

Sebők Zoltán

**Az új művészet fogalomtára
1945-től napjainkig**

IV. rész

O

OBJEKTMŰVÉSZET

Az objektművészet kifejezés azoknak a művészeti irányzatoknak és különféle eljárásoknak a gyűjtőneve, melyek kész objektumok (tárgyak, használati eszközök) felhasználásával építenek fel egy új összefüggérendszert. A művész nem ábrázolja, utánozza vagy megjeleníti a tárgyi világot, hanem nyersanyagként használja fel a legkülönbözőbb esztétikai célok érdekében.

Az objektművészet gyökerei a század eleji művészeti kezdeményezésekig nyúlnak vissza: az előzmények között első helyen azokat a kubista képeket kell megemlíteni, ahol már nemegyszer tárgyként, objektumként értelmezhető a vászonra ragasztott újságpapírszelet, kártya, bélyeg, vagy a képbe vert szög. Az első kifejezetten objektművészeti gesztusok Marcel Duchamp nevéhez fűződnek, aki műalkotás gyanánt közönséges használati tárgyakat (ready-made-ek) állított ki, miközben csupán apró változtatásokat eszközölt rajtuk. Az objektművészet számos változata megvalósult századunk első felében (különösen a dadaisták, a szürrealisták és a futuristák műhelyében), de a háború után is rendkívül aktuális maradt: az ÚJREALIZMUS -->, a POP ART --> és a HAPPENING --> különösen nagy előszeretettel vett igénybe készen talált tárgyakat, hogy váratlan összeillesztésükkel vagy szembeállításukkal új asszociációs mezőket hívjon életre, hogy eredeti környezetükből kiragadva új jelentéssel ruházza fel őket és még sok egyéb céllal.

OP-ART

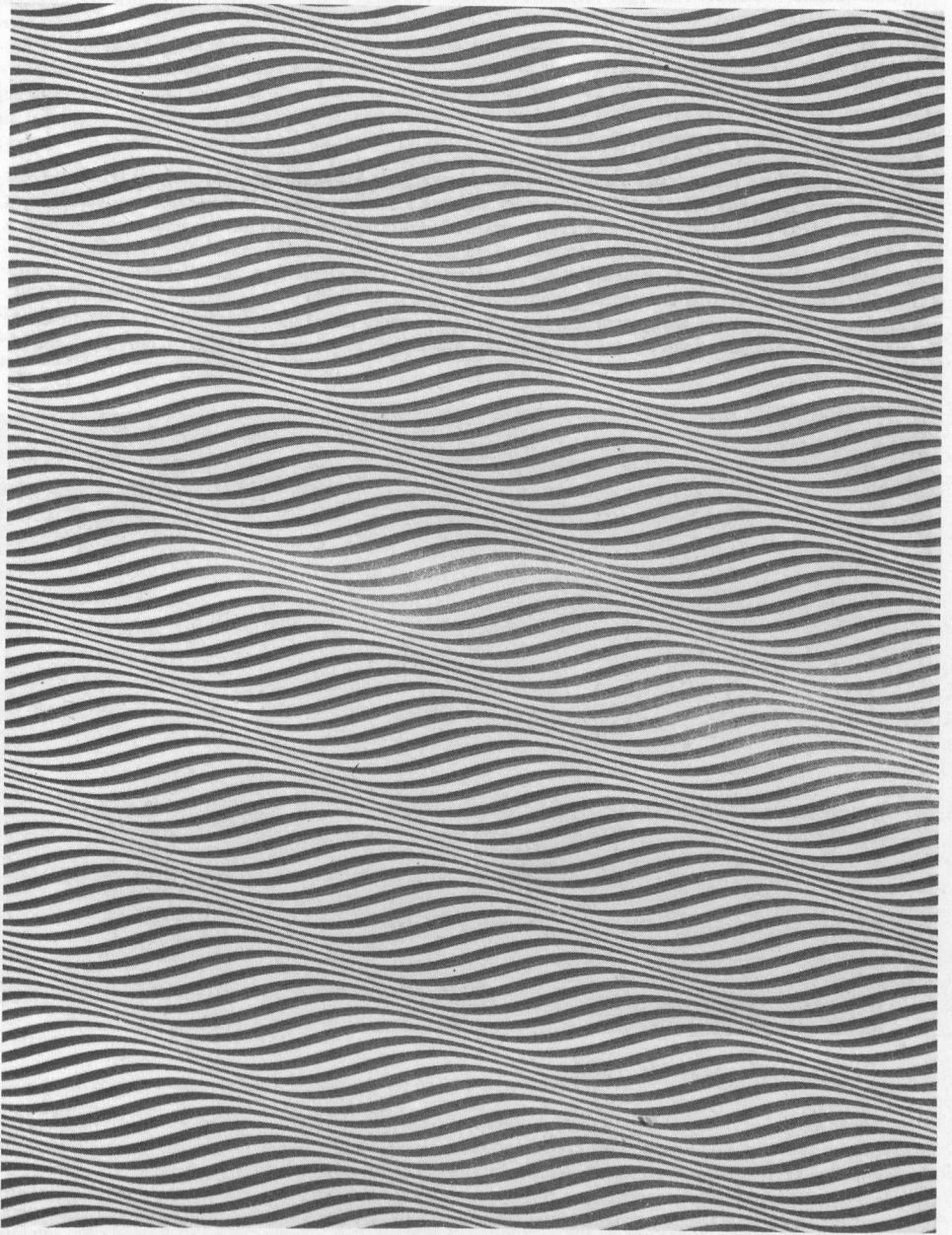
Az op-art az optical (optikai művészet) rövidítése. Annak a hatvanas években fellépő nonfiguratív képzőművészeti irányzatnak az elnevezése, mely a képzőművészet összes korábbi dimenzióját zárójelbe tette, és az alkotótevékenység célját dekoratív, érzékcsaló vizuális "játékok" és vizuális ritmusok szervezésére szűkítette. Egy tiszta illuzionista irányzatról van szó, mely megelégszik a rezechártáyangerek előidézésével. Az op-art művészek általában mechanikus pontossággal dolgoznak, a legszigorúbb formai józanság vezérli őket, tehát a kézírászerű keletkezés vagy a romantikus (ön)kifejezésvágy minden nyomát eltüntetik. A művek hangneme hűvös és formai jellegű, mintha nem is műteremben, hanem laboratóriumban készültek volna. Ezért leginkább minden nehézség és lényegbeli esztétikai veszteség nélkül tetszés szerinti mennyiségben reprodukálhatók, sőt felhasználhatók iparművészeti és díszítőművészeti célokra is.

Kihasználva ezeket a lehetőségeket, az op-art egyes képviselői igen hangosan hirdették a művészet demokratizálódását (a sokszorosított mű lényegesen olcsóbb, mint az eredeti, tehát szélesebb körben hozzáférhető) és a környezet esztétikai átrendezéseinek programját. Különösen az utóbbit fogadta a közvélemény némi szorongással, mert a korabeli tudósítások szerint a nézők közül többen is rosszul lettek az op-art kiállításokon (főleg attól a "szédítő" felszíni vibrálástól, ami a művek gyakori jellemzője). Mindenesetre egyes op-art művek gyorsabb-frissen ruhamintákká váltak, vagy a lakótelepek üresen maradt falfelületeire kerültek.

