

80-AS ÉVEK • KÉPZŐMŰVÉSZET

HUNGARIAN ART OF THE EIGHTIES



A 80-as évek

a kortárs művészet nyilvánossá és értéké válásának kora Magyarországon. 1980-ban Óbudán, a 70-es évek magyar művészetét bemutató kiállítássorozat (Tendenciák, Óbuda Galéria) már majdnem minden kívánt mű kitételét lehetővé tette. A 80-as évek „esztétikai forradalma”, több irányból vezető előzmények után, az első új szellemű kiállításal már a nyilvánosság előtt látszott megkezdődni 1981-ben (Új szenzibilitás, Fészek Galéria, rendezte Hegyi Lóránd). Ugyanakkor kiemelkedő értelmiségiek, az előző évtizedek előtanulmányai alapján (másfél évtizeddel realitásuk valódi ideje, a '68-as reformperiódus és ennek befagyasztása után) új társadalmi-gazdasági rend megvalósításához nyújtottak javaslatokat. (Gondoljunk a Magyar Pszichiátriai Társaság üléseire 1982–83-ban, melyeken a szociálpszichológia neve alatt Buda Béla, Hankiss Elemér, Liska Tibor, Kornai János nyilvános vitái zajlottak!) A Magyar Építőművészek Szövetségének estjein pedig a meghívott vendégek révén már egy új, a rendszerteremtő struktúrák helyett az emberi teljességre és érzékenységre alapozott világkép fogalmazódott meg. Megkezdődött az „enyhülés”, s az évtized végén lezajlott a „bársonyos forradalom”, aminek keretében, úgy tűnt, megkezdődhet végre a javaslatok intézményesülése, a társadalmi-kulturális élet struktúráinak kialakítása, modernizálása.

1990-ben azonban Székesfehérvárott az évről-évre, mőről műre gonddal építkező múzeum „állandó kortárs gyűjteményének ideiglenes bemutatója” nyílt meg. A címbe rejtett ambivalencia az eredményes folyamatok intézményesülésének klasszikus rendszere helyett továbbra is bizonytalanságot jelez. Az aere perennius értékrendje helyett (kényszerből és már megszokásból is) egy másikat, pozitív értelemben, melyben a kezdeményezés az érték. Nyilvánvaló lett tehát (gondoljunk az Európai ház — Művészek az udvaron — Gáz van minden emeleten c. telefonos videoperformance-ra a Francia Intézet és az Iparművészeti Főiskola rendezésében), hogy az intézményesüléshez pénz kell (amit a 80-as évek során még biztosított az állam a kultúra számára, a végén viszont már nem volt miből), hogy a meglévő tehetség és akarat mellé társadalmi szándék és politikai készség is szükséges. Az előbbi közös érdeket feltételez, ami a kortárs művészettel kapcsolatban az „enyhülés” rövid ideje alatt nem alakulhatott ki. A politikai készség pedig épp az évtized végére vált bizonytalanná, polarizálódván az érdekek múltra, jelenre, jövőre vonatkozva.

Az új művészet értéké válása, kanonizálódása ugyan hamar lezajlott, de a kultúra folyamatosságának egyik alapvető biztosítéka: az értékfenntartás folytonossága nem adatott meg. Annak következtében, hogy a társadalom aktuális (gazdasági-politikai) egzisztenciális kérdései mindezenközben megoldatlanok voltak, s előtérbe kerülve háttérbe szorították az ember (a kultúra) többi alkotó szándékát. A kultúrát alkotó ezen területek kiegyensúlyozatlan működése — időről időre egyiknek eluralkodása a másik rovására — önmagát folyton újratermelő történelmi jelenség nálunk: lehetetlenné teszik az egyes kulturális területek (társadalom, művészet, nyelv, vallás) együttműködését, folytonosságát, a tradíció kialakulását.

A 80-as évek művészetét az „új kép” megjelenésével és térhódításával szokták jellemezni. Mivel azonban az erről szóló publikációk nagy része már az évtized közepén megjelent, gyanítható, hogy más történetek is lejátszódtak még ezt követően az adott időben, mely általában a 70-es évek második felét is magába foglalja. Ezeket figyelembe véve, az előzmények és az új kép kialakulása mellett érdemes külön figyelni az évtized második felére tehető hangsúlyeltolódásokra és a 80-as évek végének újabb jelenségeire, amik esetenként a képen kívüli területeken mutathatók ki, s a kép mellett más műformák életének áttekintését is megkívánják.

Noha az 1980-as évek elejére, úgy a klasszikus értelemben vett képzőművészeti életművek belső folyamatosságában, mint az alternatív művészetben kialakult az új kép lehetősége: a tartalom vizualizálásában (az intellektuális, experimentális módok mellett közvetlenül), a művek érzékiségében, olvashatóságában, az emlékezet s a lélek tájainak fizikalizálásában, a magyarországi 80-as éveket ezzel a fogalommal nem jellemezhetjük összefoglalóan. Achille Bonito Oliva könyve az új kép egyik változatáról, az itáliai transzavantgárról 1980-ban jelent meg, amikor Németországban *Heftige Malerei* címmel nyílt kiállítás, Angliában új szellemről írt C. Joachimides, Franciaországban szabad figurációról, Amerikában új képről beszéltek. A velük való hasonlóságok ellenére nálunk az általánosabb érvényű új érzékenység látszott megfelelő elnevezésnek, az új kép többfélesége, ill. az új szellemiség széleskörű megjelenése folytán. A stíluselnevezések sem általánosíthatók itt, mert festőink egy része az absztrakt formák belső életének megmutatásával neo-absztraktnak lenne nevezhető, mások neo-expresszionistának, annak ellenére, hogy nálunk korábban az expresszionizmusnak nem volt akkora jelentősége, mint Németországban, hogy az új kép ahhoz visszakanyarodhatott volna. A szobrászatban pedig egyedi eset *Mata Attiláé*. A neo-szürrealizmus, tekintve a stílus magyarországi folytonosságát, megint nem szerencsés elnevezés. A historizmus pedig kicsit később jelentkezett. Irányzatokban gondolkodva: nem érdemes beszélni poszt-konceptualizmusról, hiszen a konceptualizmus, tiszta formájában, nem volt igazán széleskörű Magyarországon, másrészt viszont esetenként éppen az új képben teljesedett ki. Átfogóan primitivizmusról sem beszélhetünk, még ha az „alternatív” új szenzibilitás a szocio-politikai kommentárokkal telített (Immendorf), életszerűségében gyakran primitivista (Penck) német művészethez, az ottani fiatal zenész-performer-képzőművészek (Middendorf, Salomé) primitivista attitűdjéhez hasonló is volt. Az „új” érzékenység viszont olyan karakterisztikumnak látszott, mely majd minden új jelenségben fellelhető volt, ill. átszínezte a régebbieket, vagy már határozottan meg is volt bennük, csak egyes, egymástól elszigetelt életművek megkülönböztető jegyeként.

Az 'új szenzibilitás' természetesen kívülről megfogalmazott, összegző elnevezése többféle új jelenségnek, melyek közül a festészetben, a képben beállt változások a legkorábbiak és legszembetűnőbbek. Az új kép összetartó ereje, akár ikonikus, akár narratív jellegű az, általában a rajz volt. A magyar rajzművészet hagyományai a szimbolizmustól kezdve erősek, és telítettek mítikus, személyes, történelmi és irracionális tartalmakkal. A 70-es években többféle új vonással gazdagodott erőteljesen szürrealista jellegű rajzművészetünk: megjelentek képzeletbeli világok a rajzokon és oda tett művészi utazások (*Püspöky István, Szemethy Imre*), és megjelent a primitív-gyermeki rajzi gondolkodás mint alternatív lehetőség a rajz (*Banga Ferenc*) és a képköltés számára (*Szabados Árpád, Ujházy Péter*). Melléjük a szentendrei Vajda Lajos Stúdió „autodidakta” művészei a mítikus gondolkodást felfedezve átittatták azzal a hétköznapi, személyes élményekkel, s — építve a szentendrei művészet szürrealista hagyományára is — új, imagista rajzi világot bontakoztattak ki. Ezek a rajzi előzmények a telített új kép egyik forrásvidékét jelentik, amint azt a termékeny „közép-európai grafikai fantáziával” kapcsolatban (Köln, Gruppe Normal) felfedezte Tony Godfrey. Az új képről írván. Nálunk a grafika, a rajz jelentőségét az Óbuda Galéria kiállításai hangsúlyozták a korszak elején, ill. mindvégig a győri Xantus János Múzeum rendezvényei és gyűjteménye.

A rajz más, 70-es évekbeli módjai is előkészítették azonban az új képet. Az objektív képrögzítés átszemélyesítése, a látvány szubjektív felfokozása s egyúttal a szubjektum elrejtése *Baranyay András* portréfotókat átszínező rajzos gesztusaival jelent meg művésztünkben. S rajzi jelleggel elevenedett fel a kép-írás hagyománya is, képként funkcionáló szavak, mondatok megjelenésekor a képmezőben, valamint fogalmak vizuális-érzéki jeleinek megalkotásakor és ezek használatával (*Várnagy Ildikó*) a 70-es években.

