



Robert Rauschenberg:
Estate, 1963, olaj és szitanyomat,
243,2 × 177,2 cm

UJVÁROSSY LÁSZLÓ

A metszet és módosult képfajtái (1.)

Grafikai teljesítmények 1950–2000 között Ljubljana és Krakkó nemzetközi biennáléi nyerteseinek tükrében

(...) a tudás státusa megváltozik, amikor a társadalmak az úgynevezett posztindusztriális, míg a kultúrák az úgynevezett posztmodern korba lépnek. Az átmenet legkésőbb az ötvenes évek végén kezdődik, ami Európában az újjáépítés befejeződését jelöli.

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD¹

A második világháborút követő időszakban a kelet-közép-európai társadalmakat is kulturális és technikai fellendülés jellemezte, az egyetemeken új szakokat indítottak, ellenben a művészetet a pártpropaganda eszközeként használták. Így a romániai képzőművészetben – elszakadva a nyugati törekvésektől – többnyire a helyi szocialista realizmus esztétikai ideológiájába burkolt alkotások születtek. A hatvanas–hetvenes években a vasfüggöny mögött, az említett ideológia által vezetett hivatalos művészeti szcéna ellenére, fellendült a kísérletezés, és elmozdulásokat lehetett felfedezni a párt elvárásaival szemben. A szemléleti változások legnagyobb része egyes művészek festészetében, képgrafikájában, szobrászatában és a tértextilben látszott kiteljesedni. Az említett műfaji értékek akkor váltak igazán mérhetővé, amikor az országból kijutva a nemzetközi mezőnyben kerültek versenyhelyzetbe. Azonban a nemzetközi benevezésekhez való hozzáférés, akár az alkotói szabadság elengedhetetlen létköre, még a szocialista országokban sem volt mindenhol azonos. A kiállításokon való részvétel tiltása, túrése és támogatása Romániában is gyakorlat volt. A munkák kijuttatása szempontjából a könnyen mozgatható sokszorosítási képfajták minősültek legalkalmasabbnak. Így poszter címszóval nagyobb eséllyel próbálkozhattak postai küldeményekkel a grafikusok és a metszeteket készítő művészek. A diktatúrában élő romániai alkotóknak nemzetközi részvételre két

lehetőségük adódott: 1. a hivatalos út az UAP-n, az országos képzőművészeti szövetségen keresztül, 2. a nem hivatalos küldési mód – a postai alkalmazottak árgus szeme előtt –, e módon magánakcióként szerepelhetek külföldön. Ez utóbbi kockázata az volt, hogy a metszeteket tartalmazó kartontubus számtalan esetben összegyűrten, kettéhajtva érkezett vissza a rendező országból, azzal a megjegyzéssel, hogy nem náluk történt a rongálás. A grafikusokat a cenzúra szigorúbban ellenőrizte, attól tartva, hogy az életerős művésznemzedék a hivatalos ideológia ellen tüntető nyomataival befolyásolhatja az önállóan gondolkodó embereket. Azokban az években a hatalom csak az irányítható „nyájembert” kedvelte, az autonóm művész nem tartozott a megbízható káderek közé, ezért a grafikai műhelyeket, ahol egyre többen szitanyomtatással vagy más sokszorosítási eljárással foglalkoztak, veszélyes terepnek tartották. Az említett romániai grafikusok mégsem használták politikai tüntetésre sokszorosított műveiket, mivel a sor-

1. Jean-François Lyotard, *Kutatási terület: a tudás az informatizált társadalomban*, in *A posztmodern állapot*, Századvég Kiadó, Budapest, 1993, 11.

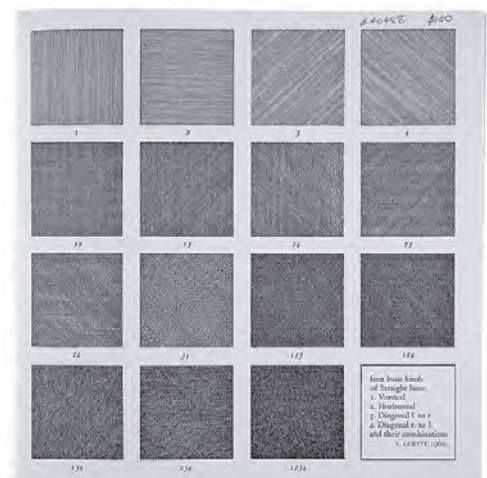
ból kilógó egyéneket az államhatalom a műtermükben, a vizuális kommunikáció helyszínén, a kiállítóhelyeken figyeltette, a besúgók mindenkiről mindent jelentettek. A postai küldeményeket felbontották és ellenőrizték, így csak az a mű mehetett egy időben több kiállítási helyszínre, akár nyugatra is, amelyik nyilvánosan nem járatta le az elnyomás rendszerét, vagyis a pártapparátus ellenőrei számára nem érthető módon, metaforikusan tiltakozott. Mindezek ellenére sok iparművész, keramikus, formatervező, szobrász és más szakirányú alkotó a kifejezési médium gazdag gondolatközlő lehetőségei miatt és a gyors érvényesülés reményében tudatosan a grafikában vizsgálgódt.

