

Sebők Zoltán

Az új művészet fogalomtára 1945-től napjainkig

III. rész

HIPERREALIZMUS



Duane Hanson: Asszony bevásároló kocsival. 1969.

A hiperrealizmusnak (hiper=túlzó, túlságos) és FOTÓREALIZMUSnak egyaránt nevezett képzőművészeti irányzat a hatvanas évek vége felé tűnt fel. A koncepcionális művészet és a vele rokon törekvések hermetizmusával vitázva a valóság objektív, személytelen, hűvös megjelenítését tűzte ki célul. Az irányzat a tömegmédiумok által meghatározott standard látásmód tényéből indul ki. A festő alapanyaga általában fénykép vagy színes diapozitív, amit bámulatos technikai virtuozitással óriási méretű festménnyé nagyít. Az emberi szemnél élesebb és pontosabb kameralencsén keresztül látott és megragadott valóságdarab így teljesen irreálissá válik, és többek között olyan kérdéseket feszeget, mint a látvány és a valóság viszonya, a fotólátás objektivitása és a manipulált látás mibenléte.

A hiperrealizmus lehetséges előzményei rendkívül sokrétűek. A nagyítás és a személytelen ismétlés tipikus pop art – jegyek (POP ART-->), az éles megjelenítés kapcsán többen figyelmeztettek a HARD EDGE--> lehetséges hatására, egyébként pedig a fotó és festészet dialógusa az egész huszadik századi művészetet átható folyamat. Lényeges szerepe volt a fényképnek Utrillo, Degas, Picasso, Max Ernst, Picabia, Duchamp, Rodcsenko stb. művészetében, a háború utáni időszakból pedig mindenekelőtt David Hockney, Francis Bacon, Malcolm Morley és például Gerhard Richter nevét kell kiemelnünk, akiknek egy-egy, a hatvanas évekből származó periódusa már a hiperrealizmus közvetlen előhírnökének számít.

Az irányzatra jellemző, hogy képviselőinek jó része tematikailag "szakosodott": Richard McLean szinte mindig lovakat és lóversenypályákat fest, Chuck Close portrékat, Richard Estes olyan nagyvárosi utcacérszleteket, ahol kötelezően van fényreklám és kirakatüveg, Ralph Goings a kaliforniai autótutak mentén látható szegényes boltokra és kocsmákra specializálta magát, Ed Rusche benzintöltő állomásokra és autóroncokra. A hiperrealista festmények többsége a jólérsült, külsőségeiben tetszelgő reklámvalóság apológiájaként hat, de nemegyszer finom kritikai vagy önkritikai töltésre is fölfigyelhetünk. Richard Estes például olyan szögből festi a kirakatüvegeket, hogy azok tükörként (is) funkcionálnak, sőt gyakran egy másik tükörből visszaverődő látvány jelenik meg bennük. Amennyiben magát a nyersanyagként kezelt fotót is "tükörmeek" tekintjük, a mű többszörösen a tükörkép tükörképének értelmezhető, ami már önmagában is megkérdőjelezi a művész által választott objektív leképzés hitelét. Hasonló a helyzet Chuck Close portréi esetében is, amikor a művész olyan fényképeket választ alapanyagul, melyeken a fényképezőgép "objektívje" "csal": az arcnak nem minden része van egyenlő távolságra a lencsétől, így nem minden pontja egyformán éles. Close ilyen fényképeket nagyít minden változtatás nélkül – tehát hibáikkal együtt – óriási méretűre. Egyúttal jó példák ezek arra, hogy a hiperrealizmus nem teljesen mentes a CONCEPTUAL ART --> által kezdeményezett önelemző jellegtől, még ha az európai hiperrealistákra inkább a tartalmi szintű társadalmi és politikai érdeklődés is a jellemző.

A hiperrealizmus (szinonimájaként gyakran használják még a SZUPERREALIZMUS és a RADIKÁLIS REALIZMUS elnevezést) elsősorban amerikai eredetű irányzat. Ismertebb képviselői a már említettekén kívül Ralph Kanovitz, Claudio Bravo, Franz Gertsch festők és három szobrász: Duane Hanson, John de Andrea és John Davis. Az irányzat az 1972. évi kasseli Documentán vonult fel úgymond hivatalosan is a nemzetközi művészeti élet porondjára.

A magyar művészek közül mindenekelőtt Birkás Ákos, Csemern Tibor, Gyémánt László, Kéri Ádám, Kocsis Imre és Méhes László munkásságában vagy egy-egy alkotói periódusában tapasztalhatók hiperrealista jegyek.