Tehát az „esztétikai forradalom” nálunk is részben a rajz (disegno) képalkotásban betöltött egykori szerepének újrafelbukkanásával kezdődött, ami át is értelmeződött már a 70-es években: a figurák és formák folytonos mozgását, átalakulását rögzítő képalkotás közvetlen eszköze lett, a kortárs festészet inkább festői vagy a tartalmat intellektualizáló gyakorlata mellett. A disegno azonban szélesebb értelemben, a kép megtervezéseként is felbukkant, mégpedig a filmművészetben, a 70-es évek vizuális experimentációit az egyszerre érzéki és intellektuális kép megteremtésében hasznosítva, a kompozíció stabilitása helyett provizórikus, átmeneti voltára koncentrálván. (Bódy Gábor: *Narcisz és Psziché*, 1981)

I. 1. Európai változataitól eltérően a transzavantgárd nálunk azonban nem a legfiatalabb művészekből és alternatív képi javaslatokból, nem a rajzból alakult ki mint mozgalm. Az első kiállítás (Új szenzibilitás) arra utal, a rendező, szándéka szerint, kiemelt művészeket, akiknek munkáiban a szokásostól eltérő „érzékenységet” tapasztalt. Az új szenzibilitás alapján így, jelképesen, a *Tendenciák Egyéni utak* című kiállítását tekinthetjük, melyben a stílusokból kilépő, egyéniségükkel új, egyedi irányokat megszabó „mesterek” képe rajzolódott ki Magyarországon is, ami nélkül termékeny művészeti élet elképzelhetetlen. A nyilvánosságra ocsúdó és öntörvényei szerint változó művészet összetalálkozott az új évtized művészeti manifesztumával, ami a kép új igényét is megfogalmazta: a klasszikus képi teljességet a szubjektivitás jegyében, aminek következménye a mítikus, irracionális elemek beépítése a szubjektív gesztusba, történetbe, s ábrázolásuk ezeken keresztül. (A transzavantgárdba vezető egyéni út klasszikus példája a 80-as évek elején, az új művészet ismeretében interpretált Picasso, 70-es évekbeli expresszív festőiségű munkáival.)

A szubjektivitás reakció is volt általában a megelődő korszak képellenességére, struktúrákban gondolkodására, redukcionizmusára, experimentális természetére, sőt még galéria-ellenességére is, a képnek más médiumokban, másképpen (minimalista vagy konceptualista módon) való felfogására. Művészek és kritikusok sokat írtak erről Donald Juddtól Kim Levinig. Nálunk ez az intellektualizmus részben továbbélt, s telítődött az új szenzibilitással, részben sosem vált el az érzéki-érzékeny képalkotástól. Tehát a képiséget megőrző kortárs festészet jelentette elsődleges alapját az új festészet magyarországi megmutatásának.

Igy az új szenzibilitás hamarosan sorozattá bővülő kiállításain (összefoglalva: Új szenzibilitás IV. Pécs, 1987.) ott voltak a 70-es években a képet konceptuális úton keresők (Birkás Ákos, Károlyi Zsigmond), a már korábban a képmezőt szubjektív és érzékeny gesztusokkal betöltő, később lírai absztraktnak, finom szekvenciákból épülő, újkonstruktívnak nevezett irányok kimunkálói (Keserő Ilona, Hencze Tamás, Nádler István), a mítosz egyetemességét a konstrukti-



vitás egyetemességéhez kötő, nagy motívumaiban a teljesség erejét kereső *Bak Imre* vagy a mítoszképződés struktúrájában személyes és egzisztenciális kérdések után téri és időbeli eszközökkel is kutató *El Kazovszkij*. A piedesztálra emelt érzékenységi megszabadította sík- és méretbeli kötöttségeitől a képet, gesztussá oldotta a geometrikus vagy organikus szekvenciákat, felcsillantva azok más: átmenetekkel és kapcsolatokkal telített aspektusát. Az optikai ábrázolás részletkérdéseiről a képi kontextusra terelte a figyelmet (*Fehér László*) ill. az ábrázolás és téma személyes indulatokkal lehetséges telítésére (*Kelemen Károly*), egyáltalán: kiemelte a személyes gesztust (*Kocsis Imre*), a valóság – látás – műalkotás struktúrális összefüggései helyett ezek érzéki egységét (*Jovánovics György*, *Schmal Károly*). Kiteljesítette azt a nyitott „látképteret” (*Molnár Sándor*), mely addig nem látott méreteivel szabad teret adott a festői aktivitásnak. A korábban különféle struktúrák egymásra vetítésével megidézett képmélység pedig a vászonra vitt más anyagok materiális érzékiségével töltődött fel (*Záborszky Gábor*).

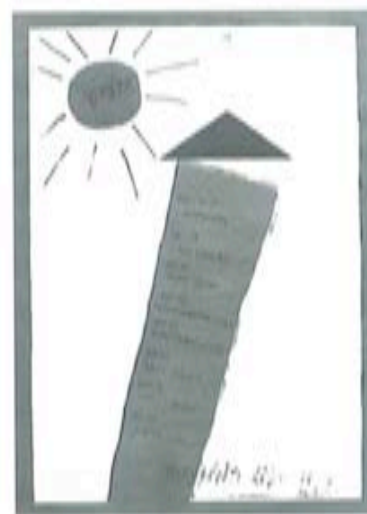
Ezek a főként ikonikus, a portré és a (világ)tájkép műfaját kitágító képek valóságos diadalmenetben vettek részt, ami elsősorban az „egyéni utakat” járók részvételével zajlott (Birkás-Hegyi Kép '84 sorozata a Fészek Galériában), kiegészülve a pályakezdő legfiatalabbakkal (Frissen festve, Ernst Múzeum, 1984): *Koncz András*sal, *Mazog István*sal, *Mulasics László*sal, *Raskó Gábor*sal, *Soós Tamás*sal, *Szirtes Jánossal* stb., s nem állt meg az ország határainál: Kelemen Károly 1981-ben részt vett a Cagnes-sur-Mer-i festészeti fesztiválon, 1982-ben franciaországi kiállítássorozat következett, 83-ban a párizsi Fialatok Biennáléján *Banga Ferenc*, *El Kazovszkij* és *Záborszky Gábor* szerepelt. Az új művészet három generációját bemutató műcsarnoki kiállítás 85-ben Grazba utazott, s a már a 80-as évek művészetével kikerekített magyar retrospektív Helsinkibe. Az eseménysorozat koronája az 1986-os Velencei Biennále volt. Megsokasodtak az egyéni külföldi tárlatok is. Mindebben kiemelkedő szerepet játszott az új művészetéről szóló könyv szerzője: *Hegyi Lóránd* (*Új szenzibilitás — egy művészeti szemléletváltás korszakai*, 1983).

A festészet évtizedeként jellemzett 80-as években nálunk is, mint mindenütt, már az évtized közepére kikerekedett tehát az új festészet elsősorban festői értékekre alapozott új története, amit gazdagított Székesfehérvárott az *Elveszett Paradicsom / Visszanyert Paradicsom* című amerikai kiállítás, 1986-ban az új festészetet *Vissza a színhez* címmel bemutató osztrák tárlat (Műcsarnok, amihez fő szervezőjének, *Wilfried Skreiner*nek és kiemelt művés�ének, *Hubert Schmalix*nek előadása kapcsolódott a Fészek Klubban), amit kiegészítettek a 80-as évek holland, bajor, svéd művészetét megismertető műcsarnoki kiállítások, a 87-es brit *Mai* dolgok. Ezek együttesen jelzik: az összegzés lezárult, mégpedig egyetemes művészeti kontextusban (amiből talán csak az olasz rész hiányzott), annyi évtized elzártsága vagy underground kapcsolatrendszer után. Ez a kontextus vonzó volt, helyet kínált mindenkinek.

2. Ezenközben a Szentendrén a 70-es években kibontakozott alternatív művészet (anyagérzékenység a tárgyalakotásban, az anyagokban rejlő érzéki — spirituális energia kihangsúlyozása, a szöveges, zenei és rajzi megnyilvánulások egysége) az új szenzibilitást műfajilag a lehető legtágabb körben érvényesítette: a VLS kiállításain (*af Zámbo István*, *Wahorn András* rajzi alapú festészetében, *fe Lugossy László* keretet nem ismerő, mégis intenzív képiségében), a punk-rock zenét művelő képzőművészek változó csoportjainak koncertjein (Bizottság együttes, majd *Bernáth(y) Sándor*, *af Zámbo*, *fe Lugossy László*, később *Lois Viktor* külön zenekarai) és meghívott művészek anyagokra, tárgyakra érzékeny térberendezéseiben. Narratívabb, az életkép műfajával jellemezhető művészetükben tárgyalakotásuk is érdekes: módszerük kapcsolódott a „hulladékhasznosítás” ko-

rai példáihoz: Ujházy városi, Várnagy Ildikó háztartási „hulladékokból” összerakott dobozaihoz, tárgyaihoz, Samu Gézának a kézműves kultúra maradványából kreált mítikus figurációihoz. A 80-as években a „talált stílusokat” felvonultató kiállítások (Ősemlékezet: a Mentanopon csoport kiállítása, Liget Galéria, 1983, amatőr fotók kiállítása a Fészek Galériában, 1983, Falfirkák, 1986, Tetoválások 1987, Műcsarnok szervezésében) megtámogatták ugyan az alternatívák iránti tájékozódást, de — s talán szerencsére is, hisz így megőrizhette folytonos erjesztő hatását — az alternatív művészet alternatív megjelenési lehetőségeket biztosított magának.