Nyugaton a metszet műfajának fellendülését merőben más alapokon nyugvó művészeti diskurzus határozta meg, a merkantilis előnyökről nem is beszélve. Ott a képgrafikát az eredeti művel szembeni technikai sokszorosítása² az avantgárd érdeklődés centrumába helyezte. Például Andy Warhol a mű egyedi „auráját” kiterjesztette a sokszorosított szitanyomatokra, vagyis a technikai sokszorosíthatóság reprodukcióira, azaz a pop-art tömegművészetére is. Ilyen értelemben, a filmsztár szerigrafált fotóinak kiállított sorozata (*The Two Marilyns*, 1962) megkérdőjelezte az egyedülálló tradicionális műalkotás kizárólagos eredetiségének értékét a sokszorosított műfajjal szemben. Azaz létrehozta a fényképezés által előállított reprodukált képnek, a sztárportrénak a „kultikus értékét”³. Továbbá 1964-ben a minimal art képviselői (akik mellel tiltakoztak a címkézésük ellen) ipari technológiával, sokszorosítási eljárással hozták létre szobraikat, köztük Sol LeWitt bizonyos konceptuális műveit részkarccal kivitelezte, és önmagát „szériális művész”-nek tartotta. De beszélhetünk az '50-es évek tárgy nélküli absztrakt művészetének metszetben való megjelenéseiről vagy a neoavantgárd hatásainak töretlen képviselőtől a nyugati metszetgrafikában éppen úgy, mint egyes szocialista országok grafikusainak műveiben a '80-as évek posztmodern életérzésének fellépéséig.

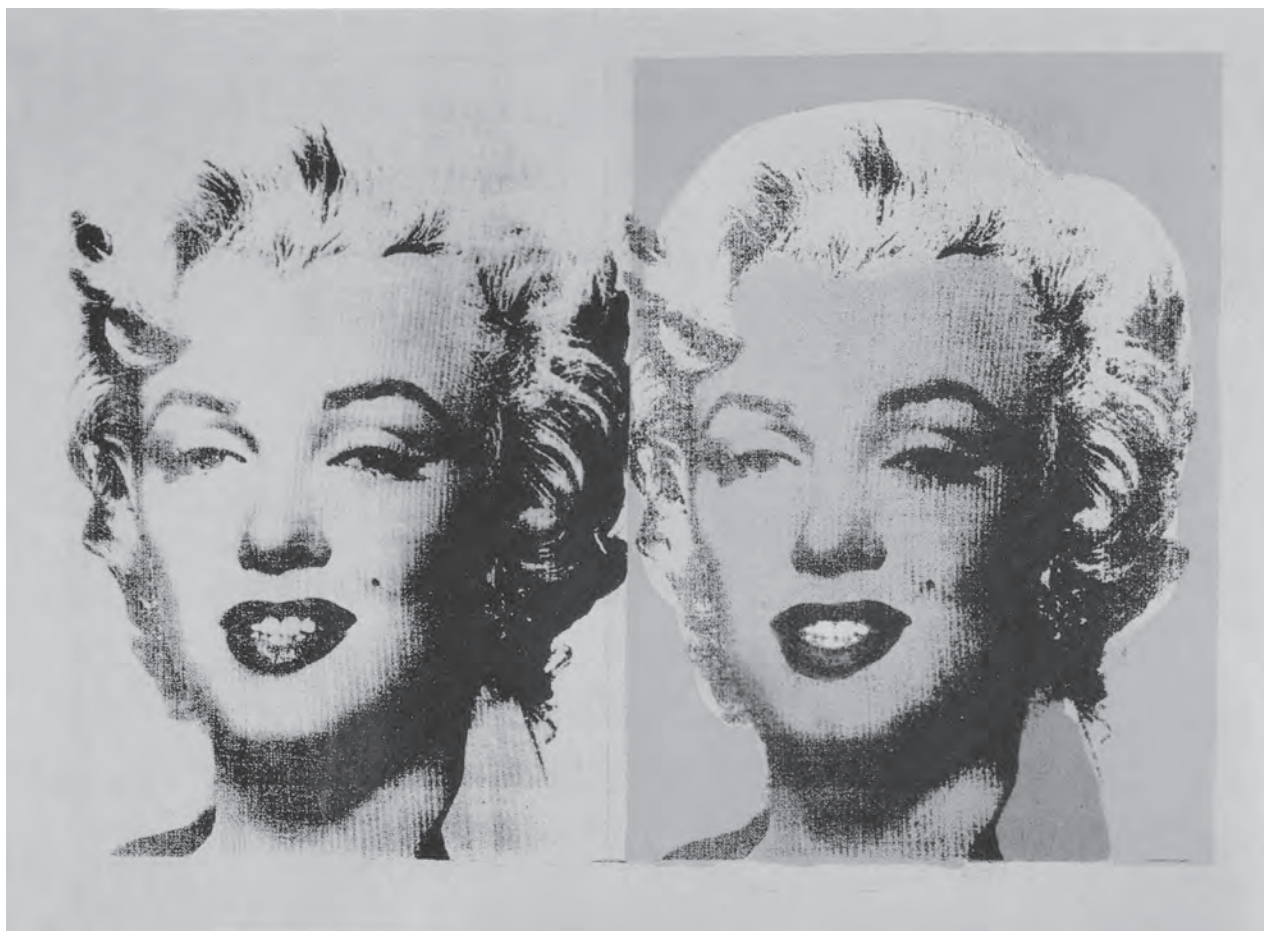
A nyugat-európai képgrafika a fénykorát a '60-as, '70-es évekre érte el, amikor számtalan újonnan indított művészeti egyetemről özönlöttek az ifjú tehetségek, és közülük csak kis számban kerülhettek be a művészeti intézményekbe. Ekképpen a művészetteremtő akarattal mellett rákényszerül-

tek a főáramba lépő médiumok alternatív művészeti mozgalmainak kutatására, lásd a non-art, az anti-művészet válfajai közül a pecsétművészetet (stemp art), a küldeményművészet fajtáit, egyszerűen a fluxista médiumokat. Sokan csatlakoztak a könnyen mozgatható grafikai eljárásokat művelő alkotókhoz, keresve underground kiállítási lehetőségeket, az alternatív kiadványszerkesztés formáit, a sablonművészetet stb. Az említett tömeges megjelenés természetesen érezte hatását az akkori vizuális művészeti szcéna nyugati és keleti oldalán egyaránt. Talán az avantgárd mozgalmakhoz való felzárkózás vagy a nemzetközi kommunikáció kényszere hívta életre a szocialista országok némelyikében a nemzetközi metszetbiennálék szervezését. Ezek megteremtették a két-