I

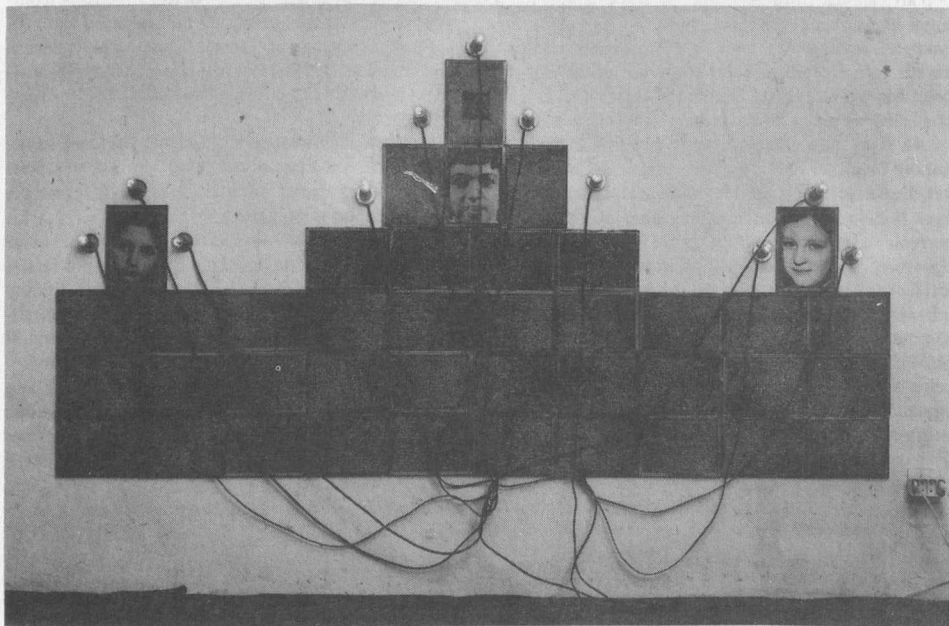
IDEA ART --> CONCEPTUAL ART

IDEENKUNST --> CONCEPTUAL ART

INDIVIDUÁLIS MITOLÓGIA

Az individuális mitológia a hetvenes évek sajátos művészeti tendenciája. Harald Szeemann német művészettörténész olyan szellemi térként határozta meg, melybe a művész személyes világát jelentő jeleket és szígnálokat helyez el. A kifejezés 1972-től használatos, és a kasseli Documenta 5 elnevezésű nemzetközi művészeti seregszemléhez kötődik. Miután kiderült, hogy néhány jelentős művész a meglevő kategóriákból kilógó,

szokatlanul személyes hangú művészetet művel, a szervezők *Individuális mitológia* címmel külön részlegben állították ki munkáikat. Közös volt bennük az alkotófolyamat szubjektív forrásainak hangsúlyozása, a történelem előtti kultúrák személyes értelmezése, valamint a mítosz és a művészet kapcsolatának középpontba állítása. Ebben a művészetben a korábbi racionális, analitikus és nyelvészeti központú szemlélettel szemben a személyes motiváció, az emocionális és művelődéstörténeti motívumok egysége ölt testet. A művész által fontosnak érzett tárgyak, dokumentumok és anyagok egy elképzelt vagy valós mitológiai, esetleg történelmi térbe kerülnek. A művész lényegében egy poetizált, szubjektívizált etnológiát és archeológiát művel, s ezen keresztül saját személyes létéről, élettörténetéről és világgképéről vall.



Christian Boltanski: Monument. 1986.

Az amerikai Charles Simonds fiktív törzsek szokásait rekonstruálja és elképzelt, de sohasem létezett népek számára épít miniatűr településeket – időnként a saját testére, máskor a forgalmas New York-i utcák omladozó falaiba. Vele szemben Anne és Patrick Poirier a régmúltban megtörtént események és már elpusztult épületek rekonstruálásán dolgozik, de a hangsúly náluk sem a feltárás tudományos jellegén, hanem szubjektív és képzeleti voltán van. A francia Christian Boltanski közelebbi múltat próbált rekonstruálni, amikor összegyűjtötte saját és mások gyermekkori fényképeit, ám amikor kiderült, hogy ezzel a halál ellen kidolgozott mágikus stratégiákat is érinti, az ő tevékenysége is mitológiai vonatkozású lett.

Az individuális mitológia előzménye az ötvenes és a hatvanas években mindenekelőtt Joseph Beuys tevékenységében érhető tetten. Akcióinak (AKCIONIZMUS -->) jellegzetes kellékei (zsír, méz, filc, margarin stb.) egzisztenciális metaforái is, melyek azután egy átfogó társadalmi koncepció keretében nyernek korszerű vonatkozást. A hetvenes évek jelentősebb művészei közül részben vagy teljes egészében az individuális mitológia fogalomkörébe tartozik még Paul Thek, Nikolaus Lang, Claudio Costa, Étienne Martin, Michael Buthe és Panamarenko.

Az individuális mitológiához tartozó művek összefoglalására gyakran használt terminus a SPURENSICHERUNG (nyommegegerősítés, nyombiztosítás) is. A kifejezés arra utal, hogy a művész rendszerint olyan

jeleket, tárgyakat és egyéb dokumentumokat gyűjt össze és állít ki, melyek képzeletbeli vagy valós szituációra utalnak, úgymond annak "nyomait őrzik". Ugyancsak az individuális mitológiával rokon, azzal több ponnban érintkező jelenségsoportot foglal össze a STORY ART és a NARRATIVE ART kifejezés. Mindkettő azokra a művészekre vonatkozik, akik szakítva a hatvanas évek analitikus-konceptuális hozzáállásával (CONCEPTUAL ART -->, META ART -->, FUNDAMENTAL PAINTING -->), fotósorozatok, rajzok, szövegek és tárgye gyűttesek segítségével személyes vonatkozású történeteket demonstrálnak (Boltanski, Le Gac, Bay, Scanga, Wegman, stb.).

