

ÚJ SZENZIBILITÁS IV.
NEW SENSIBILITY IV.

Kiállító művészek:

Exhibiting artists:

Ádám Zoltán
Bak Imre
Birkás Ákos
Borbás Klára
Bullás József
Cseszlai György
Fehér László
Károlyi Zsigmond
El Kazovszkij
Kelemen Károly
Klimó Károly
Koncz András
Kovács Attila
Mazzag István
Mulasics László
Nádlér István
Ősz Gábor
Pollacsek Kálmán
Sebestyén Zoltán
Soós Tamás
Szirtes János
Szőnyei György
Szörtsey Gábor
Záborszky Gábor



**ÚJ SZENZIBILITÁS IV.
NEW SENSIBILITY IV**

Pécsi Galéria, Pécsi Kisgaléria
1987. március 13. – április 5.
13 March – 5 April 1987

Kiállításkonceptió: Hegyi Lóránd
Conception of exhibition: Lóránd Hegyi

A kiállított művek válogatása: Hegyi Lóránd
Selection of exhibited works: Lóránd Hegyi

Szervezés, rendezés: Hegyi Lóránd, Pinczehelyi Sándor
Organization: Lóránd Hegyi, Sándor Pinczehelyi

Katalógusterv: Pinczehelyi Sándor, Koncz András
Catalogue design: Sándor Pinczehelyi, András Koncz

A katalógust összeállította: Hegyi Lóránd, Zwickl András
Catalogue compiled by Lóránd Hegyi, András Zwickl

Angol fordítás: Szekeres Andrea, Szöllösi Judit, Szöllösy Ágnes,
Véghné Rassay Márta
English translation: Andrea Szekeres, Judit Szöllösi, Ágnes
Szöllösy, Mrs. Végh Márta Rassay

Színes fotók: Juhász Imre, Barnaföldi Gábor
Colour photos: Imre Juhász, Gábor Barnaföldi

A katalógus az MTA Soros Foundation, a Pécsi Galéria,
valamint Vaszileszku János, Vörösvény Ákos és Zwickl Péter támogatásával készült.

The catalogue is sponsored by the MTA Soros Foundation and by the Pécs Gallery
as well as by Mr. János Vaszileszku, Mr. Ákos Vörösvény and Mr. Péter Zwickl.

ISSN 0237-8639
ISBN 963 01 80073
Fk.: Pinczehelyi Sándor

MÁTRAINVEST – Dr. Csák Máténé nyomdavezető
Műszaki vezető: Nagy Ferenc
Typografus: Fehérvári Ottó

ELŐSZÓ AZ „ÚJ SZENZIBILITÁS IV.” KIÁLLÍTÁSHOZ

1. Szituáció '87 – Identitás-keresés és pluralizmus

Immár negyedszer, s ezúttal utoljára rendezzük meg az „Új szenzibilitás” kiállítást. Az 1981-ben indult kiállítássorozat legfőbb célkitűzése az volt, hogy a hazai művészetben kialakulóban lévő legfrissebb tendenciákat, az analitikus, szerkezetelvű, konceptuális és expanzionista művészeti jelenségek utáni újszubsjektivista törekvéseket tárja a közönség elé, s egyúttal megkísérelje megfogalmazni az új művészi magatartás szemléleti alapjait. Célunk volt továbbá az is, hogy az „Új szenzibilitás”, „radikális eklektika”, „heftige Malerei”, „szubsjektív historizmus” megnyilatkozásainak fényében újrafogalmazzuk a magyar képzőművészet viszonyát az egyetemes művészethez. Az „Új szenzibilitás” kiállítások kezdettől fogva törekedtek arra is, hogy a legfiatalabb művészgeneráció képviselőinek munkáit együtt mutassák be a közép- és időszerű alkotóinak műveivel, figyelmen kívül hagyva a hetvenes években kialakult nemzedéki csoportosulások kereteit.

A kétévenként megrendezett „Új szenzibilitás” kiállítások elsőként dolgozták fel a hazai művészetben felszínre törő újszubsjektivista és transzavantgarde áramlatokat. Ugyanakkor más tematikus és tendenciakiállítások számára is szempontokat, javaslatokat adtak. Így pl. a budapesti Fészek Galéria 1984-es „Kép '84” című kiállításának résztvevői nagymértékben az „Új szenzibilitás” kiállítások állandó szereplői közül kerültek ki. Az 1984-es „Frissen festve – A magyar festészet új hulláma” című kiállítás törzsanyagát, az 1985-ös „Pillanatkép – Magyar festők három generációja” című tárlat képeinek legnagyobb részét, illetve az 1986-os „EKLEKTIKA '85” című kiállítás anyagának döntő többségét ugyancsak az „Új szenzibilitás” kiállítássorozaton résztvevő művészek munkái szolgáltatták. Az 1981-ben, 1983-ban, 1985-ben és 1987-ben megrendezésre kerülő „Új szenzibilitás” kiállítások a fentebb felsorolt kollektív tematikus és tendenciakiállításokkal együtt, több mint fél évtizeden keresztül, évről-évre nyomon követték és bemutatták a magyarországi újszubsjektivista és transzavantgarde művészet alakulását, szemléleti és stílusi módosulását, fokozódó differenciálódását. Ugyanakkor az sem elhanyagolható szempont, hogy számos fiatal művésznek az „Új szenzibilitás” kiállítások jelentették az első bemutatkozás lehetőségét, mégpedig az idősebb, ismertebb művészek társaságában, s ez sokuk számára nagymértékben megkönnyítette az indulás nehéz időszakát.

Az „Új szenzibilitás” kiállítássorozat koncepciójában kezdettől fogva érvényesült a művészeti pluralizmus mozzanata. Ennek a ténynek, meggyőződésem szerint, a nyolcvanas évek általános művészeti gyakorlata és művészetszemlélete szempontjából az „Új szenzibilitás”

kiállítások esztétikai programján messze túlmutató jelentősége van.

A nyolcvanas évek elejének művészeti újításaiából megszülető új magyar művészet összképét ma az esztétikai szubsjektivizmus, az identitás-keresés, a kultúr-történeti tradícióhoz fűződő szoros kapcsolat és a pluralizmus kategóriáival jellemezhetjük. Mindezeknek a kategóriáknak nem csupán a jelenlegi helyzet megértésében, hanem az elmúlt két évtized magyar képzőművészetének elemzésében is döntő szerepe van.

A pluralizmus kategóriája egyrészt az általános művészeti szituációra vonatkozik, amennyiben a nyolcvanas évek derekán együtt élnek a hetvenes évek avantgarde tendenciái az évtizedfordulón kialakult transzavantgarde impulzusokkal, illetve a hatvanas évek szakmai újításait konzerváló, a nemzetközi tendenciáktól függetlenül alakuló, provinciális – s olykor folklór ihletettséggel, vagy naív-realista-naturalista – művészeti jelenségekkel.

Másrészt a pluralizmus egy mélyebb, szemléleti mozzanatot is tartalmaz, amennyiben a nyolcvanas évek új művészetében nem találjuk nyomát a kizárólagosságra való törekvésnek, sem a módszertani szigorúnak, reduktívizmusnak, monolitikus rendszereknek, sem pedig az erőltetetten kollektivistának, „mozgalmi” fellépésnek. Ez összefügg a művészeti fejlődés új felfogásával, a szükségszerű fejlődési vonulat koncepciójának, a monolitikus fejlődésmóddal szembe fordításával. Az új művészet számára a történelem, a történelemhez való szubsjektív és termékeny viszony, illetve a művészi individuum önfelszabadítása és identitás-keresése vált a legfontosabb meghatározó mozzanattá; s ebből logikusan következik, hogy a mechanikusan és fatalisztikusan felfogott „szükségszerű fejlődés” elve helyett a regionális művészeti fejlődés pozitív értékelése, az individuális pályák sajátosságainak tiszteletben tartása, a művészi személyiség ön-keresése és a tradícióval folytatott dialógus gazdagsága kerül a művészetszemlélet középpontjába.

A pluralizmus így tehát egyrészt egy tényszerű adottság, másrészt pedig egy tudatosan vállalt pozitív jelenség, ami összefüggésben van az egyéni alkotói utak szabadságával, az antireduktivisták szemlélettel, a regionalizmus pozitív értékelésével, a „múlt és a hely” intellektuális tradíciójának merész, elfogulatlan, korlátatlan és szabad interpretációjával. Ez utóbbi jelenséget szubsjektív historizmusnak is nevezhetjük. Az új magyar festészet jónéhány képviselőjének oeuvre-jében megtaláljuk a szubsjektív historizmus sajátos stílus-metafóráit, melyekben a ma művésze a múlt stílusait önmaga létállapotának kifejezése érdekében interpretálja, megváltoztatja, egyszemélyes stílus-metafórává alakítja át. A helyi tradíció – különösen a barokk művészet, a szecesszió, a szimbolizmus és az expreszionizmus, de akár a kései klubizmus és az art deco-s

elemekkel keveredett poszt-konstruktivizmus – stílus-fragmentumai az új magyar festészet szubjektív stílus-metafóriáiban minduntalan felbukkannak, a művészi identitás-keresés izgalmas és gazdagon sokrétű folyamatában. Nem véletlen, hogy a magyar művészek ma éppen azokat a művészettörténeti jelenségeket érzik közel magukhoz, s tudják műveikbe transzponálni, melyek nem „tisztá” stílusképletek, hanem már eredetileg is többféle impulzus sajátos együttálléseként alakultak ki: a magyar művészetben ugyanis csak nagyon ritkán jelentkezik a nyugati művészeti fejlődésben gyakori „tisztá” modellek. Ez éppen a közép-európai művészettörténet egyik sajátossága, mely a sajátos kulturális helyzet következménye. A nyolcvanas évek újtó magyar művészei keresik helyüket a történelemben, keresik pozíciójukat az európai – és azon belül közép-európai – kultúrában, nyugtalanul kutatják a magyar művészeti tradícióhoz való sajátos, gyakran ambivalens viszonyukat. A történelem megtagadásának, a tradíció teljes elutasításának alternatíváival szemben a nyolcvanas évek magyar művészetében a tranzavantgarde történelem-szemlélete és az ennek nyomán kialakuló szubjektív historizmus válik meghatározóvá. A szubjektív historizmus jegyében teremtett szubjektív stílus-metafóriákban a művész közvetlenül önmagára vonatkoztatja korábbi korok formavilágát, s így saját mai létélményére vetíti a múlt képeit.