2. Walter Benjamin, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*, 305.
3. Uo. 312.



Sol LeWitt:
Four Basic Kinds of Straight Lines,
1969, intaglio, 59,9×60 cm

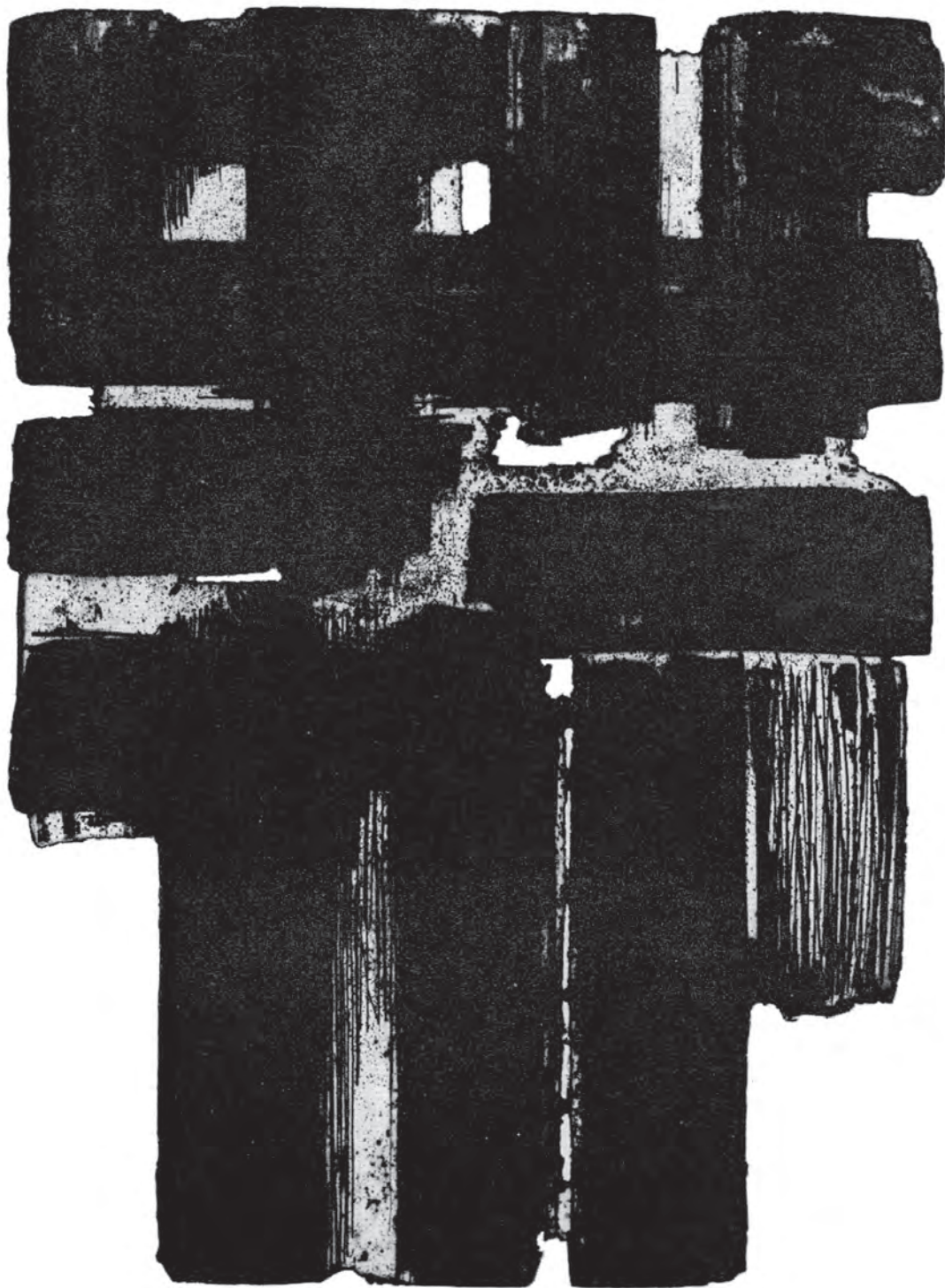


évenkénti „összemérés” esélyét, egyben motiválták is a grafikusokat. Így a kelet és nyugat közti nemzetközi párbeszédekben az addig perifériára szorult alkotók részvételükkel felzárkózhattak a világ legjobbjainak sorába. Az is serkentően hatott a műfaj fejlődésére, hogy a sokszorosítási eljárások kísérleteit díjazták, és katalógusokban országhatárokon túl hirdették eredményeiket.