INFORMEL

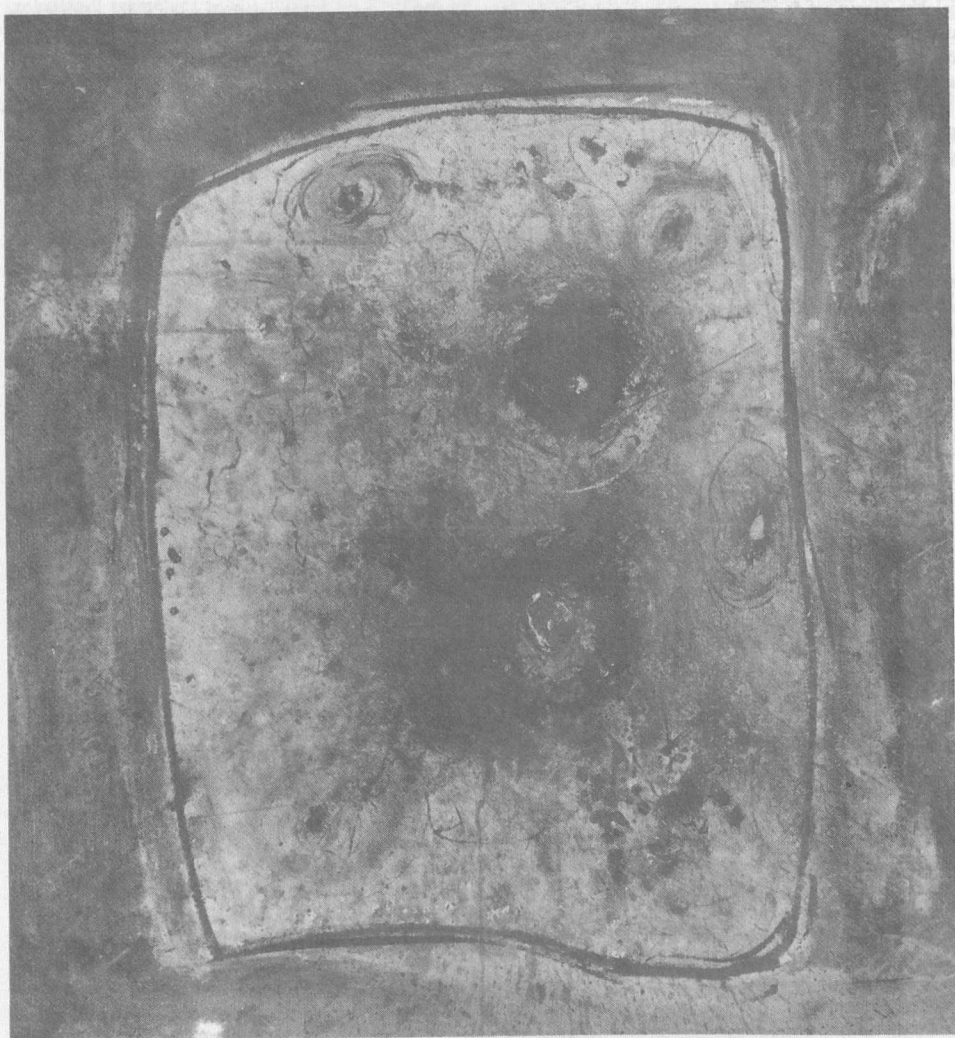
A szó szerint formátlanságot jelentő informel kifejezést a második világháborút követő évtized új európai absztrakt festészetének összefoglalására szokás használni. Az 1945. után feltűnt fiatal párizsi festőnemenzedék szakított azzal az elképzeléssel, hogy a képet afféle "ablaknak" kell felfognunk, melyen keresztül a világ látható, tapintható jelenségeire nyílik számunkra betekintés, de egyúttal a mértani alapelemekből építkező absztrakció szigorú, ésszerű szervezetségét is elvetette. A fizikai és a tiszta formában megtestesülő képzeletbeli-metafizikai valóság helyett egy harmadik terület érdekelte őket: a második világháborút túlélt ember belső, lelki valósága. A festővásznat e megtépzott lélek finom rezdüléseinek közvetlen színterévé tették.

Az art informel kifejezést először Michel Tapié párizsi kritikus használta, mindenekelőtt a német származású Wols munkásságára célozva, de csakhamar mások hasonló alapkonceptiójú festészetére is kiterjesztette. Tapié a formátlanság jelentőségén kívül hangsúlyozta az új festészet képviselőinek "spontán szabadsáigényét", a hagyományos képszerkesztési elvek és a figurális ábrázolás iránti ellenszenvét, a festővásznat pedig membránnak nevezte, mely ezúttal minden áttétel nélkül fogadja a festő megfontolatlanul kihordott belső impulzusait. Később ugyanerre a festészeti alapelvre vonatkozólag kezdi használni az ART AUTRE (másfajta festészet) elnevezést, hogy ezzel is nyomatékot adjon meggyőződésének, mely szerint ez a művészet gyökereken különbözik minden addigi művészetétől. Más szakértők azonban ennek ellenére lázasan keresik az informel előzményeit, és mindenekelőtt Klee "pszichikai rögtönzéseiben", a keleti kalligráfiában és a szürrealisták azon igyekezetében vélik fölfedezni, hogy a tudatosságot az alkotás során háttérbe kell szorítani.

A háború utáni formátlán absztrakció egy-egy szempontjának kiemelésekképpen még két elnevezés használatos. George Mathieu, a mozgalom tagja Wols 1947. évi párizsi kiállítása kapcsán vezette be a LÍRAI ABSZTRAKCIÓ (abstraction lirique), Pierre Giéguen és Charles Estienne pedig a TACHIZMUS (tachisme) kifejezést. Mathieu elnevezése a többé-kevésbé azonos alapkonceptióval, ugyanabban az időben kibontakozó amerikai művészet (ABSZTRAKT EXPRESSZIONIZMUS -->) és a párizsi iskola közötti lényeges különbségre utal: az előbbi drámái, az utóbbi pedig inkább lírai, meditatív, poetikus alaphangulatú. A másik elnevezés, a tachizmus vagyis foltfestészet (a francia tache szó foltot jelent) a színhasználat jellegzetes módjáról vall. A formátlanság művészetének képviselői leginkább nem határolták körül a színes mezőket, hanem a festéket foltszerűen rakták, mintegy csöpögtették a vászonra. Így a kép nem valami már meglévőnek a mása vagy utánzata lett, hanem olyan "izgatott felület", melyen a művész belső világából származó ritmikus lüktetés éppoly fontos szempont, mint a festék alig megdolgozott, gyakran repedezett anyagi állapota.