Az op-art előzményeként szinte bármelyik háború előtti geometrikus törekvés számba vehető, ha megfeledekezünk mélyebb dimenzióiról, és csupán optikailag szemléljük. Megemlíthető továbbá, hogy az optikai kutatások szerves részét, de csak részét képezték a Bauhausban folyó munkának, a legnyilvánvalóbb forrás pedig kétségtelenül az alaklélektan, vagy Gestalt-pszichológia. Olyannyira, hogy gyakran nem is tudjuk megkülönböztetni az optikai művészet valamely alkotását egy alaklélektani kézikönyv szemléltető ábrájától.

A festészeti, ill. grafikai op-art mellett feltétlenül említést érdemel még a konstruktivista hagyományokat (Moholy-Nagy, Pevsner, Gabo) továbbfejlesztő "szobrászati", illetve kinetikus op-art (KINETIZMUS -->), mely fényforrásként, vagy fényvisszaverőként használt mozgó formák optikai játékára építi művészetszemléletét.

Az irányzat fontosabb képviselői: Victor Vasarely, Bridget Riley, Yaacov Agam, Yesus Raphael Soto, Enrico Castellani stb.

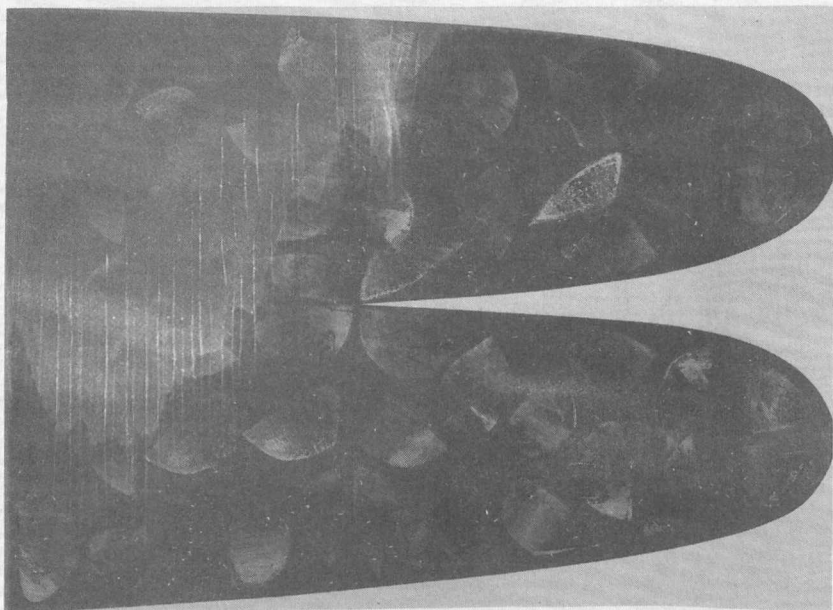


Bridget Riley: Cataract III. 1967.

P

PATTERN PAINTING

A pattern painting ("minta-festés") a hetvenes évek közepe táján kialakuló amerikai irányzat (az elnevezést Mario Yrizarry használta először 1975-ben), mely szakítva a korábbi önelemző művészetszemlélettel, újra visszatér az érzéki felületalakításhoz és a színes, dekoratív festőiséghez. Motívumvilágában megtalálhatók a népművészeti elemek, fülledt hangulatot árasztó század eleji omamensek, túlmintázott tapéták, díszes szövegek, de Matisse, Derain, Dufy és például Bonnard festészetének egyes elemei is gyakran felbukkannak. A DEKORATÍV FESTÉSZETNEK is nevezett pattern painting újra rehabilitálta a hagyományos manuális festőiséget, színhasználata érzéki és anyagszerű lett, kompozícióiban pedig leginkább a statikus elemek dominálnak. Ezek alapján nem alaptalan John Perreault kijelentése: "A dekoratív művészet a legrégebbi új művészet, ami létezik."



Philip Taaffe: Születés. 1986.

Az benne az új, hogy meri vállalni a régit: a művész visszanyúl a dekoratív festészet legkülönfélébb hagyományaihoz, s attól sem riad vissza, hogy ezeket a modern gicccsel vagy a látványos felszínű, gazdag mintázatú tömegtermékekkel hozza közös nevezőre. Felületi hatásokból merít, s maga is látszólag csupán önefedt felületi hatásokat teremt; nem lehet azonban nem észrevenni, hogy mindez általában egy ironikus távolságtartással teszi: gatlástalan eklektikájából a rezignált intellektus szerepjátszása érződik. Az új dekorativitás egyrészt felidézi a régi "nagy művészet" felszabadult, üde ornamentikáját, ám maga nem hisz többé ennek lehetőségében. A színes minták és nagy, dekoratív felületek mögül egyfajta kiábrándult dekadencia és abszurdítás sugárzik,

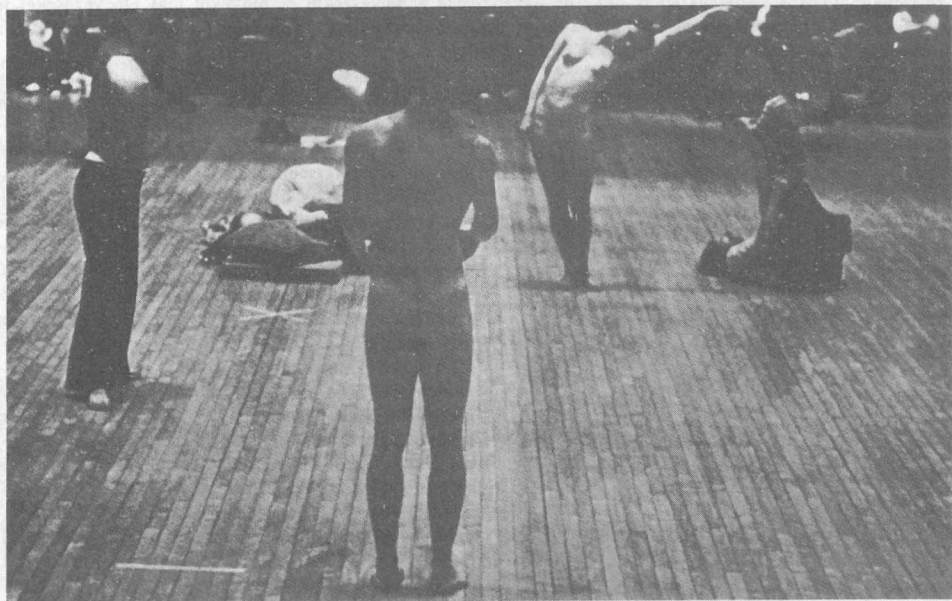
különösen azoknál a művészeknél, akik a dekoratív elemeket elbeszélő vagy naiv-realista mozzanatokkal keverik.

A pattern paintingben igen erősen érződik a triviális, a mindennapi és az abszurd iránt lelkesedő POP-ART --> öröksége. Tény azonban, hogy az új dekorativitás festészete általában elveti a klasszikus pop-art gépiességét, és az iparilag sokszorosított díszítő elemeket is egy emotív átírásban látjuk viszont a képeken. Ha megjelenik is a fogyasztói társadalom egy-egy jellegzetes mai motívuma, nem emblematikusan kerül a vászonra, mint a pop-artban, hanem egyfajta gyermeketeg, mégis rafinált ornamentális értelmezésben.

A pattern painting központja New York, jelentősebb képviselői pedig: Robert Zakanitch, Tina Girouard, Kim McConnel, Miriam Schapiro, Robert Kushner és Ned Smyth.