A kelet-európai művészek számára mindenképpen hathatós információs hídnak számított egy-egy biennáléről kapott katalógus, ami természetesen járt a rendezvényekre bejutott alkotóknak. Az aranyfedezetnek minősülő információhoz való hozzáférés miatt a szocialista blokkból küldő résztvevőket alaposan motiválta egy-egy rendezvény. Nemzetközi biennálét térségünkben csak azokban a szocialista orszá-

gokban hívhattak életre, amelyeket nem szorított túlzottan a kommunista ideológia vasmarka. Így az egyik legszabadabb szocialista államként Jugoszlávia előnyt élvezett a többiekhez képest, nem véletlen, hogy Ljubljánában már 1955-ben nemzetközi metszetbiennálét, Rijekában (az egykori Fiumében) pedig rajzbiennálét rendeztek a mai horvátok. Majdnem ugyanazokat az előnyöket élvezték később a lengyelek is, ott 1966-tól a mai napig nemzetközi grafikai seregszemlét tartanak Krakkóban, plakátbiennálét Varsóban, s annak idején

*Andy Warhol:
A két Marilyn / The Two Marilyns, 1962,
szitanyomat, vászon, 55×65 cm*



Pierre Soulages:
Metszet XB / Ething XB,
1957, rézkarc

rajzbiennále is volt Wrocławban. Minden helyszínen nemzetközi zsűri határozott a minőségről és a mennyiségről egyaránt, ami természetesen hozzájárult a rendező ország befogadói szemlélet-színvonalának emelkedéséhez. Később Várnában és Győrben is nyílt nemzetközi metszetverseny, ezek katalógusaiból inspirálódhattak a világtól elzárt országok művészei. A fent említett színterek az akkori grafikusok kiemelt érdeklődésére számíthattak. Mára a helyzet részben átalakult, tényként állíthatjuk, hogy az elektronikus média, a mozgókép és az alternatív kifejezési médiumok hatására a művészeti kommunikációban radikális változás ment végbe, s ez a fősodorból kiszorított metszetgrafikát mellékágányra terelte. A fentiek ellenére a grafikusok körében nem szűnt meg a seregszemle iránti érdeklődés, sőt azóta egyre inkább nő. Pedig a kritikusok, a '80-as évektől, amint a festészet haláláról értekeztek, úgy a grafika érvényességét, időszerűségét, korszerűségét, a biennálék „rendszerességét is, többször megkérdőjelezték”⁴. A kritikákra reagálva Witold Skulicz professzor az 1994-es krakkói Nemzetközi Metszet Triennále katalógusának előszavában kifejti, hogy a kritikusok az ilyen típusú seregszemlékről a képgrafika kérdését gyakran csak a szemléletmód szemszögéből vitatják. Arra nem kérdezik rá, hogy a biennálék miért szaporodnak Szüoltól Japánon, Tajvanon át, Európán keresztül egészen Finnországig (legújabbban a Székelyföldön is), vagy hogy a grafikusokban miért nő az igény ennek a bonyolult médiumnak a kultiválására és az elkészült művek biennálékon, triennálékon való bemutatására? A kritika felületesen ítélkezve nem vette észre ennek a tényleges szükségletnek a tartalmát, hogy az új nemzedék – amint írja – háromévente újrakezdené „az oktatásban az ébredés folyamatát”⁵. Továbbá a professzor szerint a kritikában elterjedt az a nézet, hogy a grafika világa nem jelent evolúciót, unalmas és nem fontos, pedig a fejlődés majd minden személynél periodikusan két- vagy háromévenként kimutatható. A karrierfejlesztés vagy a másokkal való művészi összecsapásra való törekvés is vonzó tényező e fesztiválok sorozatában. Ez az igény valószínűleg egy olyan erő kifejlődéséhez vezet – írja Skulicz –, mely a globális grafikai közösség serkentéséhez járul hozzá. Művészi közösségekben való létezésük időben és térben művészi nyomást teremt⁶. Régiókban nagy késéssel, nem csak a befogadás szempontjából, nosztalgiát ébreszt a hajdan meg nem valósíthatott nemzetközi biennále. A le-

maradással szemben lehet dolgozni azért is, hogy a papírhordozón levő metszetet Erdélyben a galériások és gyűjtők értékékként kezeljék. A debreceni MODEM 2017. május 20. és július 16. között *Nagy felbontás* címmel éppen a Krakkói Nemzetközi Grafikai Triennále fél évszázadának nyertes alkotóit mutatta be érdekesítő tárlaton. Ennek képanyagát a Ljubljánában kitüntetett munkákkal összevetve elemzem a lenti tanulmányban. Vizsgálódásom nem átfogó, nem a technikai bravúrokat kutatom, hanem azokat a szellemi dimenziókat vázolom fel szubjektíven, amelyek mentén változott a műfaj az '50-es évek kezdetétől az ezredfordulóig.

Festő grafikusok

A nemzetközi találkozókön nemzeti, kulturális, világképi, szemléletbeli különbségek mellett beszélhetünk a kísérletezőkkel szemben a hagyományos technikai médiumokat tisztelő alkotókról éppúgy, mint az eltérő nemzedékek vagy a metszetet készítő festők és a képgrafikusok különbözőségeiről. A biennálék indulásakor voltak meghatározó irányvonalak, melyek átnyúltak a háború előtti időszakból. Pernecky Géza művészettörténész a század vizuális művészetének szellemi arculatát nem Picasso