Az informel elnevezéssel összefoglalt festészet legjelentősebb képviselői: Wols (teljes nevén Alfred Otto Wolfgang Schulze), Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Henri Michaux, Antoni Tapies, Alberto Burri, Georges Mathieu és bizonyos értelemben az úgynevezett Cobra csoport tagjai (Jorn, Comeille, Alechinsky, Appel, Constant).

Végül, ami a magyar művészetet illeti, szinte lehetetlen és talán fölösleges is különválasztani azt a befolyást, amit az informel és amit az ABSZTRAKT EXPRESSZIONIZMUS --> gyakorolt. A magyar alkotók, mint Komiss Dezső, Szabó Lajos, Frey Krisztián, Tóth Endre és Konkoly Gyula talán merítették a "formátlán absztrakció" drámaibb alaphangulatú amerikai változatából is, ám műveik mégis inkább az európai informelre jellemző meditatív és lírai hangulatot árasztják.



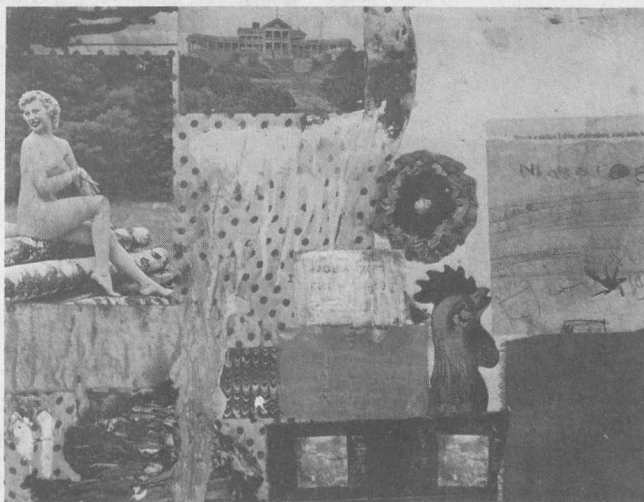
Wols: Kép. 1944-45.

INTERMEDIÁLIS MŰVÉSZET --> MÉDIUM
INTROSPECTIVE PAINTING --> FUNDAMENTAL PAINTING

J

JUNK CULTURE

A junk culture (hulladék-, illetve szemétkultúra) kifejezés Lawrence Alloway amerikai kritikus terminusa az ötvenes évekből. Olyan művek kapcsán született, melyek a modern tömegcivilizáció fogyasztói mechanizmusa által elhasznált tárgyakból, hulladékanyagokból készültek. (POP ART -->). Már Baudelaire szemétdombon turkáló guberálónak írta le a modern költőt, ami számos háború utáni képzőművészre (akár szó szerint is, vonatkozik: mindenképp az újrealistákra (ÚJREALIZMUS -->), Edward Kienholz, Paul Thek és Bruce Conner ENVIROMENTjeire -->, a hatvanas évek végétől pedig elsősorban az ARTE POVERA --> elnevezésű irányzat képviselőire.



Robert Rauschenberg: Cím nélkül. 1955.

K

KÉPVERS - EXPERIMENTÁLIS KÖLTÉSZET
KIBERNETIKUS KÖLTÉSZET - EXPERIMENTÁLIS KÖLTÉSZET
KINETIZMUS



Jean Tinguely: Baluba No3. 1959.

A kinetizmus kifejezés a görög *kineo* szóból ered, ami annyit jelent, hogy mozgatok. A modern művészetben az ötvenes évek végétől kialakuló, az OP ARTtal --> szoros rokonságot mutató nemzetközi művészeti áramlat megnevezésére használatos. Az irányzat legfontosabb jellemzője, hogy a művészettörténeten végigvonuló mozgásillúziót valódi mozgással váltja fel. Olyan konstrukciókról van szó, melyeket mechanikus, mágneses vagy elektronikus úton mozgásba hoznak, sőt gyakran különféle hang- és fényeffektusokkal egészítenek ki. Az irányzat előzményeként Alexander Calder harmincas években készített mobile-jait (=mozgó), Marcel Duchamp úgynevezett rotoreliefjeit ("forgó dombormű"), Moholy-Nagy László fénykinetikáját, valamint Gabo és Pevsner egyes konstruktivista kísérleteit érdemes kiemelni. Calder mobile-jai egy ponton felfüggesztett, finom drótszerkezettel összetartott változatos fémlapokból állnak, a levegő áramlásától mozgásba jönnek, és összetett fény-árnyék játékot nyújtanak. Duchamp rotoreliefjei forgatható körlapra illesztett spirálrajok, a forgás sebességétől függően változnak, és a térsebesség illúzióját keltik.

Már Gabo, Pevsner és Moholy-Nagy fény- és mozgáskísérletei szorosan kapcsolódtak a modern tudományhoz és technikához, ami az ötvenes-hatvanas évek kinetizmusában még inkább jellemzővé vált. A művészet és a technika közötti határok időnként annyira elmosódtak, hogy egyes kinetisták a maguk tevékenységét nem is művészetnek, hanem "vizuális kutatásnak" nevezték. E technicizálódási folyamat elleni reakcióként is felfogható Jean Tinguely tevékenysége, aki a vizuális kutatócsoportokkal szemben komoly fenntartásokkal és mélységű iróniával kezeli a gépeket. 1960-ban készítette el *New York tiszteletére* című monumentális művét, melyhez nyolcvan bicikli-, motorbicikli- és kocsikereket, egy megrongálódott zongorát, zománczott üstöt, meteorológiai léggömböt, sok-sok üvegpalcot és egyéb hulladékot használt fel. A szuperkonstrukciót tizenöt motorral látta el, melyeknek az volt a rendeltetésük, hogy az egész építményt szétverjék, darabokra zúzzák és elégszék. A bemutatón egy, a művészetben járatlan tűzoltó vetett véget a gépezet önpusztításának, amit akár úgy is fel lehet fogni, hogy ha öntudatlanul is, de a mű társalkotójává vált. A kinetikus művészetnek azóta is gyakori velejárója, hogy a nézőt bevonja az alkotás folyamatába. Nicolas Schöffer "kinetikus tomyai-ban" például olyan berendezések is vannak, melyek a környezeti változásoktól, a néző helyzetétől és mozgásától teszik függővé a fény- és hangeffektusok változását, valamint a konstrukció mozgásának módját.

