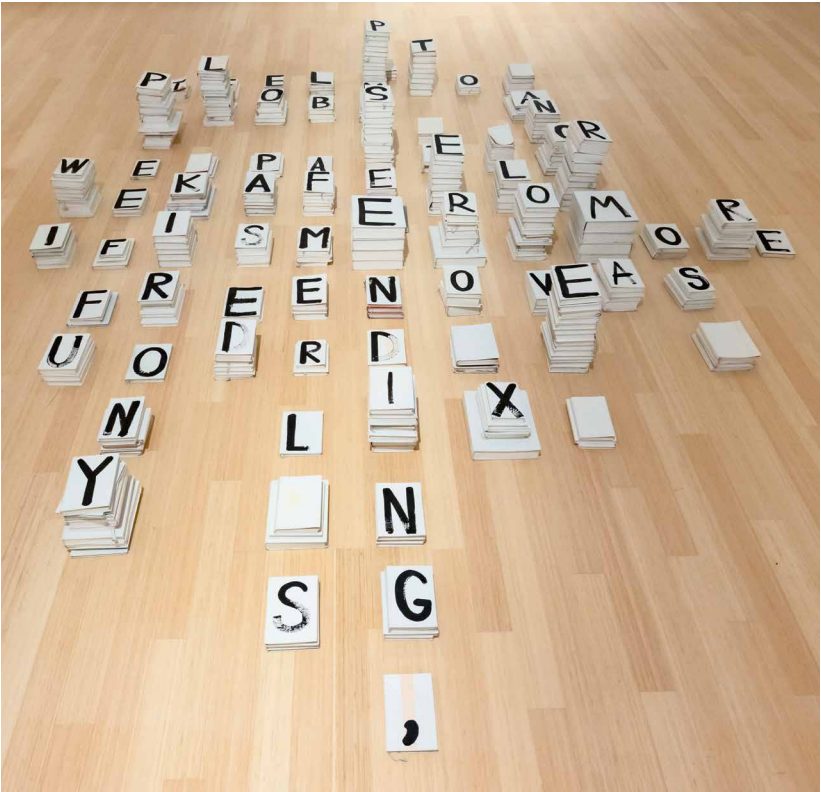
Az elnevezések Nyugatról származtak ugyan – más „kultúrmozorzsákkal” együtt –, de ez nem jelenti azt, hogy maga a művészi

a pozsonyi Magyar Intézetben, majd 2009-ben Trnavában, a Ján Koniarek Galériában rekonstruálták. Ld. Vlasimír Beskid (ed): SONDA 1. *Průběh slovanského (post)konceptuálního umění. PROBE 1 The Story of Slovak (Post)conceptual art.* (kiállítási katalógus), Galerie hlavního města Prahy, Praha, 2018, 45.

21 Bár az itt szerepelt rajz nem azonos az 1963-1964-es festménnyel (olaj vászon, 69 × 49,5 cm, SOGA Gyűjtemény, Pozsony). L. Geržová: i.m. 26.

22 Geržová amellet érvelt, hogy a mű konceptuálisként való felcímkezése mitikus karakterű. Egyfelől – véleménye szerint – a kép szorosabb összefüggésben áll a kubista és futurista festészet szóhasználatával, másfelől – Kollert idézve: „...hiszen én festő vagyok, számomra izgalmasabbak a színek egy kétdimenziós felületen ...” (1967) – kifejti, hogy a művész csak az 1960-as évek vége felé fordult a konceptuális művek felé, s végül azt is rögzíti, hogy az első interpretáció, mely a művet konceptuálisnak nevezi utólagos, 1979-ből való. Geržová i.m. 31–35.

23 Márpedig azt tesszük, ahogy a „szocializmus” idején is tettük.



Jaro Varga
Valaki másnak az álmában, 2017

„termelés” is nyugati származék volna. A művészek lokalitásukba ágyazott, viszont autonóm alkotókként hozták létre műveiket és lokális jelentőségükkel, jelentésükkel együtt vissza –, illetve bekapcsolhatóak a kultúra ma már globális vérkeringésébe. Ha a kategóriák alkalmasak helyi jelenségek leírására és értelmezésére, akkor érdemes azokat használni. Az pedig a vasfüggöny és a szigorítások ellenére sem csoda, hogy művészek (vagy példaképeik, mestereik), akik korábban, még ha a periférián is, de a nemzetközileg érvényes művészetben szocializálódtak – és ha bármily vékony csatornán keresztül és szaggatott módon is, de információcserében volt részük –, azok tevékenységükben és gondolkodásukban „maguktól” is eljutottak – környékünkön épp a szocreál ellenében – a művészet fogalmiságához. Vagy éppen a spirituális tartalmak kereséséhez, a további formai redukcióhoz vagy ahhoz, hogy komolyan vegyék annak étellel való kapcsolatát és a kor problémáira érzékenyen reflektálható jellegét (ahogy azt ma is tesszik). Anélkül, hogy lépésről lépésre követendő példákat másolnának.

Ahogy a kiállítási egységekben felvetett témák, úgy a kelet-európai művészetben a nyugati kategóriák szerint megnevezett művészeti gondolatok, tendenciák sem választhatók el sebész késsel egymástól. Keveredtek, egyszerre voltak jelen – nemcsak egy időben, egy művésznél, hanem akár egy műben is – a konceptuális művészet felvetései, a fluxus-gondolkodás és attitűdök, valamint a későmodernizmus redukcionista törekvései. A Ludwig Múzeum terei persze nem végtelenek, a láthatóan igen szerteágazó és változatos szlovák konceptuális művészet egésze nyilván nem bemutatható itt és most. Mégis kérdés, vajon miért döntött a kurátor egy hard core konceptuális kiállítás mellett, ahol az első generáció művészetét elég árnyaltan mutatta be, míg a későbbiekénél „szigorúbb” volt a szűrés: kimaradtak olyan alkotók munkái – nők főleg (például Lucia Tkáčová, Ana Dauciková, horribile dictu: Németh Ilona) –, amelyek révén a mai posztkonceptuális művészet komplexebb és a valósághoz közelebb álló képét lehetett volna nyújtani.