É téren tapasztalatai az ifjúság természetes kulturális gesztusaiból, másrészt az alternatívként funkcionáló magyar neo-avantgárd közelmúltjából származtak. Az új kép egyértelmű festészeti bázisával szemben ezeket együttesen nevezem alternatívnak. Érvényesülésének folyamata nem köthető dátumhoz. Jelleménél fogva szélesebb körben, de nem a művészeti élet intézményeiben élt és hatott az évtized első felében. (Egy-két kivételtől, például az Óbuda Galériának a fotókép változatait bemutató kiállításaitól eltekintve.) Csak az évtized végére sejtett fel az alternatív kezdeményezések intézményesülésének lehetősége. Egyetemeken zajlottak, festett díszletek között a képzőművészek rock (punk) koncertjei; a neo-dada új hullámát megerősítő, A DADA Magyarországon című kiállítást az ELTE Esztétika és Művészettörténeti Tanszéke szervezte (1982, megnyitotta Szentkuthy Miklós). A kiállítások kisebb (még mindig nem privát) galériákban szerveződtek (pl. Fészek: Többféle realizmus, 1982), folyamatosan a Bercsényi Kollégiumban, majd állandó helyet találtak a Liget Galériában is, amelyek kisméretű, meghívóként is funkcionáló plakátjai tekinthetők a rockzenei együttesek és a mail art plakátstílusát hasznosító első alternatív művészeti plakátoknak. A szentendrei Vajda Lajos Stúdió Pinceműhelye volt az a hely, ahol a kiállítási programban és a kiállításokon is összetalálkozott a 80-as évek új művészete az alternatíval (Ürkőkorszaki csont és bőr, 1983, csont- és bőrzezene kíséretében), ahol baráti alapon szerveződtek a nemzetközi kapcsolatok is. Egyetemek, kollégiumok és művelődési házak adtak otthont a performance-oknak (El Kazovszkij, Böröcz András-Révész László, Szirtes János, Szirtes János-Vető János stb.), a videoművészek maguk hozták létre nemzetközi magazint Infermentál címmel, Galántai György maga adta ki Artpool Letters címen művészeti újságját, s hozta létre saját erőből a kapcsolatokra épülő új műformák, alternatív művészetek (fluxus, mail art stb.) gyűjteményét és archívumát, kísérleti rádióját. A VLS Pinceműhelyében felléptek és kiállítottak a rendszeresen együtt alkotó művészek (mint Böröczék vagy Méhes Lóránt-Vető János, 1982, 1983), alternatív módját reprezentálva magának az alkotófolyamatnak, mint tették ezt kortársaik, pályájuk kezdetén, Olaszországban (Sandro Chia-Enzo Cucchi), Amerikában (David Salle-Julian Schnabel) vagy Németországban (Dahn-Dokoupil, Salomé-Fetting, Penck-Immendorf). A kisváros sajátosságai miatt maga a Stúdió is tekinthető együtt gondolkodó művészecsoportnak, amihez hasonlók sorban alakultak a 80-as évek során (Rabinext, 1981, Xertox, 1982, Hejjettes Szomlyazók, 1984) a nagylétszámú, bejegyzett művészeti társaságok mellett, Budapesten. Ezek az inkább a közös munkára összpontosító csoportok az egykori, avantgárd csoportosulásoktól eltérően nem kívántak kiterjeszkedni vagy új törvényeket szabni még a művészetben belül sem. Egészen eltérő



gondolkodásuk (a Rabinext új képesítet kutató festői programja, a Xertox meditatív konceptuális akciói, a Hejtes Szomlyozók hulladékokból összeállított mű-, személyiség- és világinterpretációi) jól megfér egymás mellett. Bizonyítja a különféle szemléletű egyéniségek közös, „demokratikus festménye” (1984, TIT). Sorukat kiegészíthetjük az építészet, a filmi és színházi látványtervezés felől az évtized közepén a képzőművészetbe szinte berobbanó, változó összetételben együtt dolgozó *Bachmann Gábor-Kovács Attila-Rajk László-Szalai Tibor* „csoporttal” és az 1982-85 között a tájművészet és építészet határterületén az eredeti (eredendő) alkotómódszereket kutató *Visegrád csoport*tal vagy az ekkor csoportként magát még nem nevező, de együtt dolgozó *Fás Körrel*. Természetesen tartozott hozzá az alternatív művészet életéhez az alternatív iskola is, az *Erdély Miklós* vezette *InDiGo*-csoport, ahol a hagyományos, forma-központú képzőművészeti gondolkodás helyett a legkülönfélébb egyszerű anyagok és a világegész összefüggéseiben a jelentésképző, alkotó szerep megtalálására és alternatív-konceptuális megfogalmazására tévedt a hangsúly.

3. A „80-as évek”, a fentieket tekintve természetesen érkezett a magyar művészetbe, noha az új kép szervezett és intézményes demonstrálása (ami a szervező személyiség nyilvános és hatékony tevékenységét tekintve is rég nem látott jelenség a magyar művészeti életben) átmenetileg elnyomni látszott az alternatív (rajzi) megnyilvánulásokét, s a magyar művészet közelmúltjában erős tradíciókat is. Pedig ez utóbbiakat is átszínezte az új érzékenység: a szentendrei szürrealis absztrakció és a konstruktivista hagyomány elég erősnek mutatkoztak ahhoz, hogy a felkínált új nagy képzőművészek egymásra utalt motívumok és színek érzékeny és árnyalt kapcsolatainak adjanak helyet (*Deim Pál, Fajó János, Baska József*). Az úgynevezett újkonstruktivizmus új, esetenként lágy és törékeny anyagokkal mutatta fel a terek, formák belső viszonyait (*Bohus Zoltán, Halász Károly, Lugossy Mária, Paizs László*), és iskolát teremtett (*Csiky Tibor* és tanítványai) a különféle és különféleképpen megdolgozott azonos anyagok „együtműködtetése” terén. A szobrászatban – tekintettel a budapesti főiskola klasszikus hagyományaira – tovább élt a klasszikus figurativitás is, megteremtve egyúttal a klasszicitás mítoszát fragmentumokkal, azok environmentális összerendezésével vagy a részletek elleplezésével (*Bencsik István, Körösnéyi Tamás, Melocco Miklós, Török Richárd*). A múlttal, mítosszal, történelemmel telített plasztikus figura közel áll az imagista festészeti felfogáshoz, ami az új képet jellemezte. Ez viszont a magyar művészettörténet-írásban talán leghatásosabban megfogalmazott tradíciója művészetünknek (*Hamvas Béla-Kemény Katalin*).

Az új érzékenység tehát nem individuális, inkább a szubjektum általános,

HIDE G,
RAGA CSOS
DOL GOK
FENKÉ PKINE
LITÁS
1984 NOV. 16-

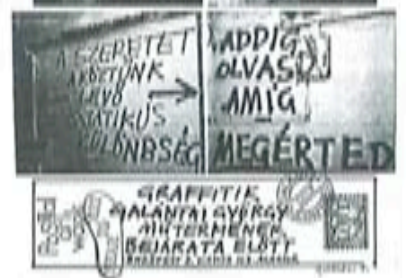
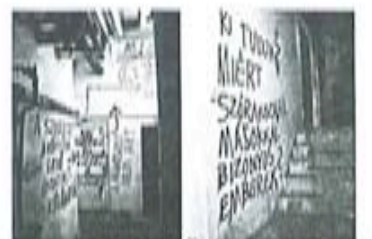


A
Vajda Studióban

univerzális vonásaira épült. Ugyanakkor dőreség lenne állítani, hogy az új szenzibilitás mindent áthatót volna. Nem térve ki a magyar művészet összes élő tradíciójára, hadd említsen meg csak azt, hogy maga a neo-konstruktivizmus, több irányban is, ezekben az években teljesítette ki önmagát: a szobrászati monumentalitásban (Seregdy György), a téri illúziót kutató festői és virtuális rendszerekben (Maurer Dóra, Csáji Attila, Mengyán András), a finom elmozdulásokra érzékeny szerialitásban (Gáyor Tibor), vagy egyszerűen folytatta saját útját például az abszurdan logikus mozgásokra épülő konstrukciók megtervezésében (Haraszty István). Otthonának a Józsefvárosi Galéria tekinthető.

A 80-as évek második fele már a modernizmus individualizmusa irányába futó transzavantgárd éles kritikáját hozta. Az általában az új képre értett transzavantgárd — a legerőteljesebben fogalmazó Donald Kuspit szerint — operaszerű hiperteatralitásával, agresszív térfoglalásával, a hatásosság érdekében kiszajgított múlt-idézeteivel Patyomkin-világot teremtett a művészetben, amit túlméretezettséggel, látványossággal és kannibalizmussal (apropriáció) jellemezhetünk. Triviálissá tette a művészetet, a felszín grandiozitásának leple alatt utat engedett a jelentéktelenségnek. A magyar művészet zöme ennél azonban vagy jóval kedélyesebben volt őszinte és maradt alternatív, semhogy az emóciók hatalmának agresszív képviselőivel vádolhatnánk, vagy — hagyományaihoz híven — sokkal erőteljesebben kötődött az „egyéni utak” előző szakaszaihoz, a művészet klasszikus fogalmához, s — talán a többi irányzatokkal való együttélése következtében — a mű=művészetdefiníció szigorú (konceptualista) etikájához, vagy már reakcióként is, magához a konceptuális indítatáshoz. A kétségtelenül nálunk is zöld utat kapott néhány üres póz és ironiában kimerülő alternatív gesztus mellett a transzavantgárd hulláma megerősítette az addig underground szinten létezett művészet öntudatát, a művésznek a művészettel folytatott személyes párbeszédéhez adott bátorságot.

Ennek köszönhető, hogy az új kép mellett a korábban csak szórányosan jelentkező más műformák, művészeti ágak, gondolkodási módok is — az évtized során folyamatosan — kiteljesedtek. Ilyen műformák a hulladékhasznosító „szobrászat” (Lois Viktor), az installáció különféle típusai (Świerkiewicz Róbert 1980-ig szinte egyedülálló environmentális munkái után Trombitás Tamás konceptuális, a fény és az anyag ellentétere építő installációi, Samu Géza mítikus „berendezései”, Bukta Imrénének a társadalmi mechanizmusokat a direkt jelek rövidségével feltáró installációi, majd Bachman-Kovács-Rajk-Szalai stílusidézetekkel élő térberendezései, Méhes Lóránt, Szöllössi Enikő vallá-



sos-rituális-meditatív helyei, a kiállítótér adottságaira építő galériaművészet stb.), a már említett, konceptuális és alternatív performance-ok, a művészkönyv (Károlyi Zsigmond), a küldeményművészet (lásd Swierkiewicz gyűjteményének bemutatóját az Újpesti Mini Galériában) stb. De kiteljesedtek az újabb művészeti ágak is, mint a természetművészet (Pinczehelyi Sándor, Samu Géza és az 1984-es nagyotádi alkotóteli program, ahol jól megfértek együtt Trombitás konceptualizmusa, ef Zámbo játékos szürrealizmusa, Samu mítikus világszemlélete; később Csutoros Sándor tájépitészete), a video (Peternák-Palota közös rendezvényei), tágabban: a fényművészet és az elektronikus művészetek, s ezek mind az új kép mint műforma és műfaj, művészeti ág (festészet) térhódítása közben s mellett. A stílusművészetet felelevenítő vagy folytató új kép együtt élt a nem stílusban gondolkodás változataival is: a (tudományos és érzéki) konceptuálissal (Erdély Miklós), a mítikkal, a csak aktuálisan létező művészetével (Day Art, 1985, Liget Galéria) s a stílusokat idézetként használó kezdő, historizáló vagy eklektikus szemlélettel.