A kinetizmus nemzetközi mozgalom, de különösen Nyugat-Európában és Dél-Amerikában közkedvelt. Jelentősebb művelői a már említettekén kívül a német Zero csoport, a francia GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel - Vizuális Művészeti Kutatócsoport), Takis, Adolf Luther, Yaacov Agam, Pol Bury, a magyarországi művészek közül pedig mindenképp Haraszti Miklós.

KONKRÉT KÖLTÉSZET --> EXPERIMENTÁLIS KÖLTÉSZET
KONKRÉT MŰVÉSZET --> POST-PAINTERLY ABSTRACTION

L

LACÉRATION --> DÉCOLLAGE

LAND ART

A land artnak és EARTH ARTnak egyaránt nevezett nemzetközi művészeti mozgalom (az előbbi tájművészetet, az utóbbi pedig földművészetet jelent) a hatvanas évek derekán alakult ki, elsősorban a MINIMAL ARTból -->, de szoros szellemi kapcsolatot tartva a konceptuális művészetrel (CONCEPTUAL ART -->). Lényege, hogy a művészek a hagyományos szobrászati anyagok és módszerek alkalmazása helyett magán a természetben hajtának végre különféle változtatásokat. E művészeti tendencia kezdete abban jelölhető ki, hogy egyes alkotók nagy mennyiségű földet, követ vagy homokot hordtak a galériába (Walter de Maria például egy alkalommal nem kevesebb mint 500 köbméter földet "állított ki"). Később a művészek kivonultak a kiállítási termekből, és a művészeti tevékenységet kiterjesztették a valóságos térbe, a tájba, valamivel ritkábban pedig a városi környezetbe. Hatalmas jeleket fúrtak vagy építettek fel az emberi civilizációtól rendszerint távol eső vidékeken: több hónapi kemény munkával készült el Robert Morris *Obszervatórium* című hetven méter széles

mesterséges dombja, 240 000 tonna követ és földet kellett megmozgatni a nevadai sivatagban, hogy megvalósulhasson Michael Heizer *Kétszeres negatív* című műve, Walter de Maria ugyanott egy mérföldnyi hosszúságú vonalat húzott, Robert Smithson pedig az utahi Nagy-Sós-tavat egy 450 méter hosszú és 49 méter átmérőjű spirállal "dekoráltatta" ki. (Az utóbbi érdekessége, hogy a tó vízszintje időközben annyit emelkedett, hogy a spirál többé nem látszik.



Robert Smithson: *Spiral Jetty*. 1970.

E munkákban közös, hogy a művészek hasonló elementáris mértani formákkal (egyenes, négyzet, kör, spirál) dolgoznak, mint a minimal art képviselői és hogy a művek messze meghaladják az emberi dimenziókat – következésképpen befogadásuk nemegyszer fizikai nehézségekbe ütközik. A lakott területektől távol fölépített vagy földbevált óriási jelek egészében csak a magasból tekinthetők át. Bírálták is a land artot, hogy egyedül azok számára hozzáférhető, akiknek van helikopterük vagy repülőgépük.

A közönség ezeket a munkákat rendszerint csak fényképről, videofelvételről vagy filmről ismerheti, tehát akárcsak a konceptuális művészetben, itt is sorsdöntő lett a dokumentáció. Igaz, Walter de Maria eredetileg megtiltotta egy mérföld hosszúságú "vonalának" vizuális dokumentálását, hogy az csak az emberek képzeletében létezzen, Jan Dibbets pedig épp a fényképezőgépet és a perspektívatörvényeket felhasználva domborította hegygé a végtelen holland síkságot – tehát nem valós, hanem csak fotón létező fiktív hegységgel ajándékozva meg a nemzetet.

A land art távoli előzményei azok az óriási méretű ősi rajzok, melyeket a perui Nazca nevű pusztaságban találtak, a természet és a civilizálatlan területek iránti vonzalom pedig minden bizonnyal nem független a korabeli underground-mozgalmak szellemiségétől.

LETTRIZMUS --> EXPERIMENTÁLIS KÖLTÉSZET

LÍRAI ABSZTRAKCIÓ --> INFORMEL

M

MAIL ART

A mail art (postai művészet) vagy CORRESPONDENCE ART (levelezésművészet) azt a hatvanas években tömegessé váló nemzetközi művészeti tevékenységet jelöli, mely a posta valamilyen szolgáltatását vagy kellékét (levél, levelezőlap, csomag, távirat, bélyeg, pecsét) veszi igénybe kapcsolatteremtés, kapcsolatfenntartás és művészi "üzenetek" közvetítése céljából, miközben rendszerint kifejezési eszköztárába is a posta szállítási jeleit építi be. Fogalomkörébe tartozik: elküldeni, megkapni, átalakítani, kicserélni, gyűjteni és kiállítani. Nemzetközi nyelve az angol, képkalkotási módszere pedig a COLLAGE-->, az ASSEMBLAGE-->, kivágás, ragasztás, kopírozás, pecsételés, a fotó, a xerox stb. Két alműfaja, a RUBBER STAMP ART (bélyegzőművészet) és az ARTISTS STAMP (művészbélyeg) részben önállósult: az előbbi a művész által tervezett pecséteket, az utóbbi pedig a művészek saját gyártású bélyegeit foglalja össze.