S itt egy rövid kitérőt kell tennünk. Ha egy kicsit eltávolodunk a tisztán festészeti kérdésektől, s általánosabb művészetszemléleti szempontból vizsgáljuk a nyolcvanas évek új művészetét, azt látjuk, hogy a legkülönbözőbb kultúrrégiókban megjelenik a helyi tradícióhoz, a kultúrtörténethez, a művészettörténethez való személyes viszony kérdése. Míg a hatvanas és korai hetvenes évek egyetemes – és domináló – művészeti tendenciái tudatosan tradíció-ellenesek, történelem-ellenesek és jövőre orientáltak voltak, s kizárólag a mediális újítás lehetőségeit kutatták – természetesen szorosan összekapcsolva a nyelvi fejlődés kérdéseit az expanzionizmus kérdéseivel –, addig a hetvenes évek második felétől egyre nyilvánvalóbbá válik az az igény, hogy a művészi önmegvalósítás és a nyelvi újítás pályáit visszacsatolják a történelemhez, a kultúrtörténeti tradícióhoz, a közös múlt nagy toposzaihoz és szimbólumaihoz. A magyar művészetben ez az igény még kuszábban és komplexebben jelent meg. A magyar képzőművészet fejlődésében az újítás a hatvanas években szélsőséges leegyszerűsítésben jelentkezett: az egyik alternatíva a nemzetközi avantgarde művészethez való közvetlen, gyors és mechanikus „felzárkózás” volt, a másik pedig a nemzeti tradíciók – értsd: folklór – megújítása. A törés az avantgarde és a tradíció között feloldhatatlannak és jóvátehetetlennek tűnt. A magyar avantgarde művészei nem láttak áthidaló megoldást a nemzetközi avantgarde kultúra és a hazai történelmi tradíció megőrzése között. A kérdés „vagy-vagy”-ként vetődött fel. S a nyugati szakmai közvélemény is csak azokat a jelenségeket vette figyelembe, amelyek közvetlenül kapcsolódtak a nyugati művészet nemzetközi tendenciáihoz, a hard edge művészetéhez, a colour field

festészetéhez, a minimal arthoz, a konceptuális művészetéhez, vagy a performance különféle jelenségeihez. Így alakulhatott ki az a kép a magyar művészetéről, hogy Magyarországon csakis egyfajta – szűken értelmezett – avantgarde magatartás hordozta a fejlődést, s minden olyan jelenség, ami ettől a modelltől eltért, máris provinciálisnak, regresszívnek ítéltetett.

A hetvenes évek második felében bekövetkezett általános szemléleti átstrukturálódás következményeként a művészetkritika is újra értékelni kezdte a regionális jelenségeket. A személyes önfelszabadítás és önteremtés középpontba kerülése a művész közvetlen szellemi környezetének feldolgozását, a „múlt és a hely” szellemi meghatározottságainak művészi interpretációját, a történelem poetizálásának lehetőségeit állította előtérbe, s ennek következtében a regionális szellemiség közvetlenül képalkotó elemmé válhatott. Magyarországon az új művészet eltávolodott a merev és steril képletektől, s a nemzeti és nemzetközi statikus szétválasztása helyett a közép-európai regionális kultúra tradícióját vetette fel. Túllépett a hatvanas évek naív-heroikus kérdésfelvetésén, miszerint vagy a múlt teljes kiiktatása, felszámolása felé fordul a művész, s belép a – fetiszizált – „nemzetközi avantgarde” kultúrájába, vagy pedig végzetesen elszakad ettől, provinciálissá és konzervatívvá válik. A nyolcvanas évek új művésze számára a múlt eleven és aktualizáló szimbólumok tárháza, a művészet története tele van felhasználható toposzokkal és jelképekkel, olyan kompozíciós sémákkal, melyek a mára vonatkozathatók, éppen azért, mert a jelen létkérdéseit úgy tudják megragadni, hogy felmutatják a múlt már megformált kérdéseit is, s flymódon a történelemből vett példákkal és párhuzamokkal mintegy gazdagítják, kitágítják, történelmi távlatokba helyezik és több-rétegűvé teszik a jelen kérdéseit. A múlt jelenre vetített képzetei, a művészettörténet mára vonatkoztatott stílusidézetei és toposzai a mai művész aktuális gondolatait és reflexióit úgy fogalmazzák meg, hogy a legszemélyesebb és legaktuálisabb tartalmakat összekapcsolják a múltbeli formák távolba vezető jelenségeivel. Flymódon a szubjektív művészi gesztusokra rárakódnak a történelem már megformált gesztusai: a személyes és intím tartalmak történelmi párhuzamokkal, allegóriákkal együtt, elválaszthatatlanul összeforva jelennek meg, s a műalkotás utalások és képzeleti pályák fókuszává válik. A művészi személyiség magára vonatkoztatja a történelem élményeit, magára ölti korábbi korok stílusait, hogy flymódon gazdagítsa a maga legaktuálisabb, legmaibb létélményeinek képi manifestációit. A nyolcvanas évek művésze számára a művészi személyiség és a történelem, a kultúrtörténet elválaszthatatlanul egybefonódik; a személyes gesztusok a történelem nagy motívumaival, archetipikus formáival forrnak össze. A műalkotás nem más, mint ennek az egymásratalálásnak érzéki-képi eltárgyasítása. A kép eleven, lüktető, gazdag és kiismerhetetlenül sokrétű, modellezhetetlen látvány-fenomen. Flymódon megerősödik az egyes műalkotás individualitása, a kép egyszeri élményének teljessége. Ezzel párhuzamosan megnő a személyes technikák (festés, kézi rajzolás, kézi mintázás, faragás

stb.) jelentősége, s háttérbe szorulnak a technikai sokszorosíthatóság médiumai. Minden egyes műalkotás önálló személyiséggé válik, önálló életet él; felölti magára korábbi stílusok jelmezeit, melyen mégis átsüt a jelen aktualitása, de úgy, hogy a ma gesztusainak történelmi távlatot és történelmi asszociációkból fakadó mélységet ad. Az új műalkotás a szubjektíve újraértelmezett „kulturális metafora” érzéki-képi alakban való megszemélyesítése.

A műalkotás egységisége, a képesség felfokozott érzéki hatalma és kisugárzása szemben áll a hatvanas-hetvenes évek modell-szerű, elvont, reduktivista és analitikus műtípusával. Az új festészet magyarországi jelentkezésekor, a nyolcvanas évek legelején éppen ez a felfokozott érzékiség és személyesség váltott ki heves ellenérzéseket egyrésztől, s meggyőződéssel teli igenlést másrésztől. A modernség fogalma megváltozott. A magyar művészeti életben és a szakirodalomban kialakult normák és értékek, melyek néhány kitüntetett módszerhez és szemléleti mozzanathoz (pl. mediális fejlődés, expanzionizmus, parttalan kreativitás, forma-analízis, rendszerelvűség, intellektuális modellezés, a művészet átfunkcionálása, reduktivizmus, intermedialitás stb.) kapcsolódtak, a nyolcvanas évek legelején hirtelen megkérdőjeleződtek, vagy legalábbis nagymértékben megváltoztak. Az analízis helyett a személyes lét demonstrálása, a mediális fejlődés és az expanzionizmus helyett az individuális hitetlenség és a „kulturális metafora” megszemélyesítése került a középpontba.