PERFORMANCE

A performance szó angolul előadást jelent, és tágabb értelemben előadóművészeti műfajokra (zene, tánc, színház) vonatkozik. Mint külön vizuális művészeti műfaj a hetvenes évek elején alakult ki. Fő jellemzője, hogy a művésze (performer, általában saját testét, illetve személyiségét s annak közvetlen környezetét használja témaként és kifejezési eszközként, művét pedig "élőben" mutatja be.



Yvonne Rainer: Performance. 1971.

A performance a hagyományos előadóművészeti ágak avantgárd képviselői mellett erős ösztönzést kapott a HAPPENINGTÓL -->, a BODY ARTTÓL --> a FLUXUSTÓL --> és az AKCIONIZMUSTÓL -->, alkotásai azonban ezekhez viszonyítva sokkal megformáltabbak és zártabbak. Általában igen gondosan megtervezett szituációk következetes végigviteléről, előre adott feltételek teljesítéséről van bennük szó. Történetileg abba a vonulatba illeszkedik, amely a hatvanas években induló konceptuális művészettel (CONCEPTUAL ART -->) kezdődően bármilyen médium iránt toleránsnak bizonyult, illetve magát az embert is lehetséges műalkotásnak tekintette. Épp ezért a Body Art --> és a performance fogalma nehezen elkülöníthető. Annyi azonban megállapítható, hogy az előbbi inkább az emberi test plasztikai lehetőségeire, fizikai teherbírására, gesztusnyelvi esz-

közéire koncentrálnak, az utóbbi pedig a test és a személyiség, a személyiség és a tárgyi környezet, a művész és a közönség lehetséges kapcsolataira figyel.

A performance nevesebb képviselői Chris Burden, Luciano Castelli, Valie Export, Ulrike Rosenbach, Marina Abramovic, Jürgen Klauke, Urs Lüthi, Petr Stembera és Laurie Anderson, a magyarországi művészek közül pedig mindenekelőtt Hajas Tibor, Szirtes János, El Kazovszkij, valamint a Böröcz András-Révész László szerzőpár.

PIQUAGE --> DECOLLAGE

PITTURA COLTA

A *pittura colta* kifejezést magyarra "művelt" vagy "tanult festészetnek" lehet fordítani, és a nyolcvanas évek művészetének egyik jellegzetes vonulatát jelöli. Ezzel a címmel rendezett Italo Mussa olasz művésztörténész 1982-ben a római Pio Monti Galériában egy csoportos kiállítást, amelyen Alberto Abate, Roberto Bami, Ubaldo Bartolini és Carlo Maria Mariani vett részt. A kiállító művészek közös vonása az volt, hogy az újat valamelyik régi művészetben keresték, mindenekelőtt a klasszicista és a manierista örökségben, amihez a dolog természeténél fogva hagyományos festészeti műveltség szükséges. Innen ered Mussa terminusa, de más nézőpontú művésztörténészek többé-kevésbé ugyanazokra a művészekre és művekre más elnevezéseket is használnak. Gyakran beszélnek a memória festészetéről, hipermanierizmusról és anakronista festészetéről. Az elnevezések már részben sejtetik a fiatal irányzat jellemzőit is.



A *pittura colta* fogalomkörébe tartozó művek úgy hatnak, mintha valamelyik múzeum raktárából kerültek volna elő: a művész átvesz és megtanul egy holt vizuális nyelvet (mintha egy modern költő elkezdene latinul vagy ógörögül verselni), képzeletben visszautazik a távoli, mítikus múltba, hogy újraálmodjon valamit abból, ami a nyugati kultúrában már régóta időszerűtlennek számít. 1983-ban megjelent könyvében Mussa is e festészet álomszerűségét emeli ki, hangsúlyozza viszont, hogy nem a szürrealizmusból ismert álmokról van szó. A művelt festészetben nincs helye a szubjektív, intim pszichologizálásnak: a művész álmaiban sem saját bensőjét tárja fel, hanem inkább egy maszkot helyez ön maga és a néző közé. Célja nem az önfeltárkozás, hanem inkább a rejtőzködés. Éppúgy elveti azonban a modern festészet személytelen technikáit, mint az új médiumokat. Ragaszkodik a manuális festéshez, de lelkiállapotát és a kép nyelvi-kifejezésbeli kérdéseit a régi mesterek módjára maga is gondosan eltitkolja. Figyelmünket magáról a festményről inkább a festmény tárgyára tereli, még ha e képek stílusa és tematikája egyaránt átvett, kölcsönzött, vagy mint az elnevezés sugallja, megtanult formákból áll is.

Carlo Maria Mariani: Kompozíció I. 1988-89.

A *pittura colta* fogalomkörébe tartozó alkotók leggyakoribb hivatkozási alapja Balthus, Carrá és De Chirico "metafizikus festésze". Különösen De Chirico számít az irányzat szellemi előfutárának, mivel a futurista művészeti forradalom idején éppúgy az örök, változatlan és időszerűtlen minőségeket kereste, mint most a művelt festészet a sokkal dinamikusabb transzavantgárd korában.

A már említett 1982. évi római kiállítás óta az irányzathoz csatlakozott még Carlo Bertocci, Lorenzo Bonacchi és Gerard Garouste.

POLITKUNST

A Politkunst a német Politik (politika) és a Kunst (művészet) szavak összevonásával keletkezett. A hatvanas és a korai hetvenes évek társadalmilag elkötelezett művészetszemléletének jellegzetes megnyilvánulása, mely közvetlen politikai jelentések érdekében háttérbe szorítja a művészet esztétikai és önelemző mozzanatait. Olyan művészet, mely a radikális avantgárd módszereit és eszköztárát (nyitott mű, ENVIRONMENT -->, AKCIONIZMUS --> stb.) az aktuális politikai állásfoglalás, tiltakozás, lázadás kifejezésére használja. Formailag jellemző rá az éles, közvetlen vizuális nyelvezet, a sokkoló közlésmód, az ironia és a szatíra.

Németországban a politikai művészet egyik legismertebb képviselője Klaus Staack, aki a lehető legkülönbözőbb médiumokat (például plakát, levelezőlap) felhasználva, egyértelmű politikai program nélkül indított heves támadást a német politikai helyzet egyes mozzanatai ellen. A dadaizmustól és az orosz avantgárdtól örökölt fotómontázs-technikát felhasználva kérdezi például az utca emberétől: megosztaná-e a szobáját a szövegre montázsolt igazán csúnyácska névvel, (aki mellesleg Dürer édesanyja). A Politkunst Németországon kívül mindegyik országban is elterjedt, például Spanyolországban és Olaszországban vált szervezett mozgalommá – főleg a fasizmus ellen és a szocializmus mellett folytatott ideológiai harc eszközeként. Az izlandi származású Erro harsány reklámszínek és popos kliséformák felhasználásával fest óriási méretű, ideológiai tartalmú képeket, az olasz Renato Guttuso pedig a fasizmus ellen folytatott hosszas képi polémiájába újszólván a modern művészet összes stílusformáját csatornába állította: az expresszionizmustól és a kubizmustól kezdve, a szicíliai népművészetet át egészen a POP ARTig -->.