A mail art föllendülését nagyban elősegítette a FLUXUS --> csoport és az Újrealisták (ÚJREALIZMUS) egyre növekvő postaforgalma az ötvenes években, de természetesen korábbi előzmények is találhatók. Duchamp ötlete volt, hogy a posta tömegkommunikációs eszköznek tekinthető, Kurt Schwitters Merz-rajzai az első műalkotásként számontartott pecsétképek, egyúttal a bélyegzőművészet korai előhímekei, az első művészbélyeg pedig valószínűleg Karl Schwesig készítette 1941-ben.

A posta vagy küldeményművészet elválaszthatatlan a hatvanas-hetvenes évek uralkodó tendenciáitól. A művészi szándékú küldemények a konceptuális művészet (CONCEPTUAL ART -->) és a vele rokon törekvések hatására gyakran foglalkoznak magával a művészettel, annak társadalmi vonatkozásaival és az üzenetet közvetítő médiummal is (MÉDIUM -->).

A nemzetközi mail art mozgalomban részt venni kezdetben a művészi intézményrendszer bojkottálását is jelentette, hiszen a postai küldemény elvileg független a galériáktól, a művészeti piactól és a közönség elvárásaitól. Így volt ez mindaddig, míg egyesek el nem kezdtek (lehetőleg hatalmas) mail art-kiállításokat, bélyeg- és pecsétművészeti bemutatókat rendezni, és amíg meg nem alakultak az első küldeményművészeti intézmények (New York Correspondence School of Art, International Artist's Cooperation stb.). Ekkor derült ki, hogy a posta eredendő demokratizmusa milyen óriási számú művész részére tette lehetővé az efféle alkotótevékenységet (Keleten és Nyugaton, a művészeti központokban és a periférián egyaránt), de a nagy nyilvánosság olyan következményeket is maga után vont, amelyek *ellenében* eredetileg a küldeményművészet kialakult: a művészek postai küldeményei bekerültek a műkereskedelmi hálózatba, és különösen a ritka, kis példányszámú művészbélyegekért ma már a filatelisták és a galériatulajdonosok egyaránt komoly összegeket fizetnek. Mindezek ellenére igazat adhatunk azoknak a teoretikusoknak, akik a mail artban korunk egyik jellegzetes "népművészetét" látják, hiszen iskolázottságtól, területi hovatartozástól, életkortól és hivatalos státustól függetlenül a postán keresztül bárki közölheti esztétikai, politikai és művészeti hitvallását, illetve a legegyszerűbb eszközökkel konkrét személyhez vagy személyekhez szóló műveket hozhat létre.

A nemzetközi mail art hálózatban természetesen sok-sok magyar név is felbukkan. Leggyakrabban talán Pemeckzy Gézáé, Galántai Györgyé, Lengyel Andrásé, Szombathy Bálinté, Tóth Gáboré és Fenyvesi Tóth Árpádé. A Budapesten székelő, Galántai vezette Artpool Archívum nemzetközi viszonylatban is jelentős küldeményművészeti gyűjteményt őriz.

MATERIÁLAKCIÓ --> AKCIONIZMUS MÉDIUM

Az eredetileg eszközt, közeget, hordozót és közvetítőt jelentő médium szó a hatvanas évek második felében vált a nemzetközi művészeti élet egyik leggyakoribb terminusává. Használatos ugyan a "mediális művészet" megjelölés, de a különféle médiumok iránt megnyilvánuló felfokozott érdeklődés mégsem egy adott irányzat jellemzője, hanem a hatvanas évek közepétől a hetvenes évek végéig terjedő időszak művészetének uralkodó problematikája. Miután a konceptuális művészet (CONCEPTUAL ART -->) és a vele rokon törekvések a művészeti gondolat, ötlet és fogalom jelentőségét emelték ki a megvalósítással és ezzel együtt a technikai érte-



Roy Lichtenstein: Pow.

lem-ben vett médiummal szemben (film, nyomtatás, fényképezés, festészet stb.), a hatvanas évek közepétől a művészek érdeklődése inkább a "közvetítő" vizsgálatára terelődött. Nagy szerepe volt ebben Marshall McLuhan canadai gondolkodó elméletének, ami azon a föltevésen alapul, hogy maga a médium az üzenet, vagyis a tömegműdiumok nem annyira tartalmukkal hatnak, hanem elsődleges közleményük maga a médium (klasszikus példa: amikor a televízió megjelent, az emberek nem a hírósseállítás nézték benne, hanem magát a televíziót csodálták). Másként fogalmazva, a médium elsődleges "üzenete" nem más, mint az a változás, amit a megjelenése okoz részben az emberek közötti viszonyokban, részben pedig az ember és a valóság viszonylatában. Erre a művészek úgy reagáltak, hogy a képzőművészetben sem az az érdekes, hogy mit közölnek, hanem az, hogy milyen módon teszik ezt. Egyrészt fokozott mértékben kezdtek érdeklődni az új technikai eszközök iránt (video, polaroid, xerox), másrészt a hagyományos médiumokat használva sem azokra a "közleményekre" voltak kíváncsiak, melyeket azok közvetítenek, hanem magának a médiumnak a sajátosságaira.

A festészet mediális felfogása például annyit jelent, hogy a művészt nem a kép által közölhető narratív tartalom érdekli, hanem a festészet mindenekelőtt a festészetről "szól" (FUNDAMENTAL PAINTING -->).