II. Művészetünkben ez utóbbi — irodalmi és filmi (Bódy Gábor) előzmények után — épp az évtized közepén jelent meg, amikor az új érzékenység intim, bensőséges, elmélyültebb és meditatívabb értékei kezdtek fokozatosan előtérbe kerülni, hogy majd meghatározzák az újabb évtizedforduló művészetét; s amikor az inkább pluralistának, semmint eklektikusnak mondható értékrend is kialakult, a szubjektív képtípus mellett — kiállításokon — felfedezve a többi jelentőségét is. Az évtized második felét a sokféle érzékenységet hordozó és kifejező megnyilvánulások együttese jellemezte, amibe olykor-olykor megpróbált „rendet vágni” egy-egy átfogó vagy valamely közös nevezőre építő gondolat: az új szenzibilitásé mellett az új eklektikáé, újdadéé, a mágikus művészeté, a művészet eredeti formáit keresőé. Ezek egyike sem mondható teljesnek, de ez nem is volt céljuk. A gondolatok kizárólagos érvényüket veszítették, s együttesük ad ki teljes(ebb) képet.

Az Idézőjelben című (Székesfehérvár, 1986) kiállítás az új kép alternatívái közül azt a művészetet mutatta be, mely stílus- vagy izmusszerű (primitivistá, manierista, art decós, naiv-szürrealista) eszközeivel megőrizte az alternatív művészetre jellemző többértelműséget. (Az egyidőjű Eklektika '85 a Magyar Nemzeti Galériában a Grand Art valódi stílusidézeteit vonultatta fel.) Ezután a klasszikus alternatív műfajok is sorra megtalálták reprezentatív bemutatkozási lehetőségeiket: a performance, a Műcsarnok szervezésében, a korcsolyapályán kelt életre Hanglomez címmel (1985), a vizualitást is beépítő társművészeti „előadások” a Pesti Vigadó Kortárs művészeti fórumán, a bélyegképek a Szépművészeti Múzeumban, a teoretikusan felépített filmi és videós képi nyelv az Ernst Múzeumban (Bódy Gábor emlékkiállításán), 1987-ben, de megtartották, sőt, bővítették alternatív helyszíneiket is (víztornyok, csappkőbarlangok,

NYITÁSI
A KÖZÖSSÉGI SZERVEZÉSEK VÁLASZTÁSÁRA
1987. 09. 12. K.

Névem:	Névem:
.....
.....
.....

T. 34v101

A 17.100. Szólam u. 3. szögletében helyett előtérben előlél
felvont és de felvontjában újvontatult is felvont
munkáltság az új hódokra.

.....
.....
.....
.....
.....

Budapest, 1987. szeptember 03.

1987. szeptember 03.
1987. szeptember 03.

KÖZÖSSÉGI SZERVEZÉSEK VÁLASZTÁSI BIZOTTSÁG

AZ ELFOGULATLAN SZEM ÁZOMBAN CSAK ÖRIZETLEN PILLANATOKAT LÁT, S AZT TAPASZTALJA, HOGY A KULISSZÁK MÖGÖTT TÖRTÉNŐSEN. MINDEN VELE KEZDŐDIK, S KI NEM VEHETI EL TŐLE." (F.F.L.)

AZ EMBER NEM IRÁNYOKBÓL, CÉLOKBÓL, TERVEKBŐL, OKOKBÓL ÉS AKZATO ÉBŐL ÁLL, HANEM É A LÉTÉÉS NELL, AZT AZ EGZISZTENCIÁLIS BIZONYOS SÁGOT, HOGY HALÁLAVAL AZ EGÉSZ VILÁG VÉGÉTER, TÖBBÉ SEM VELE IS VEGZŐDİK. S BARMILYEN SOK ÉRV SZŐLJONIS ELSÉRE

fürdők „kisajátításával”). A Magyar Nemzeti Galéria átmeneti kortárs művészeti programja, egy-egy önálló koncepcióval dolgozó kiállítóhely vidéken (Pécsi Galéria), új, reprezentatív terek (Kiscell, Temp-rom-tér, 1988) s a nemzetközi művészeti vásár (Art Expo I., 1988) megalapítása az új kép új változatai s a többi műformák számára egyaránt jelezték a modern művészeti élet struktúráit kialakító szándékok megerősödését. A szentendrei szabadiskola, majd a pécsi mesteriskola megszervezése az alternatívák intézményülésének lehetőségét sugallta.

Az alternatív művészetek dadaista vonásait összegezte az ELTE Művészettörténeti Tanszékének rendezésében és az Esztétikai Tanszék szervezésében létrejött, a kortárs magyar dadaizmust bemutató kiállítás (1988). Minden olyan képi és tárgyalgatási módot felvonultatott (kollázs, montázs, assemblage, installáció, élő mű, environment, romló és mulandó anyagokkal, firkákkal és ócskaságokkal) az első happening dokumentumaitól (tehát a 60-as évektől) kezdve, melyek a modernizmus klasszikus műtipusával, mint az innovációkat folytonosan önmagába építő majd akademizálódó művészettel szemben a folytonos aktivitást, a műalkotás múzeumi, megmerevedett, szabályokba foglalható lététől független, akár csak (időben-térben) aktuális létét megteremteni képes. A magyarországi neo-dadaizmus így kikerékített képe kikerült minden olyan tárgyat, mely stíluszzerű jelenségként definiálható. Ugyanebben az évben az alternatív művészet legfrissebb alkotásai a „Szafn” című kiállításon voltak láthatók (Ernst Múzeum), elsősorban a szentendreiektől illetve vonzáskörükből válogatva.

A dadaista-alternatív vagy a szubjektívnek nevezett, az új szenzibilitással kiemelt műtípus mellett hangsúly került egy másikra is, a rituális-mágikusra (Budapest Galéria, Mágikus művek), igyekezvén nem azonosítani műtípust stílussal, s felvonultatni az érzékenység azon változatát, mely a szubjektumon kívüli világ(működés) koncentrált megidézésére képes, építészettől a fotóig, képző- és iparművészetiig a legváltozatosabb eszközökkel és módszerekkel. A kiállítást Szirtes Jánosnak törzsi rítusra emlékeztető, kormozott palástműveket eredményező akciója nyitotta meg (1987). (Párizsban a következő évben rendezték a Les magiciens de la terre című kiállítást, a művészet ezen elsőnek tételezett típusa jelentőségére hívta fel a világ figyelmét.)

A klasszikus modernizmus utáni évtizedekből (az 1950-es évektől) válogatott anyag ismeretében merült fel egy újabb, időben a többieket megelőző, érvényességében talán legáltalánosabb, pre-művészeti-nevezhető műtípus újrafelfedezésének lehetősége, a funkció nélküli (tehát se rituális-mágikus, se klasszikus és autonóm esztétikai, se szubjektív funkciót és értéket nem ismerő) műalkotás, amely a természettel, annak anyagaival, formáival való találkozásból fakad, s amely a céltalan, eredendőnek gondolt művészet lehetőségét terjesztette ki napjainkra, egy „másik természet”, a civilizáció mint körülvevő világ mozzanataira irányított figyelemmel (Fészek Galéria, 1988). Az Eredendő formák két kiállításán mégis inkább természetművek

HAJNAL

BÖRÖCZ ANDRÁS
RÉVÉSZ LÁSZLÓ
SZIRTES JÁNOS



DAWN

1987 JÚLIUS 31 / PÉNTEK /
22^h 02^h
SZEMLŐ-HEGYI BARIANG
BP. II. RUSZTASZERI ÚT 35

22^h KILÁTÁS MEGNYITÓ / BŐRÖCZ ANDRÁS /

22^h 30

AZ "ÚJ MODERN AKROBATIKA"
együttel koncertje / mozi terem /
MF. ZÁMBÓ ISTVÁN
FE. LUGOSSY LÁNLÓ
SZENTHÉ TIBOR
SZIRTES JÁNOS
WASZLAVIK GÁZEMBER

24^h SZIRTES JÁNOS MŰSORA / A mozi teremben /
KÖRÉMŰKÖDŐK:
EF. ZÁMBÓ ISTVÁN
FE. LUGOSSY LÁNLÓ
GERLŐCZY SÁRI
SZENTHÉ TIBOR
VÁRADI ANIKÓ



01^h RÉVÉSZ LÁSZLÓ - BÖRÖCZ ANDRÁS MŰSORA
KÖRÉMŰKÖDŐK: BARÁDY FERENC, BORA GÁBOR,
BÖRÖCZ LÁSZLÓ, GARACSY LÁSZLÓ, HUÁNYCIV ENDRÉ,
GUGAR JÁNOS, GÁBOR ÁRON

22^h 02^h A PRESSZÓBAN MAGYAR PÉTER és MÁSÍK JÁNOS zenél

02^h BŰCSÚPEZSGŐ!

JEGYEK AMELYSZÍVEN KAPHATÓK, ÁRAI 150 FT
ÉRDEKELŐS ESETÉN SZERVEZETT BARLANGTÚRA

A KÉT MŰSOR VÁZLAT. = A VÉGELEGES PROGRAM 1987 aug. 20-23 között
A KASSALI / NYIK / NEW YORK CAFÉBAN, A LA TÊTE PERIPIANEMIE
PROGRAMBAN A DOCUMENTA 8 RÉSZKÉNT LÁTHATÓ.

illetve civilizációs alapformákat rekonstruálók voltak láthatók, de a művészet, a művész (az ember) s a világ különbözőségének tudata, s így az azonosság- vagy kapcsolatkeresés különféle (szubjektív, esztétikai vagy mágikus) igényei és útjai, a beavatkozás szándéka nélkül.