4. Witold Skulicz, *Biennale de Gravure – Pourquoi?*, in *Triennale '94*, katalógus.

5. Uo.

6. Witold Skulicz, *Biennale de Gravure – Pourquoi?*, in *Triennale '94*, katalógus.

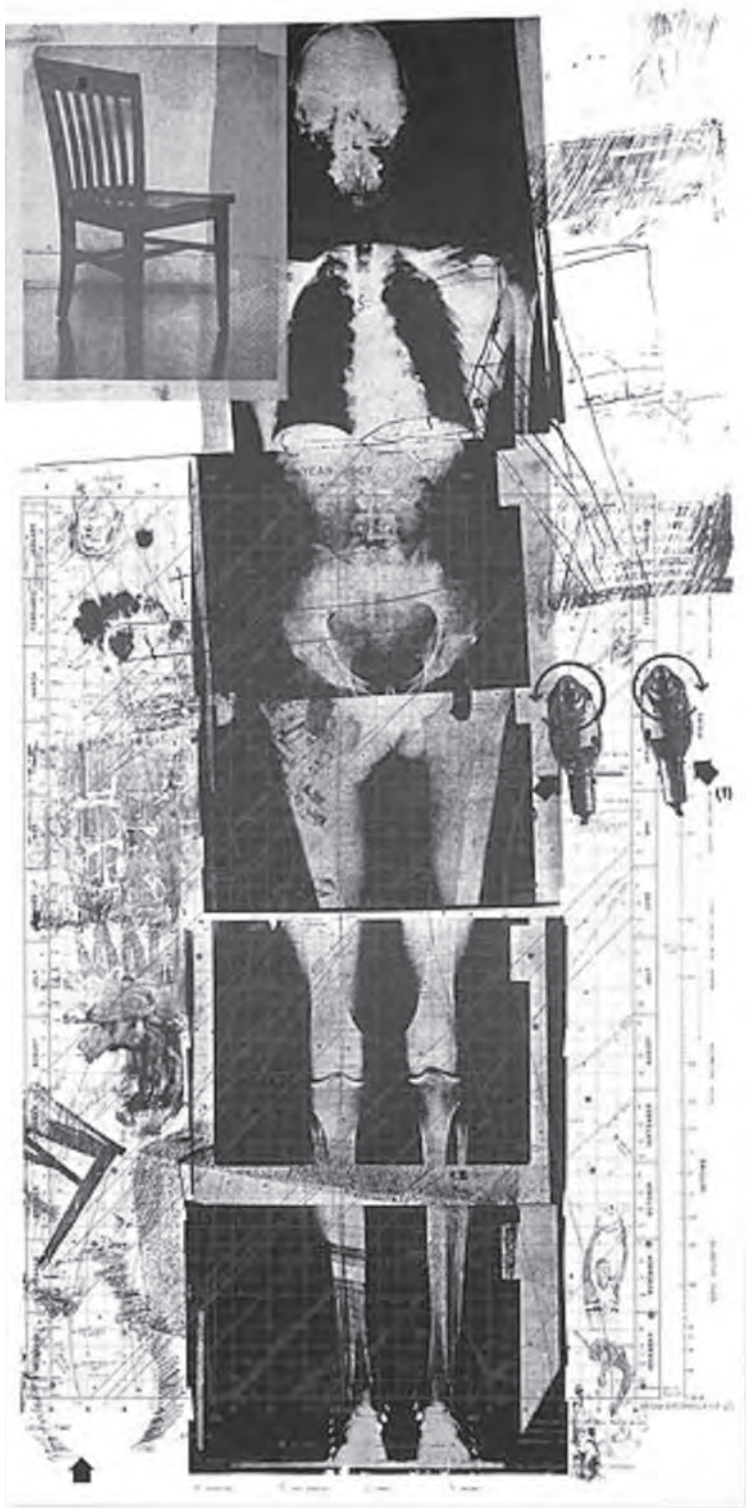
tevékenységének hatásában látta, hanem Clement Greenberg tiszta formalizmusának és Marcel Duchamp „esztétikamentes” ezoterikus magatartásának effektusával magyarázza. A két markáns vonal közül az elsőbe „a kubizmustól kezdve Malevicsen át a kései modernekig” szinte minden beletartozott, ami egyben stílustörekvés volt, írja. „*A greenbergi formalizmus ugyanaz a racionális normarendszer, amely szilárd belső vázzal látta el a Cézanne-t követő festők fejlődését*”⁷. Majd Jackson Pollocktól kezdve az absztrakt művészetet át a minimal arttal bezárólag mind ehhez a vonulathoz tartozott. A második irányvonalba Pernecky a Duchamp utáni dada egészét sorolja, „*a szürrealizmusból, a konceptualizmusból, valamint egyéb ideologikus színezetű vagy partizán jellegű művészeti mozgalmakból*” veszi a példákat, és hangsúlyozza, hogy „*mindkét tradíció nyilvánvaló kapcsolatot tart az avantgárd lezárulását követő posztmodern jelenségekkel*”⁸. Nem mondunk újat azzal, hogy az avantgárd mozgalmak jelentősebb festő képviselői a képgrafikában ismeretes sokszorosítási eljárásokkal⁹ már a század eleje óta jelen voltak a metszetkép-kísérletekben. Festők és grafikusok egyaránt bábáskodtak a képgrafika e dinamikus kommunikációs műfajának megteremtésénél. Ha csak a ljubljanoi és a krakkói metszetbiennálé nagydíjasainak évszámok szerinti névsorát nézzük, az is elég bizonyíték arra, hogy az ismert előfutárok festészeti újításaikkal majdnem egy időben a grafikában is megismétlik teljesítményüket vagy ott hoznak igazán újat, megelőzve a festészeti experimentális tevékenységet. Az ismert sztárok közül a greenbergi absztrakt expresszionizmusra rezonáló **Pierre Soulages** 1953-ban spatulával (spaklival) keleti kalligráfiára emlékeztető jel-„*festékkötegeket*”¹⁰ festett nagy méretű vászonra. Három évvel később kifejezési gesztusát átvitte a metszetbe is úgy, hogy korrodálás előtt a fémlemezket védő sav marásgátló rétegében, hasonló eljárással, egyforma vastagságú nyomokat hagyott, majd foltmaratással megújította a metszetgrafika addigi nyelvezetét, bevezetve a kifejező anyagelvű absztrakciót, az úgynevezett „anyaghangú” alkotások sorát, ezért 1959-ben jutalmazták¹¹. Végül némileg az absztrakt expresszionizmusból startolt az említett másik oldalhoz, a népszerű talált dolgok, ready made-ek (tárgyak, újságfotók, ismert műalkotások reprodukciói) felhasználóihoz tartozó **Robert Rauschenberg**. A pop-art egyik csillagát grafikusként először 1963-ban ismerték el, amikor a saját sokszorosítói alkotómódszerét díjaz-