A mediális szemlélet úgyszólván minden hagyományos közvetítő eszközre kiterjedt (BOOK ART-->, EXPERIMENTÁLIS FILM-->, EXPERIMENTÁLIS KÖLTÉSZET-->, FOTÓHASZNÁLAT-->, VIDEO ART-->), a művésztől korábban idegen médiumok kerültek az érdeklődés középpontjába, kezdve a postai küldeménytől (MAIL ART-->) egészen az emberi testig (BODY ART-->). A hagyományos médiumokat új célok szolgálatába állították, új javaslatok születtek a tömegműdiumok használatára, sőt kisajátítására vonatkozóan, és mindennek következményeként jelentős átrendeződésre került sor a hagyományos műfaji rendszerben. Két új terminus vált használhatóssá: a művészeti közegek kombinációjára a MIXED MÉDIA, a műfajok közötti új területek megnevezésére pedig az INTERMEDIÁLIS MŰVÉSZET (vagy egyszerűen intermedia).

A mediális művészetszemlélet eddigi legátfogóbb bemutatója a kasseli Documenta 6 volt, melyen végképp kiderült, hogy számos új művészeti jelenség megközelítésére a médium sokkal alkalmasabb kategória, mint a műfaj fogalma, mivel az előbbi egyszerre jelölhet anyagot, technikát, témát, hordozót, kifejezési eszközt, egyéni stílust és alkotói módszert.

META-ART



Andy Warhol: *Double Last Supper - Jesus*. 1985.

A meta-art (metaművészet) nem irányzatot, hanem a modern művészet több tendenciájában kimutatható alkotói alapállást jelöl. A görög meta- előtag (jelentése: előtt, fölött, kívül) a hatvanas években került közvetlen összefüggésbe a művészettel. Az új terminus gyökerei abban kereshetők, hogy a matematika, a logika és a lingvisztika már régóta különbséget tesz a tárgynyelv (a nyelv "valóság-vonatkozása") és a metanyelv (magáról a nyelvről valló nyelv) között. A képzőművészeti absztrakció, vagyis a művészet narratív jellegének háttérbe szorítása lehetővé tette, hogy a művészetben egy ezzel analóg különválasztásra kerüljön sor. Tudatosult, hogy a művészet is felfogható nyelvként, és mivel más területeken a nyelvről szóló nyelv megkapta a meta-előtagot, azt a művészetet, mely önmagáról mint nyelvről vall, metaművészetnek nevezték el. A meta-art fogalomkörébe tehát azok a művek tartoznak, melyek szavakra lefordíthatatlan vizuális nyelven közölnek valamit a művészeti nyelvről vagy magáról a művészetről.

A metaművészet jellegzetes példái Roy Lichtenstein azon képei, melyeken a művész a maga jellegzetes képregényszerű stílusában híres huszadik századi műveket "idéz", illetve fest át. További jó példa az úgynevezett strukturális festészet, melynek egyik útjaként M. Staber a "szerkezeti rendszerezés szándékos láthatóvá tételét" tekinti, melynek során "az elemek egymás közötti viszonya maga válik a mű tárgyává"; az OP-ART--> egyes darabjai, melyek szerkezete F. Morellet szerint "érzékelés és ugyanakkor az érzékelés vizsgálata is". A példákat sokáig lehetne sorolni, hiszen századunkban számos olyan művészeti irányzat és egyéni kezdeményezés alakult ki, mely lemond a tárgyi vonatkozásokról (ezzel együtt a tárgynyelvről), és a művészi közlést az önelemző vagy meta-szintre korlátozza. A meta-art elnevezést azonban a lingvisztikai és nyelvfilozófiai indíttatású CONCEPTUAL ART--> hívta életre, mely a szóban forgó alapelvet talán a legszélsőségesebben képviselte.

Jack Burnham metaművészetnek nevezi a tárgynélküli vagy absztrakt festészet összes megnyilvánulását, mert ezek "mind a művészethez való viszonyulás kifejeződései". Vele szemben Adrian Piper csak "a műalkotások mögötti gondolatok, eljárás módok és előfeltételek leírását" tekinti metaművészetnek. Egy harmadik szerző, Stanley Palch megint mást ért ezen a fogalmon: "A metaművészet azokat a dolgokat jelöli, amelyek önmagukban esztétikailag érdektelenekek, de esztétikai értelmet kapnak, mihelyt különleges kontextusba kerülnek".

A fogalmi tisztátlanságot csak fokozza, hogy a metaszint *viszonylagos* szint: ugyanaz a megnyilatkozás a matematikában és a logikában is egyaránt lehet meta-szintű és tárgyi szintű a használatától és annak körülményeitől függően. Erre rímel rá az a tény, hogy ma már a régi mesterek műveiben is hajlamosak vagyunk meta-vonatkozásokat látni, ugyanakkor a meta-art iskolapéldái között is nehéz csak önmagával foglalkozó, minden egyéb vonatkozástól mentes alkotást találni.