III. A művészetet az ember alapvető karakterisztikumának tartó kultúranropológiai szemlélet s a beuysi anyagszimbolikát mindenre kiterjesztő, ilyenformán konceptuális én- és civilizációképek valamint a nem esztétikai, nem is konceptuális, inkább jelentéktelen és véletlen eszközök használatának érzékenységgel áthatott találkozásából fakadhatott az évtized végére különböző megjelenési formákat öltő bensőséges, lógó, meditatív, noha gyakran kultúr- és társadalomkritikával átszőtt mai művészet. Megelőlegezte ezt a "Szafi" című kiállítás szemlélete, a Hejtes Szamlyazók önéletrajzi jellegű installációjának megjelenése a Dadaizmus-kiállításon, háttérét jelentette a kiterjeszkedő helyett a beengedő attitűd elterjedése (aminek különleges dokumentuma a kisebbségi helyzetből, a környező országokból, de a nyugati civilizáció nagy, elszemélytelenedett kultúrközpontjaiból is Magyarországra érkező művészek és művészcsoportok beépülése a hazai művészeti életbe), a kis, könnyen hordozható, „összecsukható” műalkotások, könnyő anyagok, egyszerű, mindennapi eszközök, s a bárhol feltehető tárgyakból bárhol összeállítható installációk megjelenése a világ átjárhatóvá válásával, a nemzetközi kapcsolatok személyesedésével egyidejűleg. 1989-ben a Más-kép című fotó-kiállítás (Ernst Múzeum) a festett kép (olaj, vászon) helyett a mulékony gyakran a jelentéktelen részleteket rögzítő fotóképeket vonultatta fel; 1989-ben Óbudán, Tatabányán, majd 1990-ben, ugyancsak alternatívaként Veszprémben papírmunkákból rendeztek kiállítást. Az anyagok személyhez kötött szimbolikája, mítosza helyett a civilizáció vagy a természet általánosan az emberre vonatkoztatott értékei egy újfajta univerzalizmus kialakulásához (Bakos Ildikó homokműveiben például) vezettek, ami nem ismeri a kulturális fokozatokat, és nem fejlettség alapján különböztet meg, ha egyáltalán megkülönböztet szubkultúrát, prehisztorikus, törzsi és naív kultúrát, magaskultúrát. A mindig is kis méretekben (a performance-on kívül tárgyakban és rajzban) gondolkodó Böröcz András 1989-ben a civilizáció, a megtervezhető világ s a magas művészet jelképéből, a ceruzából kis, a törzsi művészetre emlékeztető figurákat kezd faragni, ugyanekkor leplezetlen érdeklődés mutatkozik, 18-19. századi motívumok felelevenítésével, a meleg és szeretetről szóló történetek iránt, a történelem agresszióinak személyes „átdolgozásával” az agresszív kultúrán való túllépés irányába (Gerhes Gábor, Gerber Pál). Nyilvánvaló szerepet játszott mindennek megjelenésében az ahisztórikus, meditatív távol-keleti kultúra popularizálódása Nyugaton, melyben ráadásul az élet és kultúra azonos, s a kultúra különböző területei is szimbiózisban élnek egymással. De kiemelendő a rajz mint „intim”

HÉTVEGI EXPANZIO
GÖRÜG TEMPIOM
Vác, Március 15. től 19.

PÉNTEK
1989. június 30-án, 17-20 óráig
KOHOLT HAPSÜTÉS /performance/ Felugossy László, Sairtos János kiállítóm

SZOMBAT
1989. július 1-én, 10-21 óráig
ÉNEKLŐ SZONOR a Váci Utónak műsora

MOST MAJD EN SIMOGÁTIÁK TEGED
performance
Antos Erzsébet előadása /BB, 323. ÖNURALOM, Fe Lugossy László filmjének vetítése és videók MATYKA SILVER SOUND koncert

VASÁRNAP
de. 10³⁰-kor Beszélgetés a 90-as évek művészetéről/expansió, performance stb/
1989. július 2-án 17-22 óráig
ABP. SZERVIZ ELŐADÁSA /17 órától a SZKÁRSI KONNEKTOR Rt. előadásán 19 óráig AIBA, Varga Rita jelenése /ritustanulmány MYSTERIUM CARNALE/////profán mise///// a Fiesta Színház előadásában

Megtekinthető a GÖRÜG TEMPIOM KIÁLLÍTÓTEREMBEN
Vác, Március 15. től 19. Megtekinthető a HÉPA-VÁI Városi Galériában a máj kiállításáról busszal érkezőknek

műfaj folyamatos jelentősége is, amit az évtized során hangsúlyoztak a Pécsi Galéria Rajz c. kiállításai s a Magyar Nemzeti Galéria rajzkiállítása nyomán szervezett salgótarjáni rajzbiennále.

Fiatal művészek újabb csoportosulásai (Block, 1990), közös megjelenései (Vágy '89, Józsefvárosi Galéria) jelzik Magyarországon ennek az új univerzalizmusnak kialakulását, miközben az Óbuda Galéria kiállításai egyre következetesebben tárják fel rejtőzködő múltját, előzményeit a magyar művészetben, párhuzamosan az absztrakció vagy a konceptualizmus érzékenységgel telített, intimebb műformáinak rendszeressé váló bemutatásával, amihez az 1989-ben nyíló első márga-galéria (Hans Knoll) programja is hasonlatosnak látszik. (A posztkonceptualizmus egyre nyilvánvalóbb jelentőségét 1980-ban a Tendenciák VI. kiállítása vetette fel.)

Az alternatív művészet eredendően művészetek közti jellege, kulturális fokozatokat meg nem különböztető szemlélete részben feloldódni látszik az új univerzalizmusban, az új szenzibilitás jegyében, de fiatal művészek csoportjai újra élesztik műformáit (*Varkoly László* és tatabányai köre), sőt, ki is terjesztik (lásd a miniplakátok expanzióját a „giant poster”-ig, 1988), s fiatal művészettörténészek szervezésében ágainak rendszeres „fesztiváljai” is kialakulnak (Expanzió, Vác, 1989-től). A historizmusba/eklektikába forduló új kép stílusművészete pedig, elválva a képtől, pseudo enteriőr-darabokban a (posztmodern) kultúra érzékeny dekadenciájához teremt dekoratív környezetet (*Barabás Márton*), miközben, talán már a harmadik generáció kezén (*Gaál-Szurcsik*) a rajzi és festői irány imagista módon egyesül.

Ugyanakkor a kép, a festészet klasszikus értékei a felelevenedő konceptualizmus segítségével élednek újjá. Szerepe van ebben a folyamatban az 1970 körül Magyarországról emigrált konceptualisták visszatérésének is, de a szubjektivitás erősebb fokozataitól inkább tartózkodó, eredetileg is konceptuális indíttatású művészek érzékenyebb, puritánabb képi világa újra megjelenésének is. A konceptuális megközelítés a képet mint igazi illuzionista realitást tekinti, s úgy érzékibb mint absztrakt változataiban az európai művészet klasszikus műformájának érvényességét újítja meg (*Károlyi Zsigmond, Maurer Dóra, Konkoly Gyula, Szikora Tamás*, a szobrászati jellegű tárgyalakotásban *Érmezei-Rauschenberger* korpuszai).

Keserü Katalin

E rövid bevezető inkább áttekintés, semmint elemzés az elmúlt évtizedről, amelynek művészetéhez további értelmezéseket kínálnak a korábban rendezett székesfehérvári tárlat, a jelenleg megjelenés alatt álló, *A modern poszt-jai* c. tanulmánykötet, Forgács Éva, György Péter, Hegyi Lóránd, Hajdu István, Keserü Katalin, Peternák Miklós, Sebők Zoltán más-más témákat feldolgozó kötetei.

A 80-as évek – Képzőművészet című kiállításon mindazokat a mozgásokat, kisebb elmozdulásokat bemutatjuk, amelyek az évtized több szálán futó történetét alakították. Az iparművészetből csak jelzésként emelünk ki egy-két művet, melyek az érzékenység kezdeményezői, vagy hatásáról vallanak. Ugyancsak jelezzük a video- és a technikai művészetek jelentőségét, de erről, valamint a szcenikai művészetek változásairól másik kiállításban szeretnénk szólni, tekintve e művészeti ágaknak a képzőművészetével rokon, de lényegileg mégis más gondolkodásmódját. A kiállítás természetesen nem lehet teljes, de reprezentálja – jelzőszerően – azokat az életműveket is, melyeket talán meg sem érintett az új érzékenység kora. Köszönet illeti mindezt magukat a művészeket, a 80-as évek magyar művészetét gyűjtő hivatalos és magángyűjteményeket, mely utóbbiak közül kiemelésre méltó a korszak pluralizmusát képviselő Első Magyar Látványtár Alapítvány, a múzeumiak közül pedig a regionális nemzetközi kapcsolatokat is ápoló Szombathelyi Képtár. A teljesség kedvéért hadd említsük meg itt azt a két, külföldön kialakult magyar művészeti gyűjteményt, melyek egyike, a bolzonói Riz-gyűjtemény az új kép, míg a stockholmi Layota Art Studio az alternatív új szenzibilitás reprezentatív képviselője.

Végül: sajnálattal vettük tudomásul, hogy többen nem válaszoltak felkérésünkre, s különösen hiányozni fognak azoknak a művei, akik utólag mondtak le részvételi szándékukról (*Bachman Gábor, Kelemen Károly, Szikora Tamás*).

Az itt következő katalógus – a kiállító művészek javaslatai alapján – válogatott kiállítás- és gyűjteménylistát közöl.

ZÁBORSZKY Gábor

festőművész / painter

1950 Budapest

1974 Magyar Képzőművészeti Főiskola,
Budapest

A nyolcvanas években legfontosabb sorozata a Föld meséi, mely tucatnyi nagyméretű földmunkából, s ugyanannyi grafikából áll.

Meghatározó élmény számomra egy utazás az Őrségben és New Mexico indiánlakta területein volt. Megismerkedtem egy fantasztikus panteista léthől következő építészettel, ősi meghatározottságú anyagismerettel és hittel. Egymástól sok ezer kilométerre levő helyeken ugyanazt a logikát, életérzést találtam. A nyolcvanas években ezt a felfogást és ezt az anyaghasználatot próbáltam beemelni a képalakításba.