Az évtized legelején fellépő fiatal művészgeneráció számára a művészi cselekvés a radikális önfelszabadítás, a poetikai önteremtés területévé vált, olyan tartománynyá, ahol a művészi személyiség a maga új identitásképeit fogalmazza meg, a kultúrtörténettel folytatott intím és sokrétű dialóguson keresztül. A közvetlen létélmények és a kultúrtörténet szimbólumai keverednek a fiatal művészek munkáiban. Az új festészet kezdeményezői, az idősebb művészgeneráció néhány tagja (Nádler István, Bak Imre, Birkás Ákos, valamint a náluk egy évtizeddel fiatalabb Kelemen Károly) pedig a hetvenes évek avangarde művészetének átértelmezésével, az „új szenzibilitás” és a „radikális eklektika” művészi pályáinak kialakításával járult hozzá a nyolcvanas évek új művészetszemléletének tudatosításához. Az ő művészetükben nagyobb hangsúly esik az avangarde tradíciójának újraértelmezésére, ami gyakran saját korábbi művészeti tevékenységük újragondolását is magába foglalja. A magyarországi művészeti fejlődés egyik sajátossága éppen az, hogy a nyolcvanas évek nagy szemléleti átalakulásában azok a művészek játszották a főszerepeket, akik a hetvenes években már egy határozottan avangarde szellemű művészetet teremtettek, s most, a nyolcvanas években ismét egy új, hiteles, aktuális művészetfelfogás kidolgozására tettek kísérletet. Az ő művészetükben nem találjuk nyomát a fiatal generációra oly jellemző „heftig” kifejezőmódnak, sem az agresszív, sokkoló, nagyvárosi tematikának, a szélsőséges léthelyzeteket közvetlenül és harsány frivolsággal élénk taró neo-expresszionizmusnak; sokkal inkább foglalkoztatja őket az a kérdés, hogy miként lehet – a hatvanas és het-

venes évek analitikus-expanzionista kísérletei után – visszacsatolni a művészeti valóságteremtést a „kulturális metafora” tartományaihoz, a kultúrtörténet szubjektíve aktualizált szimbólumainak és toposzainak újraértelmezésével, egyfajta teljesség-eszmény manifesztálásának jegyében. Ez a teljesség-eszmény a kultúrtörténet toposzaiban olyan jelentéstartalékokat fedez fel, melyek a mai, ezredvégi kérdések és kihívások megválaszolásához járulhatnak hozzá. A szellemi identitás-keresés igénye vezet el ennek az új teljesség-eszménynek a megfogalmazásához. Nem a történelemmel szemben, egyfajta utópikus jövő-vízió jegyében fogalmazódik meg ez az új teljesség-eszmény, hanem éppen a történelem és a regionális kultúra mélyebb megértéséből, személyesebb átéléséből, a „kulturális metafora” megszemélyesítéséből, a művész szellemi környezetének poetikai interpretációjából fakad. Az új identitás-kép tehát nem elvont modellekben, hanem személyes és konkrét létélményekben fogalmazódik meg. A műalkotás önmagába sűríti a történelemhez és a szellemi környezethez való viszony élményszerű mozzanatait, s egy eleven, sugárzó, érzéki formában foglalja össze a művész személyes létélményét – melyre rávetíti a kultúrtörténet szimbólumait.

1986 végére az új művészetszemlélet többé-kevésbé már kikristályosodott kategóriarendszere kialakult, stílári konzekvenciái nyilvánvalóvá váltak. A nyolcvanas évek eleji heves viták és nyílt konfrontációk csendesedésével egy lassú és rejtett hangsúlyeltolódási folyamat is megfigyelhető. Míg a hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján az újítók figyelme mindenekelőtt arra összpontosult, hogy az „új szenzibilitás”, transzavangarde, „radikális eklektika” és „heftige Malerei” jelenségeit és a mögöttük meghúzódó szemléleti mozzanatok, értékeket a korábbi évek avangarde művészetétől elkülönítsék és az új jelenségeket szembeállítsák a megelőző másfél évtized művészetével, addig ma inkább a kontinuitás tényei válnak fontosabbá és a 20. század egész művészetének átértékelésére esik nagyobb hangsúly. Az új festészet egy általános és mélyreható szemléleti átstrukturálódás hordozója. Nem egyszerűen új stílusok, új tendenciák, új művészeti mozgalmak fellépéséről van tehát szó, hanem a modernizmus homogén modelljének felbomlásáról, az avangarde kultúra kritikusabb és differenciáltabb megítéléséről, az évtizedeken keresztül uralkodó merev és történetietlen sémák átértékeléséről, az avangarde és a tradíció viszonyának új megítéléséről. A nyolcvanas évek új művészete Magyarországon is megindította az „értékek földcsuszamlását”; a magyar művészek is átgondolták a regionális kultúrához való összetett viszony kérdéseit. Az „új szenzibilitás” és a „radikális eklektika” művészete visszamenőleg is átértékeli a 20. századi magyar és egyetemes művészet jelenségeit. A néhány – vagy esetenként egyetlen, kizárólagos – fejlődési vonulat fetiszizált „szükségyszerűsége”, a monolitikus fejlődésmodell történetietlensége helyett az új művészet egy pluralista, sok ágon futó, személyes felismeréseken és stílus-teremtésen alapuló, a regionális meghatározottságokat figyelembe vevő fejlődésmodellt fogad el érvényesnek. Ez a modell nem fogadja el a

lépésről-lépésre történő, „logikus” és „szükségszerű” fejlődés elvét; s az újítást nem tekinti abszolút értéknek. A művészetet mint a történelmi kihívásokra adott egyéni művészi válaszok és önteremtési kísérletek összességé fogja fel.

2. Az „új szenzibilitás” és az új festészet kibontakozása 1980–1986

Az „új szenzibilitás” kategóriáját mindazon jelenségek gyűjtőfogalmaként használjuk, melyek a hetvenes évek analitikus, reduktivista, konceptualista, elvont modelleket teremtő, expanzionista, mediális kutatásokra összpontosító, struktúra-elvű és technicista irányzataival szemben az esztétikai önfelszabadítás és önteremtés, a kultúrtörténettel folytatott dialógus mozzanatára, a műalkotás érzéki-konkrét-szemléletes individualitására, a „kulturális metafora” megszemélyesítésére, az egyedi létélmény intenzitására alapozzák a művészi cselekvést. A konceptualizmus elanyagtalánító törekvésével szemben az anyagérzékenységet, a műalkotás érzékiségét, a személyes megformálás önfeltáró jellegét hangsúlyozzák; s az önálló léttel felruházott egyedi képet szembeállítják az elvont, személytelen, intellektuális modellel.

Az „új szenzibilitás” kategóriája nem stílus kategória. Egy jellegzetesen hetvenes évek végi, nyolcvanas évek eleji művészi magatartást és szemléletmódot jelöl, mely a magyar művészetben elsőként fogalmazta meg az általános és mélyreható, sokrétegű művészetszemléleti változás sajátosságait. Az „új szenzibilitás” jelensége sokarcú: az individuális mitológiák művészetétől a transzavantgarde és a „heftige Malerei” magyar irányzatain át a „radikális eklektika” tudatosan historizáló megnyilatkozásaiig és a „meditatív festészet” megnyilvánulásaiig számos kifejezési formát magába foglal. Noha az „új szenzibilitás” kategóriáját nem lehet egyetlen stílushoz, egyetlen tendenciához kapcsolni, ma mégis úgy tűnik, hogy az elmúlt hat évben a magyar új festészet különféle megnyilatkozásaiban testesültek meg legtisztábban ennek a művészi magatartásmódnak szemléleti sajátosságai. Ezért tehát nem véletlen, hogy ez a kiállítás csak a magyarországi új festészet különféle jelenségeit mutatja be, nem pedig általában a nyolcvanas évek magyar művészetét, mivel célunk a pregnánsan új, művészeti megújulást hozó jelenségek megismertetése a hazai közönséggel. Magyarországon a nyolcvanas évek új művészetszemlélete elsőként és mindmáig meghatározottabban, legkövetkezetesebben az új festészetben, az „új szenzibilitás” festészetében öltött testet.

Az 1980-as esztendő fordulópont a magyar művészet legújabb korszakának történetében. 1980 nyarán tragikus körülmények között elhunyt Hajas Tibor, a hetvenes évek magyar avantgarde művészetének kiemelkedő képviselője. Ugyanebben az évben, egymástól függetlenül, jelentős stílusváltás következik be Nádler István, majd Bak Imre festészetében. Nádler — szakítva a megelőző másfél évtized minimalista és strukturalista szemléletével — váratlanul bonyolult struktúrájú gesztusfestményeket kezd el készíteni. A tömött felületű fest-

ményeken az egymásra rétegzett különféle jelhalmazok heterogenitását csakis a személyes kifejezés felfokozott ereje, drámaisága fogja egységbe. Nádler új képi világában tudatosan törekszik a különféle képi elemek (absztrakt gesztusok, konkrétabb táji utalások, zenei szerkezetekre épülő jelhalmazok, véletlenszerű beavatkozások lenyomatai, mechanikus rácsszerkezetek fragmentumai stb.) heterogenitásának megőrzésére. Az új típusú képet egyfajta „vizuális naplóként”, képi gondolatok lejegyzéseként, a személyes létélmény komplexitásának kifejezéseként fogja fel. Szakít mindenfajta formai-strukturális programmal, egy-egy folyamat pontos és személytelen dokumentálásával, feladja az elvont, általános érvényű modell koncepcióját.