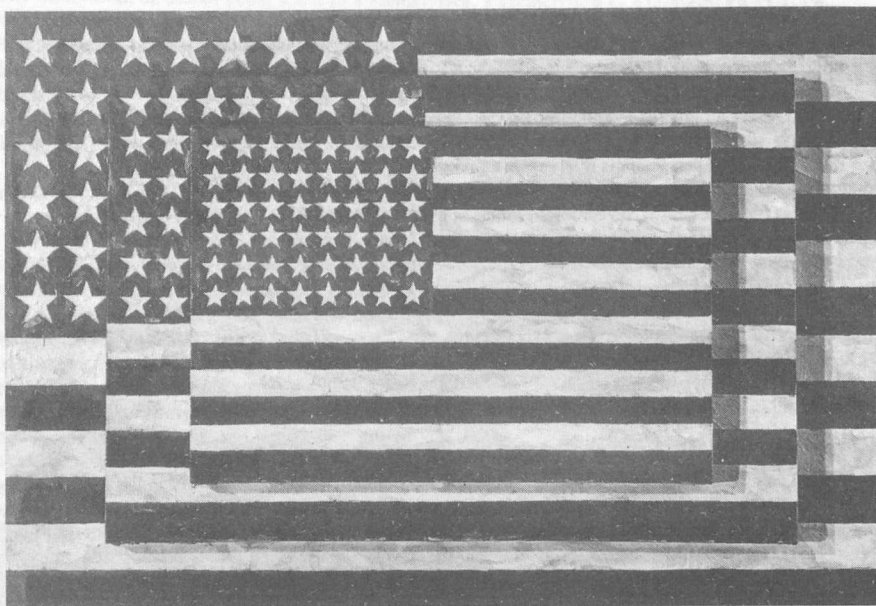
Nagy meglepetést okozott a hetvenes években, hogy egy sereg művész, aki korábban ideológiamentes, önelemző, formalista művekkel szereztek maguknak nemzetközi hírnevet, közvetlen politikai tartalmú alkotásokkal léptek a közönség elé: Hacke, Burgin, Kosuth, illetve a híres Art and Language (Művészet és nyelv) elnevezésű konceptualista művészcsoporthoz.

A Politkunst történelmi sorsa leginkább az lett, hogy a hatalom kitalált egy remek semlegesítési módszert: befogadta múzeumaiba és képtáraiba, vagyis politikai élet letompította azzal az ártalmatlan ténnyel, hogy mindez "csak művészet", vagyis felelőtlen fantáziálás és megtört játék, amelynek a műkereskedelmi érték mellel napról napra növekszik.

POP-ART

A pop-art elnevezésű művészeti irányzat az ötvenes évek második felében alakult ki, először Angliában, majd az Egyesült Államokban, néhány év leforgása alatt pedig nemzetközivé szélesedett. Maga az elnevezés az angol popular (népszerű) és az art (művészet) szóból keletkezett, ami eleve arra utal, hogy egy korabeli ellentétet, a művészet és a népszerű tömegkultúra ellentétét áthidalni kívánó mozgalomról van szó. A pop-művészek egyik legfontosabb célkitűzése az úgynevezett "magas művészet" és az élet közötti határok lerombolása, valamint a mindennapi élet banális jelenségeinek és tárgyainak a műbe való bevonása volt. A több mint egy évtizedig uralkodó ABSZTRAKT EXPRESSZIONIZMUS --> személyes önkifejezést hirdető programjával dacolva, a pop-art egy távolságtartó, ironikus, hűvös viszonyt alakított ki a valósággal szemben, de a korábbi korok alkotásaival szemben is. A művészetet a század eleji dadaizmussal egyetértésben és a többi irányzattal vitázva nem kreálja, alkotja, hanem inkább fölfedezi: a nagyvárosi folklórban, a kisebbségek szubkultúrájában, a reklámkliksékben, a képes magazinok sztereotíp fotóiban, a kommersz képregényben, a banális használati tárgyakkban, a fogyasztói társadalom jellegzetes szimbólumaiban.

Az absztrakt expresszionizmus és a pop-art közötti átmenetként foghatók fel Robert Rauschenberg "kombinált festményei", "összerakott képei" (COMBINE PAINTING), melyeken a festmény felületére hétköznapi banális tárgyak és egyéb háromdimenziós elemek is rákerülnek. Ezek a térbeli környezetalkotás (ENVIRONMENT -->) felé billentik a művet, ugyanakkor még számos festői elem is működésben marad. A pop-art azután túlnyomórészt elveti az érzelmi festőiséget, és olyan személytelen, gyakran gépies technikákat alkalmaz, mint a sokszorosítás, a nagyítás, a kollázs, de attól sem riad vissza, hogy mindezt áttétel nélkül sorakoztasson fel különféle tárgyakat, háromdimenziós tárgyejuttatásokat. A személytelen felmutatás, ami főleg az amerikai művészekre jellemző, rendszerint attól nyer egy finom, látszólag derűs, néha azonban kritikus ironiát, hogy e művek alapanyaga, a fogyasztói társadalom képi világa maga is végtelenül gépies, személytelen dolog. A pop-art a művészet feladatát elsősorban abban látja, hogy a gépiesen lüktető világ látványos zakatolását egy kicsit túl kell fokozni, hogy megmutatkozzon a fonákja, de öntudatlanul megvalósult vizuális értékei is.



Jasper Johns: Három zászló. 1958.

Az irányzat jelentősebb képviselői: Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Peter Blake, Richard Hamilton stb. A magyar művészek közül a pop-art szellemisége különösen Altorjai Sándor, Jovánovics György, Konkoly Gyula, Paizs László és Pincehelyi Sándor munkásságának rövidebb-hosszabb időszakában érezhető.