ták, s később még kétszer tiszteletbeli kitüntetésben részesítették¹². Módszere abban állt, hogy a tömegmédiából kiválasztott fotókat oldószer segítségével frottázzsal transzportálta valamilyen hordozóra, majd a képet szitanyomtatással vászonra, papírra nyomtatta. Technikáját az összerakott vagy kombinált képektől (*Combine painting*) a montázsokon át a grafikai nyomatokig ma is különbözőképpen alkalmazza. Rauschenberg,

7. Pernecky Géza, *Művészet az ezredfordulón, Tanulmányok a művészet végéről és a művészettörténet újrakezdéséről*, Új Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2006. 110.

8. Uo.

9. A képgrafika sokszorosítási technikája a papírra nyomtatás milyensége szerint lehet: magas, mély és sík. Magasról beszélünk akkor, amikor a fa- vagy linómetset nyomófelületének festékezését hengerrel végezzük; ilyenkor a felületet ért sérülések, vágások, bemetszések – a dúcra helyezett papíron – fehér rajzolatot adnak. Mélynyomáskor (rézmetset, hidegtű, rézkarc, mezzotinto, aquatinta) a dúc sík felületét ért karcok, rajzot kémiai eljárásnak, savazásnak tesszük ki, és a kimart felületekbe festéket tamponozunk, ezt végül nedves papírra préseljük. A harmadik típusú síknyomtatás egyik ágát szitatechnikának nevezzük, ezt a képgrafika a hajdani kínai selyemre való mintatervezésből és textilnyomtatásból örökölte; a legrégebbi nyomtatási eljárásnak számít. A másik



Robert Rauschenberg:
Booster, 1967, színes litográfia
és szerigráfia, 183×89 cm

Jaspers Johns kollégájával együtt, a képet a nézővel egy térben lévő tárgyas funkcióval látta el. Így a greenbergi gondolatot érvényesíti: „Ahelyett, hogy a néző pillantásával a kép mélységét kutatná, vagy hagyná, hogy az óriási, színes felületek körülfolyják és elborítsák, itt arra kényszerül, hogy a sík képfelületet szemlélje.”¹³ Két évvel később, 1965-ben az ismert katalán mester, **Joan Miró** kapja a tiszteletbeli nagydíjat, és az op-art-hoz (*optical*

ágának kialakulását a 18. századra tehetjük, amikor egy különleges mészkőfajta kémiai tulajdonságainak köszönhetően felfedezték a litográfiát. Bajorországban bányászott kőről van szó, mely a zsirt tartalmazó tus vagy kréta anyagát képes megkötni és a vizet taszítani, így a csiszolt síkkő felületére rajzolt elemek a papírlapra könnyen átvihetők. Később a nehéz síkköveket vékony bimetál lemezzel helyettesítették; az eljárás ofszet technika néven vált ismertté, a nagy nyomdák sokszor még ma is ezt használják.

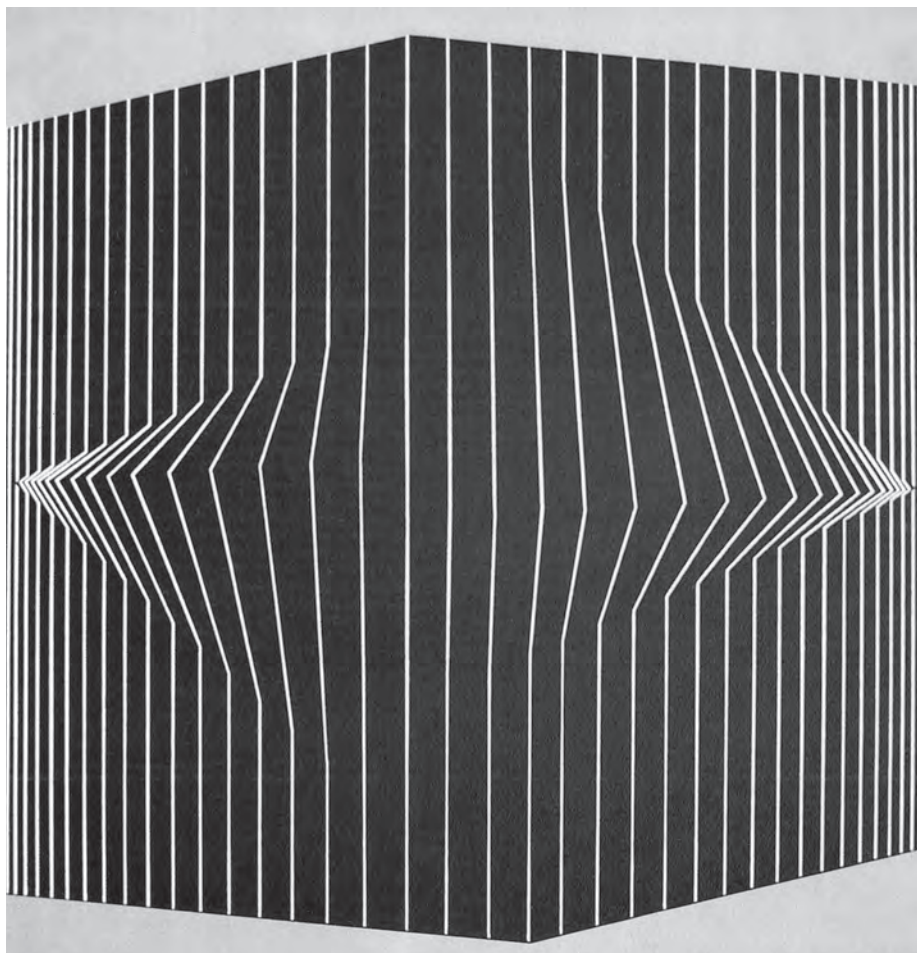
10. Karl Ruhrberg, *Lázadás és belenyugvás*, in *Művészet a 20. században I. kötet, Festészet. Szobrászat és objekték. Új médiumok. Fotográfia*, Taschen/Vince Kiadó, 2011, 233.
11. Pierre Soulages Ljubljánában nagydíjas lett (Grand Prix, 1959).
12. Robert Rauschenberg Ljubljánában Grand Prix (1963), majd Grand Prix d' Honneur (1973, 1979) díjat kapott.
13. Daniel Marzona, *Minimal art*, Taschen/Vince Kiadó, 2006, Köln, 8.