Bak Imre ugyancsak 1980 végétől kezdi kialakítani eklektikus kompozícióit, melyeken a legkülönfélébb stíuselemek idézetekként, konkrét történelmi utalásokként épülnek a bonyolult téri szerkezetek síkba transportált rendszerébe. A képi nyelv homogenitását felszámolja: különféle minőségű felületek, különböző tartalmi rétegekre utaló formatörédékek, különféle térkonceptiót jelölő téri elemek kapcsolódnak össze, nyugtalanító és ambivalens együttesé. Bak a kultúrtörténetből meríti motívumait, a bécsi szecesszió ornamentikáját rávetíti posztmodern épületek alaprajzainak részleteire, art deco-s mintákat vegyít Mondrian kristálytisza formáival, Melevics- és Moholy-Nagy László-idézetekkel, Kassák Lajos ironikusan felidézett „Képarchitektúráinak” fragmentumaival, illetve magyar folklór-motívumokkal (melyek gyakran az ő saját korábbi stílus korszakára is utalnak, amikor Bak a folklór jeleit dolgozta fel művein). Mind Nádler István, mind pedig Bak Imre 1980 utáni munkásságában meghatározó mozzanat a stílustörténelmi utalások, idézetek rétege, illetve a maguk saját „szubjektív történelmére”, a maguk korábbi korszakaira való képi utalások egész sora. Mindketten előszeretettel dolgoznak fel képi elemeket a maguk korábbi műveiből, természetesen alapvetően más képi kontextusban, más jelentésszűfűgésben. Ezzel is a történetiség, a művészeti koncepciók történelmi viszonylagossága, az esztétikai rendszerek pluralizmusa hangsúlyozódik. Amikor a korábbi „tisza” stílusképletek motívumait, a reduktivista rendszerek elemeit vegyítik egymással, megtörik a homogén modellek érvényességét, és az idő hatalmát, a történelem mindent állandóan átértékelő funkcióját demonstrálják.

1980-tól Nádler István mellett Birkás Ákos is foglalkozni kezdett a szabad gesztusfestészet és az elvont, intellektuálisan szervezett, szimbolikus értelmű kompozíciós sémákkal kialakított képépítmény összekapcsolásával. Keserű Ilona pedig 1981-ben festi Gellért-hegyi „tájképét”, melyen korábbi éveinek emblemikus formafeldolgozása mintegy rácsúszott a valóságos látványelemekre. A színvilág egyfajta művi fény — az elektromos városi világítás, neonfény — és a szélsőséges pillanatban megragadott természetes fény sajátos vegyítésén alapult, s mindez egy meglepő, talányos, többértelmű és merőben szubjektív vízióként jelent meg Keserű Ilona „poszt-modern városképén”.

Nádler István és Birkás Ákos művészetében 1980

feltétlenül éles törést, radikális szemléleti és stílusbeli fordulatot jelentett: Nádler a geometrikus absztrakciót, a minimal art elvont, anyagtalán, személytelen modelleket felépítő gyakorlatát, Birkás pedig a konceptuális művészetet és a szociológiai és ontológiai kérdéseket is érintő, intellektuális hiperrealizmust cserélte fel az új festészet szubjektív lételményeket megragadó, expresszív, individuális teljesség-képzeteket megformáló, antireduktivista kifejezési formáival.

Bak Imre és Keserű Ilona művészetében inkább lassú átrendeződésről, hangsúlyeltolódásról, egy új eklektika fokozatos kialakításáról beszélhetünk. Éles törés helyett folyamatos átértékelésről van tehát szó, melynek során a művészetük korábbi korszakára jellemző formarendszer és kompozíciós felfogás fokozatosan megváltozik. A korábban érvényes homogén képi rendszerek feloldódnak, s egy többretegű utalásrendszert hordozó, heterogén formarendben öltönek testet a kultúrtörténeti, stílustörténeti motívumokból szerveződő, szubjektív teljesség-képzetek.

A hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján alakítja ki Kelemen Károly a maga szubjektív historizmusát, melynek központi kérdése ugyancsak a történelem, az esztétikai értékek történeti átalakulása, az avantgarde konkrét tartalmának történetisége. A magyar művészetben Kelemen veti fel elsőként a modernizmus válságának súlyos kérdését. 1981-es, „programnyilatkozat”-értékű budapesti kiállításán szinte kizárólag olyan műveket mutat be, melyeken az avantgarde kultúra immár legendássá vált alakjai jelennek meg, mintegy „háttérként” a szubjektív gesztusok „mögött”. Kelemen gesztusai radírral végrehajtott törések, melyek szimbolikus értelemben is „kitörlés-gesztusok”: azaz egy korábban érvényes összefüggésrendszert önkényesen és radikálisan szétszaggatnak, a személyes ecsetvonásokra alapozott gesztusfestéshez hasonló, indulati tartalmú „radírvonások” mintegy kitörlik a már csak háttérmintaként megjelenő történeti képeket, melyek az avantgarde kultúra egy-egy fontos személyiségét, egy-egy akciót, eseményt, performance-részletet ábrázolnak.

Kelemen művészetében nem csupán az eklektika új értelmezése, a heterogén formarendszerek egymásra vetítése volt egy merőben új művészetszemlélet kifejezése: maga az a művészetfelfogás volt gyökeresen új, melyben a modernizmus éppoly „romlékony”, éppoly „mulandó” terméként tűnt fel, mint a modernizmus előtti művészet. Kelemen az avantgarde kultúra utópizmusát, pillanathoz kötöttségét, történelemben ágyazottságát, s az ebből következő történeti viszonylagosságot kísérlete meg új műveivel manifestálni. Módszerének egyik legfontosabb mozzanata, hogy minden egyes primér képi elem egyúttal kultúrtörténeti utalásokat is tartalmaz. Ezzel Kelemen megszüntette a „tiszta” formaanalízis módszerét, s helyette megteremtette a „szubjektív historizmus” alapjait. A radírral végrehajtott kvázi-gesztusfestés egyrészt magára az informel festészetre, a negyvenes-ötvenes évek gesztusfestészetére utal, amennyiben az indulati tartalmú, szubjektív ecsetírás spontán lenyomatait idézik a lendületes radír-gesztusok. Ezt az utalást ugyanakkor egy alapvetően új

tartalommal telíti: mivel a radír-gesztusok nem az üres vásznat telítik, hanem a telerajzolt vásznat törlik ki. Az ellentétes folyamattal Kelemen a nyolcvanas évek művészenek pozícióját tudatosítja. A képen megjelenő történeti ábrázolásba belehasítanak a primér gesztusok zabolátlan formái, s eltörlik, szétszaggatják, roncsolják a múlt képeit – mely képek nevezetesen az avantgarde kultúra múltjából yett jeleneteket ábrázolnak. Míg a negyvenes-ötvenes évek avantgarde informel művésze a „Semmiel” szemben, azaz az üres vásznon teremtett elemi jeleket, amelyekkel a maga létezését demonstrálta, a nyolcvanas évek művésze a történelem képeire vetíti rá a maga létét manifestáló jeleket. A múlt kitörlése egyúttal újfajta múlt-képeket teremt, mivel a radír-gesztusok sajátos módon belelépnek a történelmi ábrázolásba, átalakítják, személyessé teszik a múlt képeit. A radírral való gesztusfestés ugyanakkor egy további utalást is tartalmaz: felidőzi Robert Rauschenberg 1953-as akcióját, melyet a szakirodalom a pop art megszületésének szimbolikus kinyilvánításaként, egyfajta „rituális apagyilkosságként” is interpretál. Rauschenberg 1953-ban kitöröl egy Willem de Kooning-ecsetrajzot, flymódon demonstrálva az új pop-generáció viszonyát az absztrakt expresszionizmus szélsőségesen szubjektivistá művészetéhez. Amikor Kelemen a maga „radírfestményein” tudatosan az avantgarde történetéből vett képeket destrual, méghozzá úgy, hogy a felhasznált kvázi-gesztusfestés maga is többretegű történeti utalásokat tartalmaz, azt a szellemi állapotot kísérli meg egyetlen vizuális jelenségben, a kép érzéki-szemléletes formájában megragadni, ami a nyolcvanas évek új művészei számára adott: a kultúrtörténet szubjektív interpretációja során aktualizálható jelentésekből, szimbólumokból hoz létre új jelentésstruktúrát. Ebben az új jelentésstruktúrában a művésznek a történelemhez való személyes viszonya áll a középpontban. A teljesség képzete itt a történelem szubjektív újraértelmezéséhez, a személyre vonatkoztatott múlt szimbólumaihoz kapcsolódik, nem pedig utópisztikus jövő-víziókhöz és az ezeket hordozó mediális újításokhoz.

1981 végére megérett a helyzet ahhoz, hogy az új művészeti kezdeményezéseket egy kollektív kiállításon bemutassuk. A budapesti Fészek Galériában megrendezett „Új szenzibilitás I.” című kiállítás első ízben kísérlete meg együtt bemutatni mindazokat az új művészeti kezdeményezéseket, melyek egy antireduktivista, szubjektivistá, eklektikus, a műtárgy érzéki-konkrét-egyedi létét hangsúlyozó, a történelemmel folytatott szubjektív dialóguson alapuló művészetszemlélet jegyében formálódtak, a nyolcvanas évek legelején. Természetesen ez a kiállítás még kissé bizonytalanul jelölte meg az új művészet alapkérdéseit és pályáit; s nagyobb hangsúlyt fektetett a diszkontinuitásra, mint az előzmények vizsgálata és a rejtett kontinuitás felmutatására. Kelemen Károly 1981-es kiállítása csupán néhány nappal később nyílt meg a budapesti Dorottya utcai Kiállítóteremben; a két tárlat az új festészet és az „új szenzibilitás” kibontakozásának két legfontosabb eseményeként értékelhető.