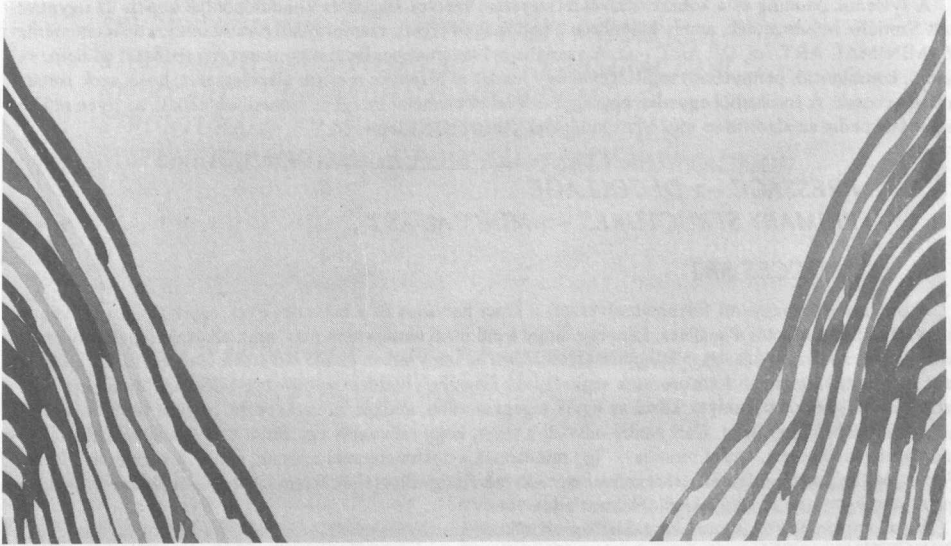
POST-CONCEPTUAL PAINTING --> FUNDAMENTAL PAINTING

POST-PAINTERLY ABSTRACTION

A post-painterly abstraction (festészet utáni absztrakció) azt az ötvenes évek végén, a hatvanás évek elején kibontakozó művészeti vonulatot jelöli, mely megpróbált megszabadulni a háború utáni ABSZTRAKT EXPRESSZIONIZMUS --> szubjektív, spontán, kalligrafikus festői eljárásaitól, s a hangsúlyt inkább a tiszta színnek használatára, a racionálisabb formateremtésre és az áttekinthető, szilárd szerkezetekre helyezte. A POP-ARTtal --> és az ÚJREALIZMUSSEL --> párhuzamosan kibontakozó irányzat, illetve irányzatcsoport elnevezése Clement Greenberg amerikai kritikustól származik, akit egyúttal a mozgalom bábjának neveznek. Greenberg három kiváló festőt aktualizált az absztrakt expresszionizmus úgynevezett hűvös, metafizikus vonulatából: Newmann, Rothkót és Clifford Stillt, úgyhogy a festészet utáni absztrakció az ő tevékenységük továbbgondolásaként és radikalizálásaként is felfogható. Newmann hűvös geometriája, Rothko nagyméretű színfoltjai és Clifford Still függőlegesen nyúló színsávjai képezték az alapot a szín kompozicionális összetevőként való használatához, a kép szerkezeti nyitottságának hangsúlyozásához és a kép tárgyként való értelmezéséhez.

A színelületek érvényre juttatását és a színértékek elsődleges szerkezeti szerepének hangsúlyozását a COLOUR-FIELD PAINTING (színesmező festészet) és a COLOUR PAINTING (színfestészet) elnevezésű irányzat kezdeményezte, a mértani formákat pedig a HARD-EDGE --> festészet juttatta leginkább érvényre. A kép tárgyként való felfogása mindenekelőtt Frank Stella művészetében valósult meg, amikor emblematisus motívumai kitértek a képből, s tovább nem a motívum alkalmazkodott a képhez, hanem a kép kerete a motí-

vum alakjához. Eljárását a szakirodalom SHAPED CANVASNAK nevezi, ami alakított vagy formázott vásznat jelent: a művész a hagyományos négyzet vagy téglalap alakú képmező elvetve a kép széleit aszerint alakítja, ahogy a ráfestett formák kiáramlanak a térbe. Ezzel egy nagy művészettörténeti folyamat zárult be: a tárgyi világtól végsőkig elvonatkoztatott kép maga vált tárggyá, amiben a művészettörténészek a modernizmus egyik kulminációját látták.



Morris Louis: *Alpha-Pi*. 1961.

Az absztrakt expresszionizmus és a festészet utáni absztrakció átívelő szakaszaként értelmezhető az úgynevezett STAIN PAINTING (foltfestészet), melynek legjelentősebb egyéniségei Helen Frankenthaler és Morris Louis. Az előbbi 1952-től Pollock hatására foltokban kezdte csurgatni a festéket az impregnálatlan vászorra, két évvel később pedig Morris Louis is hasonló eljárással kezdett dolgozni (azzal, hogy ő inkább csíkokban öntötte a festéket a vászorra). A színek mindkettőjük művészetében igen tiszták maradtak, jobbra fellazult az előtér és a háttér közötti különbség, a festék pedig időnként ellenőrizhetetlen, véletlenszerű alakzatokat írt le, vagy érzelmesen folydogált a vásznon. Műveiken már nyoma sem volt az absztrakt expresszionizmus fővonalatára jellemző expresszív drámaiságnak, de csak bizonyos fenntartással lehetett őket besorolni a festészet utáni absztrakció elementárisabb formákkal és érzelmileg visszafogottabb eljárásokkal dolgozó irányzatába.

A post-painterly abstraction egy összetett, sok mindent magába foglaló jelenségcsoport. Az egymástól néha nagyon különböző munkákban a térrillúzió elleni küzdelem, a józan racionális rendteremtés, a tiszta színek kompozicionális használata, valamint a figura és a háttér szerves együttélése a közös jellemző. A festészet utáni absztrakció színonimájaként szokás használni a NEW ABSTRACTION (új absztrakció) kifejezést, amely az irányzathoz tartozó művészek 1963. évi New York-i kiállításának volt a címe, és olyan nevek szerepelnek rajta, mint Paul Feeley, Frank Stella, Elsworth Kelly, Al Held, Alexander Lieberman stb. Hasonló összeállításban nyílt három évvel később egy nagy kiállítás a Guggenheim Múzeumban, melynek címe (SYSTEMIC PAINTING) a festészet utáni absztrakció egyik al-vonulatának megnevezésére használatos. Az elnevezés szisztematikus festészetet jelent, és a művészek gyakran foglalkoznak egy-egy alapelem (négyzet, cikk-cakkos vonal, kereszt) sorozatos transzformációjával. Egy-egy sorozat olyan rendszert (szisztémát) alkot, melyben az elkülöníthető elemek száma legalább annyi, hogy egyértelműen reprezentálja az összetétel rendezőelvét.

A festészet utáni absztrakció egyik legfontosabb európai analógiája az úgynevezett KONKRÉT MŰVÉSZET (Konkrete Kunst). Az elnevezés és a koncepció lényege Theo van Doesburg 1930. évi manifesztumából származik, háború utáni továbbfejlesztői közül pedig Max Bill, Camille Graeser és Paul Lhose nevét kell kiemelnünk. Olyan művészetről van szó, mely kizárólag mértani elemekkel dolgozik, de ezeket nem a természetből vonatkoztatja el, hanem mintegy készen találja őket a maguk konkrétságában. Kerül minden líraiságot és szimbolizmust, célját pedig Max Bill abban jelöli ki, hogy "absztrakt gondolatokat érzékileg megfoghatóan jelenítsen meg a valóságban". A konkrét művészet első nemzetközi kiállítását 1944-ben rendezték meg Bázelen, ötvenéves fejlődését pedig egy nagy, 1960. évi zürichi kiállítás tekintette át.

A systemic painting és a konkrét művészet egyaránt szerves alapját és kiindulópontját képezi az úgynevezett Szeriális Művészetnek, amely különösen a hatvanas években, számos nonfiguratív irányzatban tettenérhető (MINIMAL ART -->, OP ART -->). A szeriális művészet valamilyen algoritmus (ismétlődés, addíció, variáció, kombináció, permutáció) segítségével úgy rendez el bizonyos mértani alapelemeket, hogy azok sorozatot alkossanak. A sorozatból egyetlen egységet sem lehet kiemelni az egész csonkulása nélkül, az ilyen mű befogadását pedig az algoritmus működési módjának felismerése jelenti.

PRESSAGE --> DÉCOLLAGE
PRIMARY STRUCTURES --> MINIMAL ART
PROCES ART

A process art (magyarul folyamatművészet) a kései hatvanas és a hetvenes évek egyik tipikus művészeti irányzata, illetve alkotói alapállása. Lényege, hogy a mű igazi témája nem más, mint elkészítésének folyamata. Más szóval, a kész, befejezett műalkotás helyett ebben az irányzatban az idő láthatóvá tételéért folyik a küzdelem, méghozzá leginkább fotósorozatok segítségével. Douglas Huebler úgynevezett "időtartam-műveket" (Duration Pieces) készített, melyek közül az egyik legegyszerűbb, amikor lefényképezte, hogyan borít el lassan a hó egy kijelölt földterületet. Carl Andre üdvözlö a tényt, hogy műveinek egy része ki van téve az időjárás viszontagságainak, mert - mint mondja - "így mindannak a dokumentumai lesznek, ami velük történik". Rafael Ferrer jégtömbökkel dolgozik, tehát művei egy idő után megváltoztatják formájukat, végül eltűnnek (a folyamatot természetesen fényképekkel dokumentálja).