Joan Miró:
*A nagy ragadozó / The Great
Carnivore, 1969*

art) köthető magyar származású **Victor Vasarely** az általa kitalált „programozott sokszorosítású”¹⁴ metszeteiért részesül Grand Prix-ben. Szítyomatait „multiplikáknak” nevezte, fel fogása szerint ezek a „hi-fi nyomdatechnika” segítségével a minőséget számszerű mennyiségben is megőrizve a legszélesebb tömegek számára hozzáférhetővé válhattak. A '60-as években kidolgozta a plasztikai egységek végleges módszerét, a fekete-fehér, pozitív-negatív bináris rendszert, amit kiterjesztett a színre és a monokróm árnyalatskálára. Ekkor egy „nem remélt kincsébánya”¹⁵ tárult föl előtte, ezt először a „planetáris folklórban”, majd a „permutációs korszakában” fejlesztette tovább. Végül 1966-ban mindehhez még egy újabb perspektivikus és axonometrikus, hatszögre épülő struktúrát alkalmazott¹⁶, melynek stílusához a stilizálás útján

jutott”¹⁷. Munkásságát Krakkóban és Ljubljanában egyaránt tiszteletbeli díjjal értékelték¹⁸. A mondhatni Vasarely ellenpólusán álló, nem természetelvű figuratív ábrázolás intuitív alkotója, **Pierre Alechinsky** grafikai oeuvre-jét 1966-ban a krakkói bienálén jutalmazták. Inventív szabad démonaival, stílusa az art brut és a gesztusrajz köztes műfajához áll közel. A '60-as években ösztönszerű kifejezésével megelőlegezte a '80-as évek újhullámos alkotóinak attitűdjét. Természetesen a díjak kronológiai