A következő néhány évben a magyar művészetben egy rendkívül gyors, gazdag, sokirányú átalakulási folya-

mat zajlik. Az „új szenzibilitás”, a „radikális eklektika” képviselői mellé felzárkóznak a fiatal művészgeneráció tehetséges képviselői. A nyolcvanas évek első harmadában színre lépő fiatal művészek egyrészt a drámai és sokkoló hatású, dinamikus „heftige Malerei” sajátosan magyarországi formáit alakítják ki, melyben a lírizmus, a nagyvárosi élet felszíni jelenségeit megragadó „kvázi-impresszionizmus” és az agresszivitást, szorongásokat, konfliktusokat közvetlenül feltáró, már-már brutális neo-expresszionizmus mozzanatai egyaránt jelen vannak. Másrészt kialakul a fiatalabb művészek körében is a szubjektív „stílus-metafórákat” teremtő, korábbi korok stíluselemeit önkényesen vegyítő, múlt-idézetekkel és ősi képi toposzok poetikus átértelmezésével új, meglepő, eklektikus képi világot létrehozó „szubjektív historizmus”. Mefigyelhető továbbá egy olyan tendencia is az új művészeti törekvéseken belül, mely a hatvanas és hetvenes évek hazai avantgarde tradíciójának újraértelmezéséből indul ki, s megkísérli a konceptuális művészet bizonyos mozzanatait egy újszubjektivistá, eklektikus szemléletben interpretálni. A nyolcvanas évek magyarországi „narratív festészetének” jónéhány képviselője indult a hetvenes évek poszt-konceptuális művészetéből. Ugyancsak a hatvanas és hetvenes évek hazai minimal művészetének és tágabban, a nemzetközi konkretista, minimalista, strukturalista művészetnek formaelemeit dolgozza fel az a néhány művész, aki a nyolcvanas évek eklektikus felfogása jegyében újrainterpretálja az avantgarde művészetének ezt a tradíciórétegét. Mindezek a tendenciák a nyolcvanas évek közepére egy rendkívül differenciált, alapvetően pluralista művészeti helyzetet teremtettek. Ma, 1986-ban egyre inkább nyilvánvalóvá válik, hogy az új művészet nem csak a jelen szituáció permanens átértékelését provokálja ki mind a szakma képviselőiből, mind a közönségből, hanem egyúttal a közelmúlt történeti átértékelését, a hatvanas és hetvenes évek avantgarde művészetének újragondolását is.

Míg a nyolcvanas évek elején inkább a csoportos fellépés, a csoporttá szerveződés igénye volt erősebb, s az új művészet teoretikus tisztázásakor is a globális, általában jellemző, közös vonások hangsúlyozódtak, addig az évtized közepére felerősödik az igény az individuális pályák egymástól eltérő sajátosságainak fokozottabb vizsgálatára és bemutatására. A nyolcvanas

évek elején a kétévenként megrendezett „Új szenzibilitás”-kiállítások, illetve a budapesti „Rabinec” (később: „Rabinext”) Közös Műterem és Galéria kiállításai, valamint a Fészek Galéria és az Ernst Múzeum kollektív tárlatai még elsősorban az új festészetnek, „új szenzibilitásnak”, „radikális eklektikának” a korábbi művészetszemlélettől markánsan eltérő közös sajátosságaira irányították a figyelmet, s a válogatáskor elsősorban az új tendenciák széleskörű bemutatására törekedtek. Az 1986 legelején megrendezett „EKLEKTIKA '85” című, minden korábbinál nagyobb, 33 művészt bemutató kiállítás azonban már az évtized közepének újabb igényei szerint az egyéni utak sokféleségére, az új festészet pluralizmusára, a tendenciák és stílusok differenciálódására helyezte a fő hangsúlyt. Ma ez az átalakulás még erősebben jelentkezik a magyar művészetben.

Az új festészet nagy áttörési kísérlete sikerült, egy új művészetszemlélet alakult ki az évtized közepére, s ez lassan megváltoztatta a korábban megalapozott értékrendszereket, más megvilágításba helyezte a korábban kidolgozott fejlődéstörténeti összefüggéseket, valamint a magyar és az egyetemes művészet viszonyának kérdéskörét.

Az egyéni utak lehetőségei, a személyes kifejezés és formaalkotás pályái ma gazdagabbnak, differenciáltabbnak tűnnek, mint az évtized kezdetén. Az „új szenzibilitás” kibontakozásának kezdetei, majd pedig a fiatal művészgeneráció erőteljes fellépése után, az új művészet lendületes és sok vitát kavaráó „Sturm und Drang”-korszakának lecsendesülésével ma egy meditatív, befelé figyelő, az egyéni teljesség-képzetek megformálására koncentráló, intellektuálisabb és zárkózottabb művészi magatartás jelei mutatkoznak. A nyolcvanas évek közepére új „meditatív festészet” alakult ki; s általánosságban is megfigyelhető egyfajta „lehülés”, azaz a szélsőségesen drámai, pszichikai tartalmú önfeltárás, illetve a sokkoló hatású agresszivitás-képek háttérbe szorulása.

Az „új szenzibilitás” művészetének immár fél évtizedes korszaka már megkívánja azt is, hogy az eltelt időszak művészeti mozgásait és eredményeit egyfajta „történeti távolság”-ból szemléljük. A közelmúlt rendkívül gyorsan vált történelemmé, s ez a felismerés új kihívásokat jelent a kortárs művészek számára.

HEGYI LÓRÁND

„Élő szép szűznek vélhetnéd könnyen e szobrot; tán a szemérem tiltja csupán mozdulnia, vélnéd; művészet fedi el, hogy csak művészet. Az ámult Pygmalion az utánzott testtől gyűl szerelemre. Ujjaival művét tapogatja: ha emberi test-e vagy csak ivor; s hogy ivor, nem vallja be mégse magának.”

(Ovidius: *Átváltozások*)

Miközben a modern művészet állandóan új mítoszokat teremt magának, ezzel párhuzamosan foszlanak szét mítoszok, utópiák tűnnek el, heroikus álmódosítások zúzatnak szét a történelmi-társadalmi folyamatok valósága által – s a művek magukra maradvá, a mítosz teremtette szellemi védőburoktól megfosztva kiszolgáltatottá válnak az új interpretációknak, vagy a közönynek. A modern művészet mítoszai, az „aktivitás mítosza”, a „kollektív Én megteremtésének” mítosza, az új szellemi közösségek esztétikai felnevelésének mítosza, az anyagi és társadalmi valóság egészére kiterjedő művészi expanzió mítosza, a művészet és az élet közötti végzetes határ felszámolásának mítosza ott „folytatja” a művészi tevékenység által megfogalmazott gondolatokat, ahol a művészi praxis már véget ér – s ahol az élet „kezdődne”, ha a művészi-szellemi valóság viszonya közvetlen és harmonikusan korrelatív lenne. Ez azonban korántsem harmonikus, sőt, olyannyira problematikusá vált – s a folyamat napjainkban is tart –, hogy a művészi szellemi valóság és a művészeteken kívüli hétköznapi valóság közé új mítoszok állnak, megkísérelve a közvetlen és magától értetődő befogadás szerepét magukra vállalni. A modern művészet mítoszai – és „antimítoszai” – mintegy meghosszabbítják a művészet tényleges birodalmát, elhítetik, hogy a művészet „nem csak művészet”, nem vallják be, hogy az ivor mégiscsak ivor, még ha alig hasonlít is rá. E mítoszok a képzeleti-fiktív szférában, a művésztől, a művészetéről és a művészet társadalmi küldetéséről való kontempláció világában, illetve a valóságos helyzeteket kitágító utópiák világában fogalmazzák meg – majd pedig nemegyszer formalizálják, egyfajta rituálévá alakítják – azokat a tartalmakat, amelyek a műalkotás önelvű struktúrájába zárva – éppen a valóságos és közvetlen társadalmi és egyéni befogadás hiánya miatt – némán maradnak. E modern művészeti mítoszok végső fokon metaforáknak tekinthetők, amelyek sajátos többlettartalommal telítik meg az egyes műalkotásokat, – már ameddig léteznek és elevenen hatnak –, s amelyekben a modern művész megkísérelti tevékenységét a társadalmi praxis részévé tenni. Mivel azonban ez végső fokon lehetetlenné vált – illetve olyan nagy „áldozatokra” kényszerítené a művészt, amelynek már magát a művészetet szüntetnék meg –, a művésznek nincs más lehetősége a praxisban való feloldódás megvalósításakor, mint egy mítosz által átélhető „meta-cselekvés” kialakulása, amelyben egyfajta esztétikai elvű pszeudó-rituálé „helyettesíti” a művészet és az élet valóságos találkozását. Ennek az