A folyamatművészet szoros kapcsolatban áll a konceptuális hozzáállással, hiszen a mű itt is, akárcsak a CONCEPTUAL ARTban --> nem annyira a "valóságról", hanem mindenekelőtt önmagáról vall. Ha korábbi előzmények után kutatunk, bőségesen találhatunk példákat a folyamatok iránti képzőművészeti érdeklődésre már a század elején (Monet, Balla, Duchamp), a fotótörténetben pedig a századforduló előtt is (Marey, Muybridge). Szintén fontos előzménynek számít a háború utáni AKCIÓFESTÉSZET -->, melyben a hangsúly kifejezetten a festési folyamatra helyeződött, a kép pedig mintegy melléktermékné, a folyamat "lenyomatának" számított.

A process art felvirágzásához hozzájárult több, a hatvanas években rendezett összefoglaló kiállítás. A két legsikeresebb: a New York-i Whitney Museumban rendezett Antiillúzió: eljárások/anyagok című bemutató és az Edmonton Art Galleryben összeállított Hely és folyamat című tárlat. Az irányzat fontosabb képviselői a már említettekén kívül: Robert Morris, Richard Serra, Jan Dibbets, Keith Sonnier stb.

A magyar művészek közül különösen Sáyor Tibor, Kovács Attila, Maurer Dóra és Mengyán András mutatott külön érdeklődést a folyamatok, illetve transzformációk iránt.

PROJECT ART --> CONCEPTUAL ART

R

RADIKÁLIS REALIZMUS --> HIPERREALIZMUS
REDUCTIVE ART --> MINIMAL ART
RUBBER STAMP ART --> MAIL ART

S

SHAPED CANVAS --> POST-PAINTERLY ABSTRACTION
 SPECIALIZMUS --> EXPERIMENTÁLIS KÖLTÉSZET
 SPURENSICHERUNG --> INDIVIDUÁLIS MITOLÓGIA
 STAIN PAINTING --> POST-PAINTERLY ABSTRACTION
 STORY ART --> INDIVIDUÁLIS MITOLÓGIA
 STRUKTURÁLIS FILM --> EXPERIMENTÁLIS FILM
 SYSTEMRIC PAINTING --> POST PAINTERLY ABSRTACTION

SZ

SZERIÁLIS MŰVÉSZET --> POST-PAINTERLY ABSTRACTION
 SZOCIÁLIS PLASZTIKA --> AKCIONIZMUS

SZOC-ART



A Szoc-Art a hetvenes és a nyolcvanas évek szovjet alternatív művészetének legerősebb áramlata, amit a nyugati közönség (de a keleti is) csak a gorbacsovi peresztrojka fölerősödése után ismerhetett meg igazán. A Szovjetunióban 1934-től kezdődően az úgynevezett szocialista realizmus volt a kötelező művészeti hitvallás, olyannyira, hogy a hatóságok, változó intenzitással ugyan, de minden más kezdeményezést üldöztek. Éppen ezért, a szovjet alternatíva szoc-artnak keresztelt központi magva csak titokban csírázhatott ki a hetvenes évek elején. Vladimir Levszov filológiája szerint a szocialista realizmus és a pop-art összevonásáról van szó miután a fiatal művészek szó szerint a bőrükön tapasztalták, mivel jár az, ha valamelyik nyugati irányzathoz próbálnak csatlakozni (hivatalos nyelven "behódolni valamely ellenséges, dekadens burzsoá ideológiának"), kieszeltek egy igen ravasz eljárást. Nem kívülről rontottak neki az együgyű szocreál szemléletnek, hanem belülről: a POP-ARTból --> ismert recept szerint úgy tettek, mintha komolyan vennék az ideológiai kliséket, szépen beépítették őket műveikbe, de oly módon, hogy a humor, az irónia vagy a paródia eszközeivel semlegesítsék eredeti jelentésüket. Más szóval, kissé túljátszották a művészre kirótt hivatalos feladatot, s a kényszerből máris szabadság született. Hasonló eljárással kezelték például a szocializmus hőseinek ikonográfiáját, mint ahogy mondjuk Warhol a leveskonzervet, a disznófejet vagy egy tömeggyilkos fotóját.

Komar-Melamid: Ronald Reagan mint Kentaur. 1981.

A szoc-art legjelentősebb, immár Nyugaton is sztárként ünnepeelt képviselői Bulatov, Kabakov, Komar és Melamid.

SZUPERREALIZMUS --> HIPERREALIZMUS

T

TACHIZMUS --> INFORMEL

TÉRINSTALLÁCIÓ --> ENVIRONMENT

TRANSZAVANTGÁRD

A transzavantgárd kifejezést először Achille Bonito Oliva neves olasz művészettörténész használta 1979-ben. Segítségével kívánta összefoglalni Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria, és Mimmo Paladino művészetét, de a terminus vonatkozási köre csakhamar kiszélesedett. Hangsúlyozva a fiatal irányzat nemzeti jellegét, Oliva kezdetben kizárólag olasz transzavantgárról beszélt, s csak később terjesztette ki jelentéskörét, amikor 1982-ben Nemzetközi transzavantgárd címmel megjelentette a hasonló nyugat-európai és amerikai törekvéseket is magába foglaló könyvét. Ettől kezdve a transzavantgárd kifejezés az alkotói törekvések rendkívül széles skálájának összefoglalására szolgál: lényegében minden olyan mű beletartozhat, ami keletkezését tekintve új (vagyis többé-kevésbé a nyolcvanas években született), de koncepcióját tekintve régi.



Sandro Chia: Kék barlang. 1980.

A tág jelentéskörű terminus elválaszthatatlan feltalálójának művészetszemléletről. Oliva szerint a hetvenes évek derekán válságba került az állandó megújulás eszméje, ami a huszadik század összes avantgardista törekvésének vezérmotívuma volt. Míután többé-kevésbé minden formai újítás megvalósult, csődöt mondott a "nyelvészeti darwinizmus" modernista eszméje, s ezzel párhuzamosan a művészet társadalmi mozgósító ereje is kimerült. Az előállt helyzetet Oliva mégsem avantgárd-ellenesnek, hanem transzavantgárdnak nevezi – vagyis átmeneti avantgardizmusnak, illetve az átmeneti időszak avantgardizmusának.

A transzavantgárd művészetét nagyon nehéz jellemezni, mert egymásnak néha homlokegyenest ellentmondó alkotói törekvések is beletartoznak. Annyi mindenesetre elmondható, hogy olyan művészet, amely elsősorban az intuícióra és a képzelőerőre esküszik. Az új médiumok nyújtotta lehetőségek helyett szinte kizárólag a festészet kifejezőerejében hisz, de a szenvedélyes, érzéki festői jelírást szinte sohasem egy meghatározott fejlődési cél elérésének eszköze. Ezt a művészetet a továbblépés lehetősége helyett inkább a visszapillantás foglalkoztatja: a képeken a művészettörténet különféle periódusaiból (manierizmus, klasszicizmus, romantika, expresszionizmus) jelennek meg idézetek, melyeket azután a művész rendszerint egy mélységesen személyes szemszögből ír át és értelmez. Az is gyakran előfordul azonban, hogy nemcsak az idézetek származnak a múltból, hanem az átírás és értelmezés stílusa is kölcsönzött. Ez már joggal sejteti, hogy a transzavantgárdban az eklektikus magatartás olyan gátlástalanná vált, mint a modern művészet történetében még soha.