Záborszky Gábor



A föld meséi I. / The tales of the Earth, 1985
vásznon, fa, plexitől, homok, 165x195 cm

Egyéni kiállítások / Solo exhibitions

- 1980 Stúdió Galéria, Budapest
1981 Pécsi Galéria, Pécs (El Kazovszkijjal)
Ifjúsági Ház, Paks (Borbás Klárával, Halász Károllyal és El Kazovszkijjal)
Fővárosi Művelődési Központ, Budapest
1982 Biennial de Paris, Musée D'Art Moderne de la Villa de Paris (Banga Ferencsel és El Kazovszkijjal)
1985 Lágymányosi Galéria, Budapest
1987 A föld meséi, Dorottya Utcai Kiállítóterem
Megyei Könyvtár, Békéscsaba

Csoportos kiállítások / Group exhibitions

- 1981 Új Szenzibilitás I., Fészek Galéria, Budapest
1983 Új Szenzibilitás II., Óbudai Pincegaléria, Budapest
1985 Új Szenzibilitás III., Budapest Galéria, Budapest
13. Országos Grafikai Biennále, Miskolci Galéria, Miskolc
16. Mednarodni Graficni Biennale, Moderna Galerija, Ljubljana
1986 Eklektika '85, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
1987 Új Szenzibilitás IV, Pécsi Galéria, Pécs

Graphica Atlantica, Ksarvalstadir, Reykjavik
XIV. Országos Grafikai Biennále, Miskolci Galéria, Miskolc;
Tampere; Antwerpen
Zeitgenössische bildende Kunst aus Ungarn, Galerie der Künstler, München
25. Alföldi Tárlat, Munkácsy Mihály Múzeum, Békéscsaba
1988 Making Links, Off Centre Gallery, Bristol
Mostra Internazionale di Grafica, Catania
1989 Neue Galerie, Sammlung Ludwig, Aachen
Feltámasztott mimézis, Görög templom, Vác
T.E.R., Pécsi Galéria, Pécs
Magyar Kulturális Centrum, Moszkva (Bak, Gulyás, Hencze, Klimó, Nádler, Záborszky)

Művek közgyűjteményben / Works in public collections

Békés Megyei Könyvtár Grafikai gyűjteménye, Békéscsaba
István Király Múzeum, Székesfehérvár
Budapesti Történelmi Múzeum, Budapest
Ludwig Múzeum, Budapest
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
Modern Magyar Képtár, Pécs
Paksi Képtár, Paks
Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest
Galerie Seiffert, Düsseldorf
Grafikai Gyűjtemény, Bibliothek Fredrikstad
Kortárs Múzeum, Skopje
Municipal Museum, Kyoto
Oxford Gallery, Oxford
Prefectural Gallery, Kanagawa
Spicchi dell'Est, Galleria d'Arte, Roma

Tanulmányút / Study tour

- 1987 Franciaország, a Lascaux-i barlang megtekintése

Hungarian Art of the Eighties

The 80s were the period during which contemporary Hungarian art became public and acquired value. "Tendencies", the 1980 series of exhibitions in Óbuda showing Hungarian art of the 70s, put nearly all the desired works of the decade on display. The "aesthetic revolution" of the 80s seemed to appear in 1981, with Lőránd Hegyi's "New Sensibility" exhibition held at the Fészek Gallery. It was also at this time that prominent intellectuals could publish their ideas, preliminary studies of the previous decades for the establishment of a new socio-economic system.

The debates organized by artists, meanwhile resulted in an approach very different to that taken by the social theorists. Here, a subjective approach was taken to ideas about present and future. "Detente" had begun, and by the end of the decade the "velvet revolution" had taken place, which seemed to launch both the emergence and the modernization of social and cultural life.

However, in 1990, the opening in Székesfehérvár of a "temporary exhibition of the permanent contemporary collection" indicated the uncertainties (of ownership, financial support, etc.) endemic to the new situation. The ambivalence of the title is indicative of the uncertainty faced by Hungarian institutions: Instead of the classical system of the institutionalization of successful initiatives and the value system of the *aere perennius*, another system, relying only on inventiveness as a central value, hold out of sheer necessity and force of habit. It became obvious that institutionalization needed money, and while funding allotted by the state for culture had been sufficient during the 80s, this was no longer the case by the end of the decade. It also became clear, that to bear results, cultural, talent and ambition also required both social support and political will to make it happen. The former postulates common interests, which had no time to develop during the short period of "detente," and political will wavered by the end of the decade, with interests diverging on every subject.

This fact means that the art of the "New Sensibility" of the 80s was soon canonized, but one of the fundamental guarantees of culture, the continuity of a system of values, was missing. The reason for this was that the everyday politico-economic problems of society remained unsettled throughout the period, and coming to a head, they have pushed culture into the background.

The art of the eighties is usually characterized by the appearance and ascendancy of the "New Image". Since, however, the majority of determinant publications had come out by the middle of the decade, it can be guessed that other things happened later in the decade. With this in mind, I wish to deal not only with the precedents to and the emergence of the New Image, but also with the shifts of emphasis which took place during the second half of the decade, and to the phenomena of the late 80s, which often exceeded the "frame" of the New Image. I also deal with the tendencies parallel to the New Image which maintained, by the autonomy of artistic developments, the pluralism of the decade. By the early 80s the possibility for the New Image arose both within the organic development of individual oeuvres, and as an alternative art. It was implied by the visuality of the contents of this new art (as opposed to its intellectualism in the previous period), by the sensuousness of the works, their intelligibility, by the giving of memory and mind physical shape. However, this schema cannot be used to account for the 80s in Hungary. In spite of all the similarities, in Hungary the more general "New Sensibility" appeared the most appropriate term, due to the diversity of the New Image here and to the extensive impact of the new spiritual attitude. Stylistic definitions cannot be generalized here either, since some Hungarian painters who expressed the inner life of abstract forms might as well be called "neo-abstract", while others might be called "neo-expressionist", though historically Expressionism was far less significant in Hungary than in Germany, and thus was less compelling as a tradition to build on. "Neo-surrealism" is not apposite either, in view of the continuous life of that style in Hungary. Historicism appeared slightly later. As regards "isms", it is not reasonable to talk of post-conceptualism, since conceptualism in its pure form was not extensive in Hungary, and in certain instances it reached its consummation in the New Image. Neither can it comprehensively be called primitivism, even though the methods of the alternative "New Sensibility" seem to be parallel with that of Immendorf, the often life-like primitivism of Penck, and the primitivist attitude of young musician-performer-artists such as Middendorf and Salome.

"New Sensibility" is of course an externally applied collective term to denote a multitude of new phenomena of which changes in painting, i.e. in the image, are the earliest and most conspicuous. Be it iconic or narrative in character, the New Image owed its cohesion to drawing. Drawing in Hungary has had strong

traditions since symbolism, loaded with mythical, personal, historical and irrational contents. The neo-avant-garde of the 70s was not interested in drawing as a way of creating signs, thus the surrealist character of drawing became stronger. Imaginary worlds began to appear, as did certain artists' (e.g. *István Püspöky* and *Imre Szemethy*) imagined journeys made there, and primitive-infantile linear construction appeared as an alternative to drawing (*Ferenc Banga*) and pictorial construction (*Árpád Szabados, Péter Ujházi*). Apart from them, the "self-taught" artists of the Lejos Vajda Studio (LVS) in Szentendre, having discovered mythical thinking, imbued their everyday personal experiences with it and drawing also on the surrealist traditions of Szentendre art, unfolded a new imagistic graphic world. The Central European surrealist precedents in drawing constitute one source of the New Image, as was discovered by Tony Godfrey in connection with the Gruppe Normal, Cologne in his book *New Image* (1986).

Nevertheless, other forms of drawing dating from the 70s can be listed as preparations for the New Image. The subjectivization of objective image registra-

tion, the subjective intensification of sight and at the same time the hiding of the subjective ego appeared in Hungarian art with *András Baranyay's* gesturally over-drawn portrait photographs. The tradition of pictography was also revived in the 70s in art, when pictorially functioning words and sentences appeared in the picture field, and visual-sensual signs were created to represent concepts, as in the work of *Ilkó Várnagy*.

Thus in Hungary the "aesthetic revolution" began partly with the re-emergence of the one-time role as drawing (*disegno*) in picture-creation, which was already reinterpreted during the 70s: it became the direct means of picture-creation recording the continuous transition and movement of figures and forms, beside the practice of contemporary painting which is rather painterly and on the other hand intellectualizes the content. However, the *disegno* appeared in a broader sense in cinematic art, as the design of the picture, using the visual experimentations of the 70s in the creation of the image that is sensual and intellectual at the same time, concentrating on its transitional nature instead of the stability of the composition. (*Bódy Gábor: Narcissus and Psyche*, 1981)

1. 1. Unlike its European and American variants, the Hungarian transavantgarde did not rely on the youngest artists and their alternative artistic propositions, or on drawing as a movement. The first exhibition ("New Sensibility") suggests that the organizer deliberately picked artists whose works emanated an unusual Sensibility. New Sensibility was therefore built on the exhibition "Tendencies - Individual Roads", which presented trend-setting "masters" abandoning styles, and defining new directions with their individual personalities. Art growing aware of the public and changing by its inner laws became confronted with the art manifesto of the new decade which also declared a new demand for pictoriality: classical pictorial totality in terms of subjectivity whose consequence is the incorporation of mythical, irrational elements into the subjective gesture or story, and their representation via the latter. (A classic example of the individual roads leading to the Transavantgarde is Picasso and his works of expressive pictoriality of the 70s reinterpreted in the spirit of new art in the early 80s.)