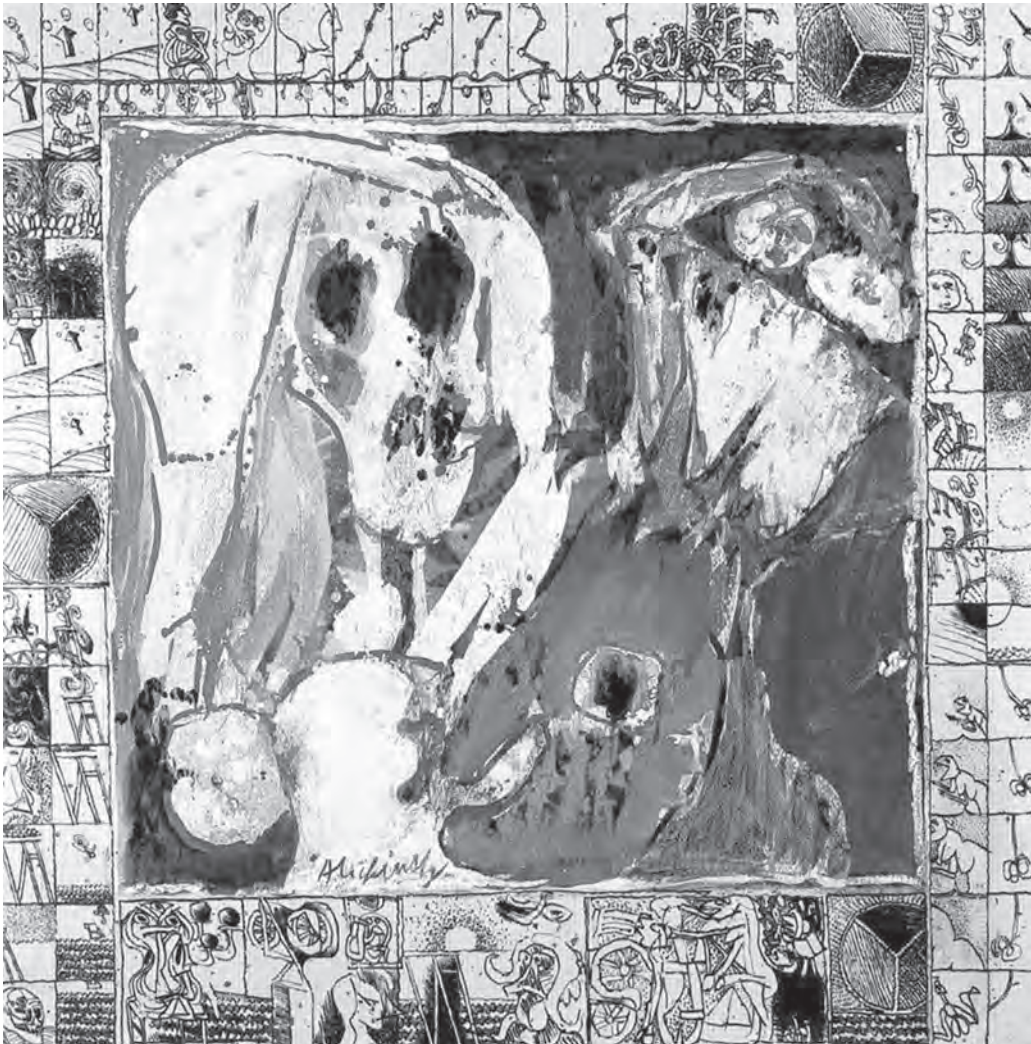


Victor Vasarely:
Cím nélkül 43/80, 1965,
szerigráfia, 30,3×42 cm

14. Karl Ruhrberg, A festészet mint elmetorna. A szép ingerlése. Op-art és a határok átlépése, in *Művészet a 20. században, I. kötet, Festészet. Szobrászat és objekték. Új médiumok. Fotográfia*. Taschen/Vince Kiadó, 2011, 345.
15. Uo., 162.
16. Uo.
17. Victor Vasarely, *Színes város, A művészet hétköznapi életünkben*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1983, 42.
18. Victor Vasarely, Ljubljana: Grand Prix (1965), Grand Prix d'Honneur (1973); Krakkó: Prix (1966, 1968).

ai felsorolásával nem szeretnénk azt a látszatot kelteni, hogy az említett művészek teljesítménye díjhoz és dátumhoz köthető, hiszen a holland *Cobra*¹⁹ csoporthoz tartozó Alechinsky, akár a többi festő, sokkal hamarabb tört a felszínre, ezért a grafikus elismerésük évszámának nincs különösebb jelentősége. Az viszont figyelmet érdemel, hogy a grafika metszet műfajában is valami új koncepciót, a technikai eljáráson keresztül addig nem látott különös tartalmat tudtak hozni, ami irányt mutatva meghatározta a következő nemzedék világlátását. Minden kísérletnek vannak előzményei, sikertelen bemutatásai, és az is valószínű, hogy van,

aki kísérletével sokkal későbbben jelentkezik a nagyközönség előtt, így az elismerés késik vagy az alkotó életében be sem következik. Nem így történt az informel vonulatához sorolt, szintén katalán származású **Antoni Tapiès** festő esetében, aki már a második világháború után kivált az alkotók sorából, s 1967-ben grafikusként is elismerték teljesítményét²⁰. A színes falakra emlékeztető homok,



Pierre Alechinsky:
A fiatal lány és a halál / The Girl and Death,
1966, akril és kínai fekete tus, 137×137

gipsz, festékmassza anyagöntettel teli meditatív expresszionizmusa a metszetben is megtalálta a neki megfelelő sajátos hangnemet. Festészetére jellemző szín- és anyagélmény helyett, a néző itt grafikai jelzésekre csupaszított foltot vagy vonalgesztusokat talál, ősi falfirkákra, prehisztorikus, mági-
 kus ujjnyomokra, láb- és cipőtalp-domborításra, írásra, számokra egyszerűsített litográfiákra bukkan. Az 1968-as krak-
 kói díjazottak között találunk még egy nonfiguratív expresz-
 szionistát, **Emilio Vedovát**, akit a 61. Documentán is bemu-
 tattak. A kirobbanó vonal-folt hálózatokkal a tasizmus
 irányzatának bűvkörében alkotó művész munkái, elmondá-



Emilio Vedova:
Cile, Neruda / Allende, 1973,
szitanyomat, 56,2×80 cm

sa szerint, struktúrákban bővelked-
 nek; Ruhrberg meglátásában ezek
 Vedova tudatának a struktúrái²¹. A
 belülről feltörő szubjektív vadság a
 festményein éppen úgy tobzódik,
 mint a metszetein. Munkáiban az
 élet abszurditása, a kegyetlenség elle-
 ni tiltakozás vizualizálódik²². Mielőtt
 nyomatait látnánk, drámai címük
 (*Neruda, Ellenállás*) már elárulja Vedo-
 va lázadóan kreatív karakterét, ame-
 lyet haláláig megőrzött. Az '50-es, '60-
 as évek festő grafikus díjazottjainak
 keresztmetszetéből kitűnik, hogy a
 pop-art kivételével az op-art rendte-
 remtő szellemi hullámsámainak merí-
 tése ellenében a nyugati absztrakt
 expresszionizmust, az informelt, a
 tasizmust, a gesztusgrafika dinami-
 kus mozgását részesítették előnyben
 a zsűritagok. A két biennále helyszí-
 nén érezhető volt a nagy irányzatok
 előfutárainak, az úttörőknek a kitűn-
 tetése és a kelet-közép-európai orszá-
 gokból érkezőknek a menedzsmentje
 éppen úgy, mint a távol-keletiek egzo-
 tikuma iránti kereslet.

(Folytatása következő lapszámunkban)

19. Az elnevezés Koppenhá-
 ga, Brüsszel, Amszterdam
 kezdőbetűinek összevo-
 nása.

20. Antoni Tapiès, Ljubljana:
 Grand Prix (1967).

21. Karl Ruhrberg, Absztrakt
 művészet a nemzetközi
 szintéren, A festészet
 mint kaland, in *Művészet
 a 20. században I. kötet,*
*Festészet. Szobrászat és
 objekték. Új médiumok.*
Fotográfia. Taschen/Vince
 Kiadó, 2011, 240.

22. Uo.