olyannyira óhajtott találkozásnak – amely természetesen „kvázi-találkozás”, a valóságos találkozás fiktív-képzeleti „eljátszása” – esztétikai formája van: „művészet fedi el, hogy csak művészet”; mivel gyökerében a művészet felől közelít a társadalom felé, nem pedig fordítva. A művészet felől közelít a „nem-művészet” felé, kiterjeszti a művészet hatásterületét a „nem művészet” heterogén világára, elhiszi, el akarja hinni és hitetni, hogy tevékenysége túllép a művészetten, hogy tevékenysége már nem művészi tevékenység, hanem az élet tényleges átformálása, megváltoztatása, azaz gyakorlati cselekvés. Alakító-formáló tevékenysége ugyanakkor sohasem képes elszakadni az esztétikai gyökerektől, sohasem válik a társadalmi praxis valóságos részévé, a produkció részévé, hanem mindig megtartja metafizikus jellegét: a hétköznapi, gyakorlati meghatározottságokon túlvezető „alternatív jellegét” és szubjektivitását. Abban a pillanatban, amikor a modern művész a tényleges, gyakorlatilag meghatározott „hasznos” és produktív cselekvés, az étellel való gyakorlati találkozás reményében feladja a művészi cselekvés relatív autonómiáját, feladja a poetika individualitás elvét, feladja a transzparencia elvét – azaz azt, hogy a műalkotás önmagán keresztül, mintegy ablakként, más értékek felé nyílik meg, egy önmagán túlmutató „más világba” enged betekintést –, elhagyja a művészi valóságítás és valóságteremtés képzeleti és fiktív birodalmát, kilép az alternatív értékek és az esztétikai szemlélet szubjektivizmusából – óhatatlanul belesodródik az utilitarista művészeti gyakorlat tárgyfetisizmusába. Azaz belesodródik a design mindenhatóságának naiv-technicista és személytelen tevékenységébe, a célszerűséget és alkalmazhatóságot istenítő produktivizmus konfliktusnélküliségébe, vagy a – leplezett vagy leplezetlen – szórakoztatóipar hangozó, felejtető, optimista show-gyártásának és a mindent kiszolgáló és „megédesítő” díszítőművészetnek a hazug illúzióiba. Ha pedig a művész az antiművészet felé, azaz a közvetlen és radikális társadalmi-politikai hatásra törekvő, „nyitott struktúrák” felé kísérli meg átlépni a bűvös határt élet és művészet között, ismét csak újratermelődik a fenti ellentmondás: e tett, minden radikalizmusa és konvenciótagadó nyitottsága ellenére „csak művészet” marad, s ismét „művészet fedi el, hogy csak művészet”. Művészet, mert végső célja, azaz a társadalom radikális átalakítása ellenére művészi „kvázi-cselekvések” esztétikailag szervezett sajátos struktúrájával fejezi ki céljait. Művészet marad, mert nem képes feloldódni sem a hétköznapi gyakorlati praxisában, sem a valóságos politikum meghatározottságaiban, sem semmiféle „praktikus” társadalmi cselekvésformában – mivel egész szemléletrendszere „művészi” természetű, a művészi megformálás elveit vetíti ki a hagyományos kereteken kívül eső szférába. Ez a szféra azonban sohasem a társadalmi gyakorlat, hanem a művészet és a társadalmi gyakorlat közötti „köztes terület”, a modern művész számára oly életbevágóan fontos „senkiföldje”: egy olyan terület, ahol a

művész az általa szubjektíve kialakított „kvázi-cselekvések” folyamatában mintegy allegórikusan magát a társadalmat célozza meg, de mivel azt nem érheti el a maga közvetlenségében és gyakorlatiságában (— akadályozza ezt úgy a művészeti intézményrendszer áttétlensége, mint a társadalmi felfogórendszerek személytelensége —), megkísérli tehát felidézni a művészeti mítosz és annak rituális „kvázi-cselekvései” által.

Sem a design, sem az utilitarista-technicista tárgyformáló produktivizmus, sem a parttalaná vált és a fogyasztást minden szinten kiszolgáló show-gyártás, sem pedig — a másik póluson — az antiművészet radikális aktivizmusa nem képes átlépni a művészet és az élet közötti határt, nem képes felszámolni a művészet poetikai individualitását és szellemi függetlenségét anélkül, hogy maga a művészet, a művészi létrehozó gesztus ne sérülne, illetve ne tűnne el a gyakorlati lét személytelen és dologi meghatározottságaiban: mert ezt a határt csak az élet felől lehetne átlépni, ha egyáltalán lehetséges. A művészi teremtő gesztus hozzájárul e határ történetiségének tudatosításához éppúgy, mint ahhoz a felismeréshez, amit a művekben testet öltő alternatív értékek belső átélése és felfogása jelent. Ebben az összefüggésben az ovidiusi „csak művészet”, „csak ivor” kifejezés különös nyomatékot kap: a művészi teremtő gesztus olyan új minőségeket alkot a poetikai individualitás, a műalkotás személyes léte által, amely minőségek csakis ebben a „második valóságban”, csakis ebben a képzeletteremtett valóságban válnak képessé a hétköznapi, gyakorlati életben kibontatlan értékek „valósággá tételére”. Ez a „valósággá tétel” olykor olyan erővel hat, hogy megalkotója, a modern Pygmalion valósággal megtorpan teremtmenyének a valóságnál „valóságosabb” képétől. A „csak művészet” ily módon nem kevesebbet, hanem többet jelent: a huszadik század valóságán zátonyra futott utópiák és a „kollektív művészi cselekvés” mítosza után magát a még lehetséges művészi cselekvést foglalja magába. Ennek a még lehetséges művészi — teremtő — cselekvésnek, úgy tűnik, egy különös szenzibilitás az alapja: egy olyan szellemi érzékenység, egy olyan szellemi tapasztalás, s megformálási képesség, amely akkor is eleven erővel hat, amikor a művekről lefoszlanak a mítosz maradványai, s művész és műve végső fokon egyedül áll szemben a rajta kívül álló valósággal: mikor minden irányba kimoszdulhat pillanatnyi helyzetéből a művész, mert sehová nem köti többé semmiféle konvenció, mikor leperogtek róla az expanzió nagy mítoszának utolsó töredékei is, mikor ez a pillanatnyiség és esetlegesség elszakítja őt a szigorú, reduktív rendszerektől, kizárólagos interpretációtól, mikor nincsenek többé számára teoretikusan preformált alkotói programok és ebből deduktíve meghatározott

utak, módszerek, mikor a dokumentáció személytelen objektivitása nyilvánvalóan nem dokumentum-értékű többé, mikor a legkülönbözőbb és legvéletlenszerűbb forrásokból nyert szellemi tapasztalatok általánosításában semmiféle zárt rendszer belső logikája és értéktételei nem relevánsak számára, s mikor ezeknek az apró, esetleges és kiszámíthatatlan szellemi tapasztalatoknak, benyomásoknak a legapróbb töredéke is az emberi kultúra és az embert a maga személyes létében érintő döntések és választások metafórájává válhat.

„... művészet fedi el, hogy csak művészet.” — Számunkra ez a csak rendkívül fontossá vált: ebben a „csak”-ban a modern művészet nagy expanziós illúziót, a világot gyökeresen átformálni vágyó heroikus aktivizmustól, az utilitarista-produktivista optimizmustól, a naiv-technista megváltás tárgyfetisizmusától való eltávolodás, s egyben egy új, személyesen hiteles és befelé építkező művészet felé való közeledés fogalmazódik meg. Egy befelé figyelő érzékenység körvonalazódik itt, a személyesség új értékelése, mindenfajta redukció elutasítása, a művészet poetikai individualitásának és a műalkotás személyes létének kibontakoztatása, egy minden irányba nyitott, egy új eklektikától sem idegen, minden szellemi-emocionális történést a maga intim közvetlenségében letapogató, a műalkotás érzéki mozzanatainak új jelentőséget tulajdonító — ám ezeket közvetlen szellemi kapcsolatba szervező — „Új szenzibilitás”. „Mítosz utáni művészet”. „Utópia utáni művészet”. Reznált művészet.

A kiállításon bemutatásra kerülő tíz művész mellé természetesen még jónéhány fiatal alkotót meghívhatam volna, erre azonban mind a már kialakult személyes kapcsolatok miatt, mind pedig a terem adottságai miatt nem került sor. A kiállítás semmiféle teljességre nem törekszik; a rendező élt azzal a lehetőséggel, amit a Fészek Galéria új kiállítótermének megnyitása biztosított. A kiállítás résztvevői eltérő korú, eltérő művészgenerációkhoz tartozó, meglehetősen eltérő utakon járó és más-más műfajok felől indult művészek; nem alkotnak csoportot, s közös fellépésük erre a kiállításra szól. Többségük olyan művekkel szerepel itt, amelyek eddig nem voltak sem kiállítva, sem publikálva, sőt, egyikük-másikuk esetében a közelmúltban bekövetkezett szemléleti változást reprezentálják.