A transzavantgárd olasz változatának összefoglalására a szakirodalom igen gyakran használja még az ARTE CIFRA elnevezést, hangsúlyozva, hogy az új festők a világos, egyértelmű képi fogalmazás helyett inkább rejteketek (Chiffre – rejtjel) teremtenek, melyek jelentésüket tekintve nyitottak.

Ú

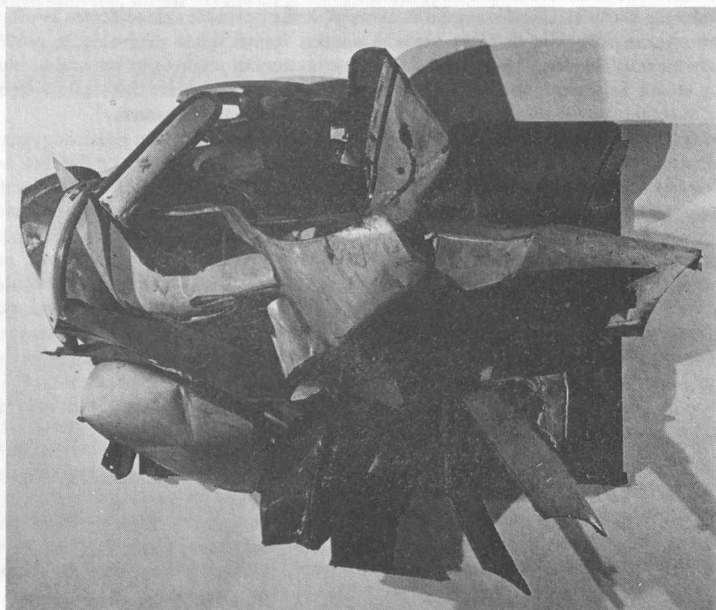
ÚJREALIZMUS

Az újrealizmus (Nouveau realisme) elnevezésű művészeti csoportot, s egyúttal irányzatot Pierre Restany neves művészeti kritikus alapította 1960-ban. A pop-art szellemiségével rokon, de rendkívül szerteágazó mozgalom a festészeti szubjektívizmussal és a közvetlen önkifejezés programjával szemben az alkotói tevékenység értelmét a művészetben kívüli tartományok kritikus feldolgozásában látta: a mindennapi élet banalitásainak hűvös, gyakran romboló értelmezésében, az elidegenedett tárgyai viszonyok ironikus bírálataiban és a haszonelvű gépies civilizáció kigúnyolásában. Elvetette a romantikus zenekultuszt és a század eleji dadaizmushoz hasonlóan hirdette, hogy "mindenki művész, minden lehet művészet". Az újrealizmust egyes szerzők NEODADAIZMUSNAK is nevezik, noha a dada szellemes, polgárpukkasztó radikalizmusát Restany irányzata nemegyszer édeskés, felszíni esztétizálással váltotta fel.

A szűkebb értelemben vett újrealisták közül több művész tevékenységéhez tapadt hozzá egy-egy jellegzetes fogalom, amelyből nem föltétlenül lett ugyan külön irányzat, de bizonyos alkotói alapállás vagy technika megjelölésére azóta is használatos. Egyike ezeknek a AKKUMULÁCIÓ (felhalmozás). Arman és Cézár jellegzetes tárgyértelmezésére használatos kifejezésről van szó: ezek a művészek úgy lépték át az esztétikum határait a banális és az abszurd irányba hogy különféle elhasznált tárgyakat (autók, kannák, csavarok) halmoztak fel a kiállítási teremben. Domborműszerűvé alakítva, plexidobozba gyűjtve vagy valamilyen szilárd alapzatra állítva ruházták fel őket ironikus vagy nosztalgikus jelleggel.

A tárgyi világ értelmezésének másik jellegzetes módja, a Csomagolás (empaquetage) a bolgár származású Christo tevékenységében állandósult, aki kezdetben apró használati tárgyakat burkolt be a görög szobrászatot idéző drapériával, majd autókat, kiállítótereket, hatalmas felhőkarcolókat és hegyeket is. Azon kívül, hogy a csomagolás és a becsomagolt dolog emlékképének feszültsége működésbe hozza néző képzelőerejét, Christo tevékenységének politikai vonatkozásai is lettek, különösen akkor, amikor a Reichstag épületének becsomagolásához kért engedélyt a hatóságoktól.

Ugyancsak az újrealisták feltűnésével vált elterjedté az ASSEMBLAGE fogalma (először Jean Dubuffet használta saját munkáinak leírására), ami a sík táblakép háromdimenzióssá való kibővítését jelenti. Többé-kevésbé szinonim tehát a COMBINE PAINTING -->, vagyis a kombinált festmény fogalmával, azzal, hogy általában több rajta az applikált elem: a művész különféle anyagok és használati tárgyak együtteséből formál plasztikus képet.



John Chamberlain: Dolores James. 1962.

A mozgalom egyik legjelentősebb tagja Yves Klein, akinek nevéhez többek között a MONOKRÓMIA (egyszínűség) fogalma tapad: egyetlen színnel festett úgy, hogy a festéket teljesen személytelenül vitte fel a vászonra, s így a kép egyfajta "anyagtalanság végtelenség" színtere lett. Jean Tinguely bonyolult, de funkciótlannal működő szerkezetét a szakirodalom META-GÉPEKnek (önmagáról valló gép) nevezi, Daniel Spoerri ételmaradékokból komponált domborműveit pedig EAT ARTnak, vagyis "ehető művészetnek".

Az Újrealista csoport jelentősebb tagjai voltak még a következő művészek: Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle, Raymond Hains és Martial Raysse.

UNDERGROUND COMICS

A comics szó a comic strip (komikus képregény) rövidítése. A kifejezés etimológiailag valószínűleg arra vezethető vissza, hogy a képregény a múlt században kizárólag komikus történeteket dolgozott fel, és csak századunkban vált kalandos és egzotikus történetek médiumává is. Századunk hatvanas éveiben az amerikai ellenkultúra-mozgalom a rendkívül népszerű kommersz képregényt úgy állította az alternatív társadalom szolgálatába, hogy hatásmechanizmusát teljes egészében megőrizte, noha nyelvileg, formailag és tartalmilag teljesen átalakította.