Subjectivity was also an overall reaction against the anti-pictoriality of the previous period, its thinking in terms of structure, its reductionism, experimental nature and even to its aversion to galleries, its conception of

the picture in other media, in other (minimalist or conceptualist) ways. Much has been written about this by artists and critics, from Donald Judd to Kim Levin. In Hungary this intellectualism lived on and on the one hand it became permeated with this new sensibility, and on the other hand, it never severed itself from sensitive-sensual picture-formation. Thus, the primary basis to the emergence of new painting in Hungary was contemporary painting that had preserved a pictorial quality. Therefore, the exhibitions of New Sensibility soon expanded into a series (all the way up to "New Sensibility IV," Pécs, 1987) included those who in the 70s approached the picture in a conceptual way (*Akos Birkós, Zsigmond Károlyi*), those who formerly filled the pictorial field with subjective and sensitive gestures and later developed the lyrical abstract and neo-constructivist trends built on subtle sequences (*Ilona Keserü, Tamás Hencze, István Nádler, Imre Bak*, who telescoped the universality of the myth into the universality of constructivity, searching for the force of totality in his large motifs, and *El Kazovszkij*, who searched for personal and existential questions with spatial and temporal tools in the structure of myth formation. Raised onto a pedestal, this new sensibility liberated the picture from its limitations of planarity and dimensionality, relaxed the geometric or organic sequences into gestures, showing a gleam of their other aspect, the one laden with transitions and relations. It shifted the focus from the particular questions of optical representation to the visual context (*László Fehér*) or to the possibility of filling the representation and the theme with personal passions (*Károly Kelemen*). Generally speaking, it laid the stress on the personal gesture (*Imre Kocsis*), placing the sensual unity of "reality-vision-artwork" ahead of their structural connections (*György Jovánovics, Károly Schmal*). It enlarged the "panoramic space" (*Sándor Molnár*) which allowed a free flow to painterly activity with its unprecedented dimensions. The visual depth earlier evoked by superimposing various structures obtained the material sensuality of various materials applied to the canvas (*Gábor Záborszky*). These chiefly iconic pictures expanding the art forms of the portrait and (global) landscape, took part in a triumphal march mostly involving those walking along "individual roads" (Picture 'B4 series, Fészek Gallery; Wet point, Ernst Museum, 1984), joined by the youngest as well (*András Kancz, István Mazzag, László Mulasics, Gábor Roskó, Tamás Soós, János Szirtes*, etc.), and not halting at the borders of the country: *Károly Kelemen* took part in the Cagnes-sur-Mer painting festival in 1981, in

1982 a series of exhibitions followed in France, and in 1983 the Biennial of Youth in Paris included *Ferenc Banga, El Kazovszkij* and *Gábor Záborszky*. The exhibition of three generations of new painting went to Graz in 1985, and a retrospective exhibit of Hungarian art together with the works of the 80s travelled to Helsinki. Crowning the series of events was the Biennial of Venice in 1986. One-man shows abroad also multiplied. The motor behind all this was *Lóránd Hegyi*, the author of two important books on new art, "New Sensibility - Stages in the Change of Artistic Attitudes", (1983) and "Avantgarde and Transavantgarde", (1986).

By the mid-80s, usually referred to as the decade of painting, a new history of new painting took shape based mainly on pictorial values. This history was enriched by an American exhibit entitled "Paradise Lost/Paradise Regained" in Székesfehérvár; "Back to Colour," a show of Austrian works held at the Palace of Art in 1986, with lectures by its chief curator *Wilfried Skreiner* and its central artist, *Hubert Schmalix* (Fészek Club); Dutch, Bavarian, and Swedish exhibitions in the Palace of Art, and the British show "Current Affairs" held in 1987. All this

indicates that (with the exception of the Italian Transavantagrade), full reintegration into the international artistic scene had happened after decades of isolation or underground relations. This context was attractive, offering a place for everyone.

2. In the meantime, alternative art unfolding in Szentendre in the 70s, characterized by a responsiveness to materials in creating the object, an emphasis on the sensual-spiritual energy latent in the materials, and a unity of textual, musical and graphic manifestations, gave outlet to the New Sensibility in the most diverse forms of art. Thus, in the exhibitions of the LVS (*István ef Zámbo's, András Wahorn's* drawing-based painting, *László fe Lugossy's* intensive pictoriality rejecting any frames), in the concerts of shifting groups of visual artists-cum-punk rockers (Bizottság [Committee], later the various bands led by *Sándor Bernáth/y/, ef Zámbo, fe Lugossy,* and *Viktor Lois*). Besides their narrative painting, their way of creating objects had ties to the early examples of "salvage art", to the boxes and objects of Ujházi and Ildikó Várnagy assembled from household "waste". Though the exhibitions of the 80s presenting "found styles" (e.g. "Primordial Memory", exhibit of the Mentonapon group, Liget Gallery, 1983; a show of amateur photos at the Fészek Gallery, 1983; "Graffiti" and "Tattoos", organized by the Palace of Art in 1986 and 1987 respectively) reinforced the orientation towards "alternatives", alternative art succeeded in securing alternative venues for itself. And this was fortunate, for in this way it could preserve its true role as a creative force. This alternative culture derived first of all from the natural cultural gestures of youth and secondly from the recent past of the Hungarian neo-avantgarde functioning as alternative art. As opposed to the unambiguously painterly basis of the New Image, I term both of these efforts "alternative".

Their unfolding cannot be tied to exact dates. By nature they existed and exerted their influence on a wider circle, but – with few exceptions – remained outside the institutions of the art scene during the first half of the decade. (Not before the end of the decade did possibilities for the institutionalization of alternative efforts become realizable.) The rock (punk) concerts of visual artists were held at universities amidst painted decor. Thus the exhibition "DADA in Hungary" – reinforcing the wave of neo-Dada – was organized by the Department of Aesthetics and Art History of ELTE University, Budapest in 1982. Universities, students hostels, and cultural centres were the venues

of art performances by the likes of El Kazovszkij, *András Böröcz – László Révész,* *János Szirtes,* the *Szirtes – János Vető* duo, etc. Video artists founded an international periodical called "Infermental". *György Galántai* published his 'zine "Artpool Letters" and created on his own the Archives of Alternative Art (fluxus, mail art, etc.), and launched his own experimental radio program. Exhibits were organized at small galleries (e.g. Fészek: "Various Realisms," 1982), before finding a permanent home at the Liget Gallery, whose small posters adoubling as invitation cards, were the first alternative art posters drawing on the style of rock concert street notices. The Cellar Workshop of LVS at Szentendre was the meeting place for the new art of the 80s and alternative art in exhibitions such as "Space-paleontological Bone and Skin" of 1982 (accompanied by bone and skin music), and was a space where friendly international relations were also established. The LVS Cellar made room for artists working together regularly to appear and exhibit (e.g. *Böröcz and Révész, Lóránt Móhes – János Vető,* 1982, 1983) making for an alternative method of artistic creation similar to their contemporaries at the beginning of their careers in Italy, such as Sandro Chia and Enzo Cucchi, David Salle and Julian Schnabel in America, or Dahn and Dakoupil, Salome and Fetting, and Penck and Immendorf in Germany. The peculiarities of the small town are such that the Studio itself can be regarded as a collectively thinking artists' association the like of which mushroomed in the 80s in Budapest (Rabinext 1981, Xertox 1982, Hejjettes Szomlyazók [Substitute Thirstiers] 1984) besides the officially registered ones. Unlike the earlier avantgarde groups, the new associations concentrating on creative work did not wish to expand or set new rules within art either. Their pronouncedly different approaches (the painting programme of Rabinext searching for new pictoriality, the meditative-conceptual actions of Xertox, the interpretations of work, personality and world assembled from waste by the Substitute Thirstiers) got along well. One should add to them the *Gábor Bachman – Attila Kovács – László Rajk – Tibor Szalai* group working in various combinations who all but burst into visual arts in the mid-80s from the background of architecture, film and theatre design, and the Visegrád group who in 1982-85 searched for the original (primordial) creative methods on the border areas of land art and architecture, or the group already working together but not yet calling themselves Woody Circle. A self-evident component of the alternative art scene was the alternative school, the InDiGo

group headed by *Miklós Erdély* in which the emphasis was laid on finding and formulating the creative, meaning-creating role of artist in the relationships between various simple materials and the universe, instead of the traditional artistic thought centering on form.

3. In view of the above, "the eighties" came naturally to Hungarian art, although the organized and institutionalized demonstration of the New Image (the public and efficient activity of the organizing personalities having long been missed in Hungarian artistic life) seemed temporarily to overpower that of the alternative manifestations (in drawing) and the powerful traditions of the recent past of Hungarian art as well. The latter were also affected by the New Sensibility. Thus, the surrealist painterly abstraction of Szentendre and the constructivist traditions proved powerful enough to create sensitive and subtle relationships of interdependent motifs and colours on the newly expanded picture fields (*Pál Deim, János Fajó*). Neo-constructivism presented the internal relations of spaces and forms through novel, sometimes soft and fragile materials (*Zoltán Bohus, Károly Halász, Mária Lugossy, László Paizs*) and founded also school (*Tibor Csiky* and his pupils) by creating the "collaboration" of different or differently finished identical materials. In

sculpture, classical figural representation lived on, owing to the classical traditions of the Budapest Academy, creating the myth of *classicum* with fragments, their environmental arrangement, or with concealed details (*Tamás Kőrösnéni, Miklós Melocco, Richárd Török*). The sculptural figure imbued with the past, with myth, and with history is close to the imagism of painting typical of New Image art. This, in turn, is perhaps the most effectively expressed tradition of Hungarian art in Hungarian art theoretical writing (Béla Hamvas – Katalin Kemény). It would, however, be absurd to declare that the New Sensibility permeated all and everything. Refraining here from touching on all the existing traditions of Hungarian art, let me only note that Neo Constructivism itself culminated in these years, in sculptural monumentalism (*György Segesdy*), in painterly and virtual systems probing into spatial illusion (*Dóra Maurer, Attila Csóji, András Mengyán*), in seriality sensitive to subtle shifts (*Tibor Gáyor*), or it simply went along its set course, e.g. by designing constructions based on absurdly logical motions (*István Haraszty*).

The latter half of the 80s brought along the sharp criticism of the transavantgarde. With its operatic hypertheatricality, aggressive expansiveness, and historical quotations appropriated for effectiveness, the transavantgarde, usually New Image art, created a Potemkin world in art characterized by oversize dimensions, spectacle and cannibalistic appropriation – to quote the most trenchant description by Donald Kuspit. It turned art trivial, opening the road to the paltry under the cover of grandiosity. The bulk of Hungarian art, however, was too jovially sincere to be accused of aggressively representing the power of emotions, or, in keeping with its traditions, it adhered more closely to the previous period of "individual roads," to the classical conception of art, and – perhaps owing to its coexistence with other trends – to the strict (conceptual) ethic of the work = art definition, or again, partly as a reaction, to its conceptual beginnings. Apart from a few empty poses and alternative gestures going no deeper than irony, in Hungary the wave of the transavantgarde reinforced the self-awareness of an art which had been underground and inspired courage in the artist to launch a personal dialogue with art.