HEGYI LÓRÁND

(Fészek Galéria, 1981 december; résztvevők: Borbás Klára, Halász Károly, Kalmár István, El Kazovszkij, Keserő Ilona, Korniss Dezső, Nádler István, Pinczehelyi Sándor, Tandori Dezső, Záborszky Gábor)

ELŐSZÓ AZ „ÚJ SZENZIBILITÁS II.” KIALLÍTÁSHOZ

Bár még a nyolcvanas évek elején vagyunk, máris úgy érezhetjük, hogy a művészetben — az elmúlt öt-hat év „csendes forradalma” után — valóban új szituáció manifesztálódik. Ez az erjedés valóban „csendes forradalom” volt, mozgalmak és ideológiák, csaták és tragédiák nélkül, de mégis jelentős eredménnyel — ha egyáltalán használhatjuk ezt a szót. Tudatosult bennünk egy alapvetően új művészeti helyzet, egy alapvetően „nyolcvanas évekbeli” kulturális állapot, s ezek mögött a mozzanatok mögött természetesen a nyolcvanas évek elejének jellegzetes művészi attitűdjei is nyilvánvalóvá váltak. A hatvanas évek lázongó és expanzív avantgarde-ja, illetve a hetvenes évek médiumcentrikus és „hűvös” avantgarde-ja után immár a nyolcvanas évek „Transz-avantgarde”-ja felé tekintünk. Talán éppen az az attitűd-változás a „csendes forradalom” leglényegesebb mozzanata: befelé fordulás emocionális kifejezés, dekoratívizmus, frivolitás, álmodozás és kalandosság, festőiség, a programok hiánya, a nyitottság képessége és a minden irányba való elmozdulás szellemi adottsága,

a szigorú, analitikus kutatások értelmetlensége, az individuális élet és a „kulturális metafora” összefonódása, a kulturális tradíció felszívódása az Én legintímesebb és legpriméresebb szféráiba, az Idő és a Történelem jelenléte a legszemélyesebb eszmélések és képzelgések, fantáziálások világában, s mindezzel együtt a feszültségek diszkrét direkt kifejezésének hiperindividuális vágya, a felszín lüktető gazdagsága — ami a leglágyabb és legfinomabb gesztusokat is az élet jelentőségének élményéhez közelíti. Ez az új szenzibilitás nem számol többé semmiféle purista, szisztematikus, reduktivista modellel: megtagadja magát a modellt, általában! Ehelyett a „Post-modern korszak” új szenzibilitása a személyes hitetlenségen alapuló „lét-letapogatás” közvetlen gesztusait nyújtja.

HEGYI LÓRÁND

(Óbudai Pincegaléria, 1983 február; résztvevők: Borbás Klára, El Kazovszkij, Kelemen Károly, Záborszky Gábor)

ELŐSZÓ AZ „ÚJ SZENZIBILITÁS III.” KIÁLLÍTÁSHOZ

Amikor 1981 decemberében a budapesti Fészek Galériában először került megrendezésre az „Új szenzibilitás” kiállítás, tíz művész részvételével, csupán előrejelzés kívánt lenni: valami új történik a magyar művészetben, valamilyen új szemlélet bontakozik ki csendesen mind a festészetben, mind az installációs művészetben, idősebb és fiatalabb művészek oeuvre-jében egyaránt. 1981-ben még nem gondolhattunk arra, hogy ez a kiállítás bármi-féle átfogó képet mutasson be; csupán jelzett egy változást, egy felszín alatti erjedést, csak felvetette annak a lehetőségét, hogy idejekorán nyomon kövessük egy művészeti átalakulást, s hogy megkíséreljük már a kezdet kezdetén művekkel demonstrálni a szemléleti átstrukturálódását.

A kiállító tíz művész többsége, legalábbis akkor úgy tűnt, csupa „szokatlan”, meglepő, kivételesnek és rájuk nem jellemzőnek mondott munkával szerepelt. Mivel 1981-ben még az új bensőségesség és az új szubjektívizmus jelenségei meglehetősen szokatlanok és korábbi tapasztalásokhoz nem köthetőek voltak, a kiállított munkák többsége szinte „idegennek” és kissé önkényesnek tűnt. Keserű Ilona kis „tájképe”, a lilás-vörös ég előtt feketén kirajzolódó Gellért-hegy stilizált motívumával, a zöld neonlámpák vibráló fényével olyan szokatlan, még nem izlelt minőségeket tartalmazott, melyek egy új eklektika lehetőségét vetették fel. Keserű azóta készített munkái azt bizonyítják, hogy nem egyszerűen a negyvenes évek absztrakt expresszionizmusának az újraéledéséről van szó, hanem egy rendkívül személyes, eklektikus művészi valóság kialakításának igényéről. Az absztrakt expresszionizmus „automatikus írás”-módszere helyett a személyiség új identitásának a keresése, a kulturális beágyazottság és a „tiszta képletek” hiányának felismerése, s egyfajta anti-reduktív szemlélet vált meghatározóvá. Nádler István és Halász Károly további munkássága ugyancsak ebben az irányban haladt; így tehát az 1981-es „Új szenzibilitás” kiállítás helytálló előrejelzésnek bizonyult. Az új festészet expresszív és drámai irányjai azóta igencsak megerősödtek, különösen a legfiatalabb művészek, így Ádám Zoltán, Mulasics László, Sebestyén Zoltán, Ősz Gábor tevékenységében. El Kazovszkij, Kalmár István installációi, Záborszky Gábor kollázs-festményei pedig az individuális mitológiák és a valóságot poetikusan átfogalmazó új bensőségesség, új romantika területeit reprezentálták. El Kazovszkij művészetében a mítosz születésének és elhalásának, a kultikus értékrendek felépülésének és lebomlásának folyamatai úgy jelentkeznek, mint attitűdök, mint az emberi létezés állandóan jelen lévő tényezői. A hellenizmus formavilágára, illetve a szimbolizmusra utaló stílus-metafórák El Kazovszkij művészetében is az új eklektika személyes, önkényes formateremtését manifesztálják.

Mindez 1981-ben még csak tapogatózósként, keresésként fogalmazódhatott meg; s az akkori kiállítás vállalta is ezt a bizonytalan, beláthatatlan, átmeneti

valóban foglalkoztatja öt egy heterogén képi anyagból szervezett, önkényes motívumtársításokon és meglepő stílus-metafórákon alapuló új eklektika. Bak Imre 1982 utáni munkásságában még elfogulatlanabban és merészebben ölt testet egy átgondolt, a nyolcvanas évek szellemi szituációjára reflektáló, a közép-európai kulturális tradíció sajátosságait feldolgozó „radikális eklektika”, melyben a stílus-metafórák, az egyes művészek alkotói világára utaló stílus-fragmentumok, s saját korábbi művészetéből átemelt részletek izgalmas, hiteles, feszültséggel teli és provokatívan sokrétű, komplex formavilágot alkotnak.

Nádler István és Halász Károly 1981-ben kiállított, érzelmi-indulati telítettségű, ám bizonyos strukturális érdeklődést is mutató gesztusfestményei ugyancsak a képi heterogenitás, a sokrétűség mozzanatait tartalmazták; ugyanakkor a szubjektívizmus és az expresszivitás megerősödéséről is tanuskodtak. Ebben az új festői valóságteremtésben ismét a művészi személyiség került a középpontba; s ismét a művészi Én létállapotának közvetlen kivetítése, az Én-képzetek radikális szabadsága és autonómiája, a fantázia és az érzelmek minden gátat felresöprő zabolátlansága vált uralkodóvá. A képi valóság többretegűsége, a képalkotó elemek heterogenitása, a kalligrafikus gesztusok és a szervezettebb formák, a nonfiguratív festői jelek és a látványvilág jeleinek provokatív egymásmellettsége ugyanakkor arra utalt, hogy „radikális eklektika”, az új bensőségesség és a „szubjektív historizmus” pályáin egyre több fiatal művész tűnt fel, természetesen a maga felfogása szerint át is alakítva a korábbi lehetőségeket és formákat. 1984-ben pedig már nagy, összefoglaló, némiképpen retrospektív kiállítások is szerveződtek, idősebb és fiatalabb művészek részvételével. Az 1984 februári, pécsi Bak–Birkás–Molnár–Sziertes kiállítás szemléletesen bizonyította, hogy korántsem csupán új stílusorientációról van szó, hanem a különféle stílusok sokfélesége mögött megmutató szemléleti tendenciáról, a reduktivista-analitikus modellektől való eltávolodásról, az esztétikai szubjektívizmus előtérbe kerüléséről, a történelem, a mítosz, a stílus iránti fogékonyságról, a tradíció új értékeléséről, s a „kulturális metafora” személyessé tételéről – ami a művészi személyiséget ismét visszavezette a kultúrtörténeti környezetbe, a kulturális beágyazottság állapotába, miközben autonómiáját éppen a kulturális környezet bensővé tétele által őrizte meg.

Az 1984 márciusi–áprilisi „KÉP '84” kiállítás a budapesti Fészek Galériában, majd pedig az 1984 augusztusi „Frissen festve” kiállítás az Ernst Múzeumban már olyan nagyszabású bemutató volt, amelyen az új magyar festészet szinte teljes egészében, teljes gazdagságban és differenciáltságában megjelent. Azóta pedig több olyan tárlat nyílt meg Budapesten és vidéken, amelyen a legfiatalabb művésznemzedék képviselői mutatták be munkáikat. Ádám Zoltán, Bullás József, Mazzag István, Soós Tamás, Mulasics László, Sebestyén

és „hipotetikus” szerepet. 1982-től azonban egyre nyilvánvalóbbá vált mind a szakmai körök, mind pedig a közönség számára, hogy egy jelentős, többirányú, több generációban egyidejűleg zajló szemléleti átalakulás játszódik le a magyar művészetben, – párhuzamosan a nemzetközi új festőiség, transz-avantgarde, radikális eklektika fejleményeivel. A magyarországi fejlődés egyik sajátossága az, hogy nálunk nem a legfiatalabb generáció lázadó tagjai, hanem a mai középgeneráció néhány képviselője fogalmazta meg először a nyolcvanas évek kulturális kihívásaira adható új válaszokat. Nádler István és Birkás Ákos expresszív új festőisége, Bak Imre és Hencze Tamás radikális eklektikája, Erdély Miklós bensőséges „lágó geometriája”. Pinczehelyi Sándor picturesque festészete, Halász Károly szélsőségesen durva gesztusokat rendszerbe szervező „pseudogesztusfestészete” mind az új szenzibilitás különféle pályáit alkotják. Kelemen Károly művészete pedig már a hetvenes évek harmadik harmadában felvetette a transz-avantgarde „szubjektív historizmusának” szemléletét, a történelemmé nyilvánított jelen és közelmúlt szubjektív „stílus-metaforaként” való feldolgozását, azaz a „kulturális metafora” személyessé, intímmé, bensőségesé tételét. Kelemen elsőként fogalmazta meg azt is, hogy a nyolcvanas évek művésze számára bármilyen stílus, bármilyen formarend, bármiféle már-megformált attitűd érvényes lehet a maga új identitás-képének megfogalmazása érdekében.