Az underground comics (alternatív helyesírás szerint comix) hagyományait az úgynevezett "piszkos képregényben" (dirty comics) kereshetjük, mely a harmincas és negyvenes évek amerikai egyetemistáinak a műfaja volt. Az elnevezés kevésbé jelentős, főleg anonim rajzolók munkáit foglalja össze, akik pomográf és politikai töltésű rajzregényekkel tiltakoztak a nyilvános vécék folklórája emlékeztető módon. Az underground comics is tiltakozik és lázad, méghozzá szinte minden, de különösen a korabeli amerikai középosztály viselkedési normái és ideáljai ellen. Témáit rendszerint a mozgalom életéből és eszmevilágából meríti. Foglalkozik hippikkel, utópiákkal, tüntetésekkel, forradalommal, a feminista és négerjogi mozgalmakkal, őrült hallucinációkkal és nem utolsósorban a "disznókkal" (rendőrök). A szereplők szájából kanyargó "buborékok" kijelentései egyértelműen fogalmazznak, de a verbális ideológiai ellenpropagandánál még nagyobb hatású a comicsok stílusa:

sokszor szándékosan gyermeteg, a nagyvárosi GRAFFITI --> nyelvezetét idéző képi fogalmazás egyben fel-szólítás is volt arra, hogy bárki megrajzolhatja a maga képes történetét. Ezért nevezik a comicsot "do it your-self" - (csináld magad) műfajnak, de az amatőrök között feltűnt néhány olyan kiváló egyéniség is, mint Robert Crumb, S. Clay Wilson, Rick Griffin, Gilbert Shelton, John Hawke, Rober Williams stb.

UNDERGROUND FILM

A filmkészítés költségeinek csökkenése nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy az ötvenes évek végén ki-alakulhasson, majd ugrásszerűen fejlődésnek indulhasson Amerikában az úgynevezett underground (= "föld-alatti") film. A műfaj egyik legfontosabb jellemzője, hogy egyetlen alkotó vagy kisebb alkotói csoport állás-foglalásának eredménye, vagyis olyan "egyszemélyes" mű, mely a filmgyári apparátus (és az azzal összefüggő esztétikai kompromisszumok) megkerülésével készül. A hollywoodi filmek mammutköltségeivel szemben e munkák előállítási költsége viszonylag alacsony, már csak azért is, mert az underground filmesek elsősorban a keskenyfilmben látták elképzeléseik eszközeit.

A mozgalom székhelye New York, lapja Film Culture, "ideológusa" Jonas Mekas, vezéregyénisége pedig Andy Warhol volt. Az underground film nemcsak a hollywoodi filmgyártás rendszerével állt szemben, hanem a korábbi amerikai politika elveivel is. E filmek formailag a negyvenes évek avantgárd hagyományából táplál-koztak, de a példaképek közé tartozott Man Ray, Salvador Dali, Jean Cocteau és például Luis Bunuel is. Mód-szerekik közül megemlíthető a kapart, savval maratott filmanyag használata, több filmszalag egybekomponálá-sa, a szokatlan exponálás (alul- és túlexponálás), a vetítés felgyorsítása és lelassítása stb. Dramaturgiailag gyakran eltekintenek a cselekménytől, és leginkább a közvetlen, stilizálatlan képi megjelenítést tartják fő cél-juknak. Gyakran hökkentik meg a nézőt, asszociációik igen szabadok, szívesen keresik az élet negatív és per-vez jelenségeit.

Az underground film fogalomkörébe tartozó szerteágazó kísérleteket az teszi viszonylag egységessé, hogy legtöbb magát a filmközeget vallatja, vagyis azt a kérdést feszegeti, hogy mi is a film tulajdonképpen. Többek között erre a kérdésre keres választ Andy Warhol, amikor rögzített kamerával komponálatlan filmet csinál, Robert Breer, amikor kockáról kockára vágja a filmet, Ken Jacobs, amikor élő árnyjátékkal ér el filmszerfűs-get, Nam June Paik, amikor üres filmszalagot vetít, vagy Andrew Noren, amikor filmjében egy lány egyre kö-zzeledik a kamerához, és végül újjával nyomja el a lensét.

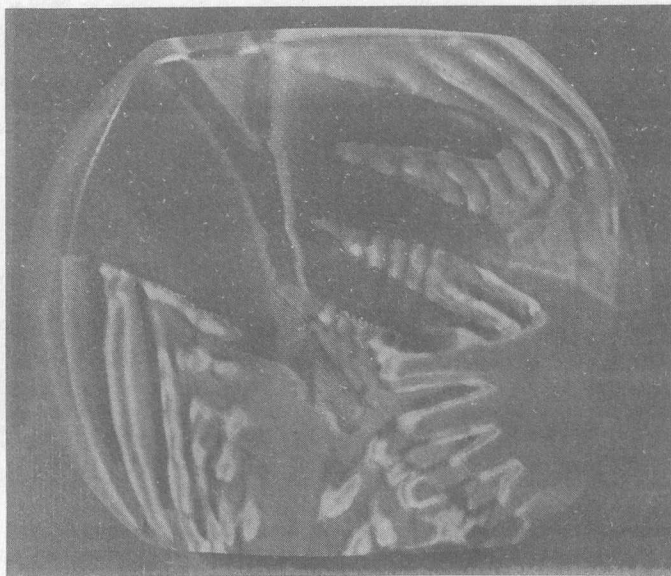
V

VIDEO ART

A video art (videoművészet) kifejezés nem kifejezetten külön irányzatot, hanem inkább a videoberendezés (kamera, képmagnó, monitorok) művészi szándékú felhasználását jelenti. Az elektronikus képfelvétel alapján a video számára három terület adódik, amely a művészi kifejezés más médiumaiban (festészet, fotó, színház, film) ebben a formában nem állt rendelkezésre: a kép azonnali ellenőrzése, különféle elektronikus beavatkozá-si lehetőségek és a kép visszaadása monitoron (akár a szalagra rögzítéssel egyidőben is). A szorosabb értelemben vett video art e három új lehetőség vizsgálata és felhasználása köré rendeződik, tehát a már különben is művészi szándékú események (akciók, happeningek, színházi előadások) pusztá dokumentálása nem tartozik a videoművészet lényegéhez. A kreatív videomunkák többsége a médium nyelvi-kifejezésbeli kutatására össz-pontosít: a képmagyó elektronikus lehetőségeit faggatja, a képváltoztatás, a torzítás, a megfordítás és a vissza-csatolás különböző formáival kísérletezik. A video segítségével szintetikususan lehet előállítani és változtatni a színeket, késleltetett felvételek készíthetők, és azokat a valóságos idővel lehet kombinálni - mindezekkel a le-hetőségekkel gyakran élnek a videoművészek. Ugyancsak gyakori a video bevonása különféle akciókba (AK-CIONIZMUS -->) és PERFORMANCEokba -->, tükörként történő használata pedig (a jobb és a bal oldal nem cserélődik fel) immár a videoművészet közhelyének számít.

A video art közvetlen előzménye, hogy Wolf Vostell 1959-ben elkezdett tévével foglalkozni: részben reali-zálta a Partitur TV dé-coll/age című művét és megrendezte Események milliók számára című happeningjét,

Nam June Paik, a legjelentősebb videoművész pedig 1963-ban a wuppertali Galerie Parnassban deformált tévéképet mutatott be. Az első videoberendezést a Sony cég készítette el 1965-ben, de mivel ez csak nagyon szűk körben volt hozzáférhető, a videoművészet szélesebb elterjedésére csak a hetvenes években kerülhetett sor. A mai videogalériák őst Garry Schum alapította 1968-ban (Schum Tévégaléria), az első videofolyóirat pedig az Egyesült Államokban jelent meg *Radical Software* címmel.



Nam June Paik: Paik-Abe Synthesizer. 1971.

A videoművészet jelentősebb művelői Paik mellett Peter Campus, Joan Jonas, Valie Export, Peter Weibel, Douglas Davis, Vito Acconci, a magyar alkotók közül pedig különösen Bódy Gábor, Hegedűs Ágnes és Waliczky Tamás.

Z

ZGRAFITO --> DÉCOLLAGE