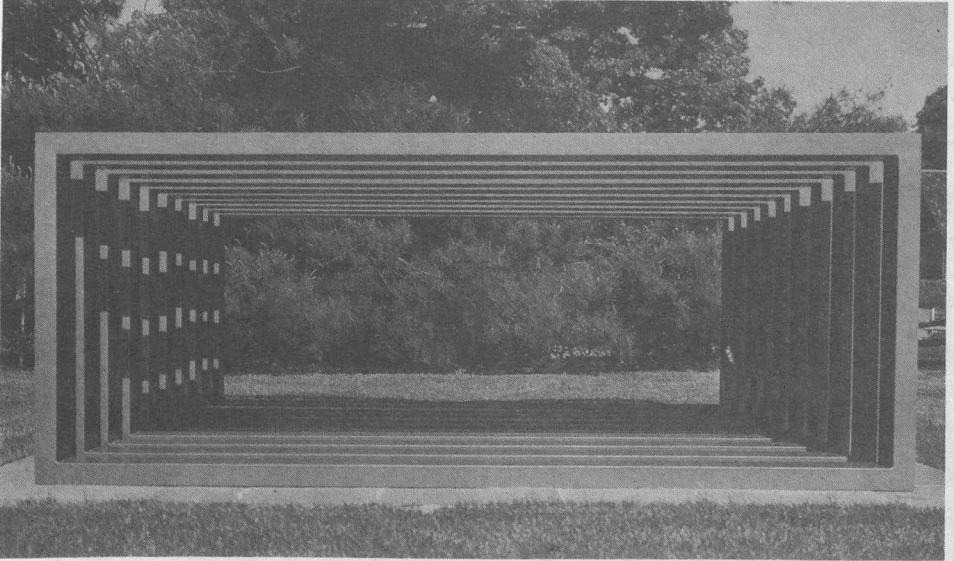
METAGÉP --> ÚJREALIZMUS MINIMAL ART

A minimal art (minimális művészet) a hatvanas években kialakuló szobrászati és festészeti irányzat. A kifejezés először Richard Wollheim használta 1965-ben a korabeli amerikai művészet azon tendenciájának megjelölésére, melyben a műalkotás szerkezete alapelemekre egyszerűsödik, és a művészi érték nulla fokához közelít: ahhoz a legkisebb értékhez, mely a művet a köznapi geometrikus tárgyaktól még elválasztja. Egy végtelenségig személytelen, objektív, modellező irányzat ez, mely számúzi a művészetből az érzelmi tartalmakat és a megvalósítás kézhöz kötöttségét. A művek nemegyszer úgy készülnek, hogy az alkotó csak a vázlatukat adja meg, a kivitelezést pedig a modern ipari technológiára bízta.

A minimal art tisztán reduktivistá mozgalom, de a mű hatóterületét a klasszikus szobrászathoz viszonyítva olykor ki is szélesítette. Számos olyan alkotás született, melybe bele kell értenünk a közvetlen környezetét is, mint például a természeti környezetet, vagy a múzeum, illetőleg a galériai térbeli adottságait. Az irányzathoz tartozó művészek egyike-másika nem elégedett meg azzal, hogy természeti környezetbe helyezze geometrikus formájú alkotásait, hanem olyan földgátakat és árkokat terveztek például, melyek teljesen megváltoztatták a táj arculatát. Nem a szobrászat dekorálta a tájat, hanem a táj külleme változott meg a művész beavatkozásával (LAND ART -->)

A minimal art előzményei rendkívül sokrétűek. Egyaránt hivatkozhatunk Malevics, Mondrian, Moholy-Nagy vagy Albers nevére, a kései kubizmusra, a Bauhausban folyó munkára, a konstruktivizmusra stb., ha viszont komolyan vesszük Wollheim állítását ("a minimal art az első amerikai irányzat, mely semmivel sem tartozik Európának"), akkor mindenekelőtt három tengerentúli művész, Barnett Newman, Ad Reinhardt és David

Smith munkásságára kell utalnunk. Nem hagyhatjuk azonban szó nélkül az irányzat megjelenésének "ideológiai" okát sem: a minimalisták abban bíztak, hogy végleteleg lecsupaszított, hideg, alapformákra redukált műveiket a Hatalom nem fogja olyan könnyedén asszimilálni, mint ahogy azt a POP ARTtal--> és az OP ARTtal--> tette. A sors iróniája, hogy az irányzat "végzete" épp ezzel függ össze: a legelső kritikákat azért kapta, mert "rendkívül alkalmas üzleti célokra, és jobboldali szemléletű" (John A. Walker).



Donald Judd: Cím nélkül. 1966.

A minimal art szinonímájaként a kritika gyakran használja még a REDUCTIVE ART (reduktív művészet) és a PRIMARY STRUCTURES (primér struktúrák) elnevezést. A mozgalom legfontosabb kiállítására 1966-ban került sor a New York-i Jewish Museumban, kiemelkedő képviselői pedig a következők: Sol LeWitt, Robert Morris, Carl Andre, Donald Judd, Larry Bell, Ronald Bladen, stb. A magyar művészek közül, némi fenntartásokkal ugyan, de ide sorolható Bak Imre, Nádler István, Fajó János és Hencze Tamás munkásságának bizonyos része.

*MIXED MEDIA --> MÉDIUM
MONOKRÓMIA --> ÚJREALIZMUS*

N

NARRATIVE ART --> INDIVIDUÁLIS MITOLÓGIA

NEM-NARRATÍV FILM --> EXPERIMENTÁLIS FILM

NEODADA --> ÚJREALIZMUS

NEUE WILDE --> HEFTIGE MALEREI

NEW ABSTRACTION --> POST-PAINTERLY ABSTRACTION

NEW IMAGE PAINTING

A New Image Painting kifejezés Douglas Crimptől származik, és a hetvenes évek végén kialakuló új amerikai festészet egyik áramlatának megnevezésére használatos. A dekorativitás felé hajló PATTERN PAINTING --> és az ellenkultúra spontán kifejezési formáin alapuló New York Graffiti (GRAFFITI-->) mellett az újabb amerikai művészetben kialakult egy harmadik, meglehetősen vegyes irány, melynek talán egyetlen átfogó jellemzője, hogy elutasítja a korábbi időszak művészetének önelemző, modellező jellegét, és ehelyett a bensőséges legkülönfélébb festészeti (és részben szobrászati) kifejezést keresi. Egy érzéletes, képszerű, metaforikus és szubjektív orientációról van szó, mely a művészetben többé nem az újat keresi, hanem inkább a már megvalósult stílusjegyek és művészettörténeti tapasztalatok szintézisére törekszik, miközben a narratív és parodisztikus elemektől, valamint a népművészet kifejezési formáitól sem idegenkedik. Az irányzat legismertebb képviselői: Jonathan Borofsky, Jedd Garet, Neil Jenny, Susan Rothenberg, David Salle és Julian Schnabel.



Julian Schnabel: Prágai egyetemista. 1983.