1982 után egymást követték a közös kiállítások, melyeken az új művészetszemlélet különféle megnyilvánulásai jelentkeztek. Az új expresszionista festészet és a geire, a „kulturális metafora” személyessé tételének pályáira. Ugyanakkor a stíluspluralizmus állapotát is hangsúlyozta, s az individuális mitológiák és az új bensőségeség megnyilatkozásaiból is bemutatott néhány munkát. Mindezzel újra azt kívánta hangsúlyozni, hogy az új szenzibilitás nem stílustendenciát jelöl, hanem alkotói magatartást, szemléletet, s némiképp életérzést. Az új szenzibilitás csupán gyűjtőfogalomként, keretként értelmezhető: mindazon jelenségek, stílusáramlatok, szemléleti vonulatok keretként, melyek a jellegzetesen nyolcvanas évekbeli kulturális szituációt kísérlik megfogalmazni. Azaz a művészi Én új, nyolcvanas évekbeli identitás-képét keresik. Az új bensőségeség, az expanzionista pályáktól elforduló új szubjektívizmus, a művészi személyiség lét-állapotait közvetlenül kiíró, improvizatív új expresszivitás, a „kulturális metafora” személyre vonatkoztatását, bensővé tételét megkísérlő „szubjektív historizmus”, a korábbi stílusok és formarendszerek elemeiből szuverén új képi valóságot teremtő, elfogulatlanul válogató „radikális eklektika” jelenségei egyaránt az új szenzibilitás gyűjtőfogalmába sorolhatók. A jelenlegi kiállítás úgy próbálja meg összefoglalni mindezeket a művészi megnyilatkozásokat, hogy a legfiatalabb művésznemzedék munkásságát is ebbe az összefüggésbe helyezi.

A legfiatalabb művészek munkáit általában az expresszivitás megerősödése, az erőteljes érzelmi telítettség, az abszurd tematikai rétegekhez való vonzódás, valamint a szubjektív „stílus-metaforák” merészsége,

Zoltán, Cseszlai György, Szörtsey Gábor kiállításai tovább színezték az új festészet összképét.

Mindezen átfogó kiállítások mellett az 1983-as „Új szenzibilitás II.” kiállítás csupán egy kis részletét mutathatta be az általános változásoknak. Az Óbudai Pincegalériában rendezett kiállításon, 1983 februárjában, elsősorban Kelemen Károly legújabb festményei tűntek meglepőnek és váratlanoknak. Ezek a nagyméretű, erős színekkel és lendületes, indultos, zaklatott ecsetvonásokkal festett képek elszakadtak Kelemen ismert monokromizmusától, illetve a dokumentumfotók átértelmezésén-destruálásán alapuló stílusától, s egy frivolan dekoratív, ornamentálisan eklektikus, expresszív festői nyelven szólaltak meg. Egyfajta „poszt-modern” hedonizmus jelent meg itt, a részletek buja gazdagsága és a banális tematika közötti feszültséget festőileg kibontakoztató, zaklatott és telített, sokrétegű festői világ, melyben a szubjektív „stílus-metaforák” egyszerre közvetítik a legszemélyesebb és pillanathoz kötődő mozzanatokot és az idézetek, utalások, asszociációk történetiségét. Kelemen festészetében egyfajta rezignált dekoratívizmus forrasztja egybe a destruktív, szélsőséges, informel felületeket az elegáns, ornamentális, megdolgozott, „manierista” formatörédekkel. Ezek a formatörédek a „már-megformált” attitűdökre, gesztusokra, életérzésekre utalnak, de úgy, hogy Kelemen megváltoztatja, átértelmezi, aktualizálja és poetikusan a maga jelenére, a maga lét-állapotára vonatkoztatja őket.

Az 1983-as „Új szenzibilitás II.” kiállítás ismét csupán jelzésként szolgált; ráirányította a figyelmet a hazai transz-avantgarde festészet legújabb jelenszionista hagyományból átemelt heroizmus, a veszélyeztetettség és a pusztulás sötét romanticizmusa, a késő huszadik századi antihősök pseudó-tragikumára.

A megelőző két „Új szenzibilitás” kiállításához képest most jóval nagyobb hangsúly esik az új festészet különféle törekvéseire. Ez nem véletlen, mert úgy tűnik, hogy a mai magyar művészetben az új szenzibilitásra jellemző szemléleti átalakulások leginkább a festészet médiumában fogalmazódnak meg. Ezek a folyamatok teljesen nyitottak, beláthatatlanok. Az „Új szenzibilitás III.” kiállítás sem akar mesterséges keretet szabni az eseményeknek, sem pedig jóslgatni. A kiállítás „képi mottójául” Birkás Ákos egy festményét választjuk tehát, melyen egy sötétkék tónusokkal festett stilizált fej, arc tekint előre, körülötte egy zaklatott, széteső, roncsolt világ, komor égbolt alatt lángokra asszociáló vörös ecsetvonásokkal, üszkött fekete romokra utaló formákkal, lecsorduló festékfoltokkal megfogalmazva. Késő huszadik századi „tájkép”, a lélek tájáról – a töredékesség, a részekre bomlottság, a reménytelenség, a kiszolgáltatottság felérzéséből. Azonban Birkás festményén mégis feldereng egy rejtett, alig érzékelhető, de mégis az egész kompozíciót alapvetően meghatározó létszerű értelmesség, mely az eleven, lüktető, fájdalmas pillanatnyi mozzanatokon keresztül is érvényre jut. Mert a két képfélből felépülő, rejtett szimmetrián alapuló, s a kép egész formaépítményében egy emberi arcot sugalló alapstruktúra jelenléte egy valamiféle teljesség ígérletét hordozza. Ez a teljesség a „lélek tájai-

szellemessége jellemzi. Feltűnik egy sajátos „kvázi-manierizmus”, melyben a figuratív motívumok ornamentális, dekoratív átírása összekapcsolódik a fantasztikum, az álomszerűség, a poetikus hangulatok kifejezésével. Általánosan jellemző a kompozíció összetettsége, a szubjektív „stílus-metafórák” jelentésvilágának többrétűsége, különösen Bullás József, Soós Tamás, Mulasics László festészetében; ám mindezzel együtt jelentkezik az érzelmi-indulati tartalmú gesztusfestés, mely gyakran drámai hatásúvá válik, mint Sebestyén Zoltánnál és Ősz Gábornál. Ugyanakkor a látvány- és hangulatbenyomások vibrálóan friss, improvizatív rögzítése, egy „poszt-konceptuális impresszionizmus” jelenléte is színezi a fiatal nemzedék művészetét. Ez gyakran kapcsolódik az újhullámos zene hangulatvilágához, a banálisan egyszerűt, hétköznapit, érzelmeset az intellektuálisan megcsavart, abszurd tartalmakkal és groteszk képekkel keverő fantáziavilághoz, mint Mazzag István és Pollacsek Kálmán festészetében.

Ugyancsak az új festőiség fiatal művészeinél találkozzunk egy újszerű, a magyar művészetben szokatlannal, előzmények nélküli, már-már idegen kolorizmussal: a halvány rózsaszín, halvány zöld, neonos lila és vibráló sárga tónusok hol agresszív, nyugtalanító, hol pedig lágy, lírai együttesével. Ez az újszerű színvilág, ami olyan jellegzetessé teszi Mazzag István és Pollacsek Kálmán festészetét, némiképp kapcsolódik a nemzetközi művé-

szeti újhullám „metropolis-tematikájához”, azzal az elteréssel, hogy a magyarországi új festészetben erősebben vannak jelen egy új lirizmus nyomai, pl. Ádám Zoltán és Soós Tamás művészetében; s nem jelentkezik az expressz-nak” teljessége, az esztétikai valóságteremtésben – lehetőségként – meglévő teljesség eszméje, amely nem a szigorú, reduktivista, leegyszerűsítő, kizárásokkal létrejövő modell érzéketlenségén, hanem az individuális teljesség-képzetek hitelességén, életszerű gazdagságán alapul. Az új bensőségesség az élet és a személyiség redukálhatatlan összetettségéből, kimeríthetetlenségéből indul ki, nem hisz többé a mindenható és általános modellekben; s a maga új identitás-képét ebből a gazdagságból teremti meg, a „kulturális metafora” személyessé tételével.

HEGYI LÓRÁND

(Budapest Galéria Lajos utcai kiállítóháza, 1985 szeptember; résztvevők: Ádám Zoltán, Birkás Ákos, Borbás Klára, Bullás József, Cseszlai György, Kalmár István, El Kazovszkij, Kelemen Károly, Koncz András, Mazzag István, Mulasics László, Náder István, Ősz Gábor, Pollacsek Kálmán, Sebestyén Zoltán, Soós Tamás, Szőnyi György, Szörtsey Gábor, Záborszky Gábor)