That is how, besides the New Image, art in other media and other artistic trends and ways of thinking gradually come to a head. These art forms included salvage "sculpture" (*Viktor Lois*), various types of

installation (following *Róbert Swierkiewicz's* almost unparalleled environmental work, the installations of *Tamás Trombitás* based on the contrast of light and matter, *Géza Samu's* mythical environments, *Imre Bukta's* installations exposing social mechanisms with the brevity of direct signs, spatial designs by *Bachman-Kovács-Rajk-Szalai* using quotations from past styles, *Lóránd Méhes'* religious-ritual-meditative spots, etc.), the above mentioned conceptual and alternative performances, the artist's book (*Zsigmond Károlyi*), mail art (see the show of *Swierkiewicz's* collection at the Mini Gallery in Újpest), etc. But parallel branches of art have unfolded more recently, including nature art (*Géza Samu* and the programme of the Nagyatád colony where *Trombitás's* conceptualism, of *Zámbó's* playful surrealism, and *Samu's* mythical world view got on well together), and video art, or, more broadly speaking: light art and the electronic arts. The revival of the image and of an art of historical styles coexisted with genres whose artists did not think in terms of stylistic revivals; e.g. the sensual and scientific conceptual work of *Miklós Erdély*, with a mythical art, and with a historicist or eclectic art which began to employ stylistic citations.

II. After developments in literature and film (*Gábor Bódy*), the latter appeared in Hungarian art around the middle of the decade, when the more intimate, profound and meditative value of the New Sensibility pushed to the fore to determine the art of the turn of the new decade, and when a pluralistic rather than eclectic system of values had developed, discovering through exhibitions, the significance of other than subjective picture types. "In parentheses" (*Székesfehérvár, 1986*) presented that alternative to the New Image which preserved the ambiguity typical of alternative art with its style- or trend-like (primitivist, art deco, naive-surrealistic) tools. (*Eklektika '85* staged at the same time in the Hungarian National Gallery presented the real stylistic quotations of Grand Art). From then on the classical alternative art forms all found ways in which to manifest themselves in a self-representative manner. Thus there was a performance on the ice-rink organized by the Palace of Art (1985), performances took place involving the visual arts in the Contemporary Art Forum of the Pesti Vigadó, an exhibition of artists' stamps was organized by *György Galántai* at the Museum of Fine Art, and a showing of theoretically constructed film and video language took place in Ernst Museum at the *Gábor Bódy* commemorative exhibition in

1987. The Dadaist traits of the alternative arts were summarized in an exhibit curated by the Art History Department of ELTE University and organized by the Department of Aesthetics to present contemporary Hungarian dadaism (1988). It showed up all manners of creating pictures and objects (collage, montage, assemblage, installation, live work, and environmental art, together with works executed in perishable and ephemeral materials, scribbles and junk) from the documents of the first Hungarian happening in the 60s, which enabled an almost manic level of activity when compared to the classical art model of modernism, constantly incorporating innovations and then becoming academic, which facilitated the (at times spatially and temporally specified) existence of the art work compared to its petrified museum existence stipulated by rules. This overview of Hungarian neo-Dada eschewed any object that could be defined as a style-like phenomenon. The most recent creations of alternative art, selected from the Szentendre colony and its affiliates, were put on display in the "Szólt" [Juice] exhibit (Ernst Museum) that same year.

Besides the dadaist-alternative type of art or the one called subjective and characterized by the New Sensibility, emphasis was also laid on another, ritual-

magic type of art (Budapest Gallery, Magic Scene in Art, 1987) – not identifying here genre with style. It attempted to show a variant of sensitivity which is capable of the concentrated evocation of the extra-personal world and its operation, with most diverse tools and techniques ranging from architecture to photography, from the fine to the decorative arts. The exhibition was opened by János Szirtes's action recalling tribal rites. (The exhibition "Les Magiciens de la Terre" was organized the following year in Paris, calling the attention of the world to the significance of this art type postulated as primordial.)

In view of the selected material of art from after the decades of Classical Modernism (i.e. beginning with the 50s), the possibility of rediscovering a pre-artistic type of creative activity arose, one preceding and more universal than all the rest. These were works without function, i.e. lacking either ritual-magic or classical-autonomous aesthetic functions, as well as any subjective function or value. They were the result of a direct encounter with nature, its materials and forms, and they extended the notion of purposeless, allegedly primary art to our days by directing attention to the "other nature," i.e. civilization, as our environment. Yet the two relevant shows of "Primary Forms" held at the Fészek Gallery in 1988, presented nature works and those works reconstructing the fundamental forms of civilization without a sense of difference between art, artist and world, hence without the subjective, aesthetic or magic requirements and ways of searching for identification or relationship, i.e. without any intention to interfere.

III. Today's intimate, soft, meditative art – at times interlaced with cultural and social criticism – appeared at the end of the decade in various outward forms on the background of a constellation of the cultural-anthropological outlook regarding art as one of humanity's essential characteristics, of the conceptual images of ego and civilization rooted in an extension of the Beuysian material symbolism to everything, and of a use of non-aesthetic and non-conceptual but seemingly insignificant and accidental tools. It was anticipated by the attitude of the exhibition "Szafi" [Juice], the autobiographical installation of the group "Substitute Thirstiers" in the "Dadaism" exhibition, and by the spread of an inclusive rather than expansive attitude, particularly represented by the incorporation of artists and artistic groups of ethnically minority status, from neighbouring countries and even from the large and impersonal cultural centres of

western civilization into the Hungarian art scene. This background also implied the spread of small, portable, "collapsible" art works promoted by the trespassability of the world, the personal nature of international relations; the appearance of lightweight materials, simple, everyday tools and of installations that can be assembled anywhere from universally available objects. Instead of pictures painted with oil on canvas, the 1989 photographic exhibition "Other Image/Otherwise" held at the Ernst Museum put on display photos registering ephemeral, often trilling details. In 1990, also as an alternative, paper works were exhibited in Veszprém. Instead of the personal symbolism or mythology of materials, the general human values of civilization and nature led to the development of a new universalism (e.g. in the sand works of *Ildikó Bakos*) which reject the Eurocentric cultural hierarchy, as well as differences based on level of "development," divisions of culture/subculture, periodization (prehistoric, historical) or "naivité." András Böröcz, who has always worked (apart from in his performances) small, started to carve miniature figures reminiscent of tribal art from pencils, the symbol of civilisation, the world design, the grand art. At the same time, through the revival of 18th-19th century motifs, unconcealed interest was revealed in warm stories about love, and attempts were made to supersede aggressive culture by personally "revising" the aggressions of history and the past (*Gábor Gerhes, Pál Gerber*). An undeniable role was played in this by the popularity in the west of the ahistorical, meditative culture of the Far East, in which life and culture are identical and various fields of culture live in symbiosis.

The emergence of this new universalism was marked by the appearance of newer groups of young artists (e.g. Block, 1990), while exhibits at the Óbuda Gallery explored hidden precedents of Hungarian art, parallel with an incessant search for the more intimate art forms of abstraction and conceptualism saturated with New Sensibility. The program of the first private commercial gallery since the late 80s, that of Hans Knoll's, seems to comply with this. The fundamentally "cross-artistic" nature of alternative art, its outlook not differentiating between various levels of culture, seem to be becoming assimilated by neo-universalism on account of the New Sensibility, but groups of young artists are reviving its art forms (*László Varkoly* and his *Tatabánya circle*) and young art historians organize regular "festivals" for its various manifestations, e.g. "Expansion" held at Vác in 1989.

The style-centered art of the New Image turning into historicism/eclecticism abandoned

the picture to create a decorative environment through pseudo interior pieces for the sensitive decadence of post-modern culture, e.g. in the work of *Márton Barabás*, while, in the hands of the third generation (*Goál* and *Szurcsik*), the painterly and graphic trends unite in an imagistic manner. The classical values of the picture, i.e. of painting, are being resuscitated with the help of a renaissance conceptualism. This is partly due to the return of the conceptualists who emigrated from Hungary around 1970, and partly to the reappearance of a perceptive, puritanic visuality of artists associated with the conceptualist trend refraining from the more powerful variants of subjectivity. Conceptualism approaches the picture as a truly illusory reality and restores the validity of the classic art form of European art both in its more sensual and in its abstract variants (*Zsigmond Károlyi, Dóra Maurer, Gyula Kankoly, Tamás Szikora*, the sculptural objects of *Érmezei-Rauschenberger*).

Katalin Keserü

This brief introduction is a survey rather than an analysis of the art of the past decade, which has also been treated in an exhibition in Székesfehérvár, by a set of essays "The Posts of the Modern" being under publication, as well as in books on various topics by Éva Forgács, Péter György, István Majdu, Katalin Keserü, Miklós Peternák, Lőränd Hegyi and Zoltán Sebők. The exhibition titled "Hungarian Art of the Eighties" presents all the movements and minor shifts which comprise the multifarious history of the art of the past decade. Since there are plans to cover them in a separate exhibition, and in order to indicate their attractive influence on the New Sensibility and vice versa only one or two works were chosen from the kindred though fundamentally different field of the decorative arts. And I also intend to talk about this, and the changes of the scenical arts on the occasion of other exhibitions. Completeness never being possible, it is of course only in passing that this exhibition can touch on the oeuvres of artists unaffected by the New Sensibility. Thanks are due to the artists themselves, and to the public and private collections of Hungarian art of the 80s. Among the latter, special mention must be made of the First Hungarian Spectacle Archive Foundation which accurately encompasses in its collections the pluralism of the period, and among the museums, the Szombathely Gallery, which cherishes international relations with the regions. One should also mention the two Hungarian art collections abroad, the Riz collection in Bolzano which highlights New Image art, and the Loyota Art Studio of Stockholm which concentrates on works of the alternative New Sensibility.