TANULMÁNYOK

Földes Györgyi

A neoavantgárd (kelet-közép-európai tükörben)

Bevezető

foldes.gyorgyi@abtk.hu
ORCID: 0000-0002-2604-5800

HELIKON

The Neo-Avant-Garde (in the Mirror of Central and Eastern Europe) Introduction

Abstract

On the one hand, the introduction recalls the widely known debate surrounding the phenomenon of the neo-avant-garde (to what extent the neo-avant-garde can be considered an independent movement, and in particular, if it is a movement of real value). It also shows that works from the Central and Eastern European context, and from female art, often challenge some of the (negative) arguments of the neo-avant-garde ‚debate', namely that the neo-avant-garde has given up the most important principles of its predecessor, the historical avant-garde: the rejection of institutionalism, the desire to reconcile life and art, and real subversiveness.

Keywords: neo-avant-gard, historical avant-garde, anti-institutionalism, subversiveness, Peter Bürger, Hal Foster

Helikon 71 (2025) 2
DOI: 10.57226/Hel.2025.2.1

Helikon 2025_2_Könyv.indb 195 2025. 07. 10. 13:34:05

A *Helikon* jelen számában az újabb keletű neoavantgárd-kutatásokat és -koncepciókat igyekszünk összefoglalni, valamint példák, esetek során keresztül, a praxis felől próbáljuk bemutatni ezek hatókörét, működőképességét. A bevezetőn kívül, amelyben a neoavantgárd jelensége körüli, jórészt ismert vitát elevenítjük fel (mennyire tekinthető önálló, és főként, valódi értéket képviselő irányzatnak a neoavantgárd), a törzsanyag a kelet-közép-európai kontextust, illetve ebben a közegben született (élet)műveket mutatja be. Nem csupán esetleges közelségük okán tartanak ezek számot érdeklődésünkre, hanem azért is, mert – mint látni fogjuk – sokszor kihívást jelentenek a neoavantgárd „vita" néhány (negatív) érvével szemben, mármint hogy a neoavantgárd feladta volna elődjének, a történeti avantgárdnak legfontosabb elveit: az intézményesség-ellenességet, az élet és a művészet összeegyeztetésének szándékát, a valódi szubverzivitást.

Vita/viták a neoavantgárd körül

Az első neoavantgárd művek, szereplők feltűnése óta – igaz, akkor még nem igazán nevezték így a jelenséget, inkább például neodadának vagy egy adott társulás külön nevét viselte (többek között: Bécsi Csoport) – folyamatosan merültek fel kérdések, sőt nem egyszer kifogások vele kapcsolatban. Létezik, létezett-e neoavantgárd önálló, autonóm irányzatként? Vagy az avantgárd meghosszabbítása, továbbélése lenne-e? S mint ilyen, éppen lényegét vesztett utánzat volna-e vagy saját esztétikával rendelkező, innovatív újításokat hozó irány?[1]

Ugyan az úgynevezett „neoavantgárd-vitát" már többször feldolgozták,[2] vagy legalábbis beszámoltak egyes fázisairól, itt összegzésképpen mégis érdemes feleleveníteni, bemutatni az egyes gondolatmeneteket, pro és kontra. (A *vita* szót azért érdemes idézőjelbe tenni, mert valójában nem élénk eszme-

[1] Az itt felvonultatott szempontoktól független, történeti jellegű megközelítés: Kappanyos András, „Másodszorra elvesz az első? A »klasszikus« avantgárd és a neoavantgárd közötti kontinuitás kérdéséhez", *Palócföld* 55, 3. sz. (2009): 68–74.

[2] Részleteiben hivatkozott rá például: David Hopkins, Bart Vervaeck, Emilia Borowska, a jelen lapszámban Fenyő Dániel. David Hopkins, „Introduction", in *Neo-Avant-Garde*, szerk. David Hopkins, Avant-Garde Critical Studies 20, 1–15 (Amsterdam–New York, Rodopi–Brill, 2006); Emilia Borowska, *The Politics of Kathy Acker: Revolution and the Avant-Garde* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019), 33–36; ENAG – European Neo-Avant-Garde Collective, „Introduction: Neo-Avant-Garde, Why Bother?", in *Neo-Avant-Gardes: Post-War Literary Experiments Across Borders*, szerk. Bart Vervaeck, 1–30 (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021); Nicolas Heimendinger, *Avant-gardes et postmodernisme: La réception de*

Helikon 2025_2_Könyv.indb 196 2025. 07. 10. 13:34:05

csereként működött, inkább arról van szó, hogy több évtizeden keresztül érkeztek megszólalások a neoavantgárd értékességére vonatkozóan, és a hozzászólók mind Peter Bürger fontos írására hivatkoztak így vagy úgy – majd erre Bürger is válaszolt később.) A vita alappillérét tehát Peter Bürger marxista szempontrendszerű kritikája adta (*Theory of the Avant-Garde*, 1974),[3] amely aztán hosszú ideig meghatározó volt a histográfiai diskurzus számára, s a neoavantgárd megítélését meglehetősen negatív irányban befolyásolta, szemben a történeti avantgárd egyértelmű felértékelésével.

Bürger szerint a század első felének avantgárdjában még valóban megvolt a lázadás potenciálja: a művészetet a mindennapi életbe igyekezett beolvasztani, s nagy vonalakban a politikára alapozta – igaz, ez nem azt jelenti, hogy praktikus műveket akart volna létrehozni egyértelmű politikai mondanivalóval, inkább az esztétikai tapasztalatot igyekezett ötvözni a realitással oly módon, hogy a mű kész legyen a mindennapi élet átalakítására. Ezzel párhuzamosan az avantgárd mű támadást indított a művészet intézményesítése ellen is. E szándékokat illetően azonban – összegez Bürger – végül elbukott, nem sikerült megszüntetnie a művészetet és az életet elválasztó határt, és a művészet intézményjellegét sem tudta felszámolni. Később transzgresszív és szubverzív módszereit fokozatosan átvette a kommerciális kultúraipar, az innovációkra érzékeny kapitalista piac, amelynek az avantgárd második világháború utáni verziója, a neoavantgárd egész egyszerűen behódolt, az ekkori művészet ugyanis azért támaszkodott a történeti avantgárdra és annak már elfogadott technikáira, hogy ezáltal legitimizálja saját művészetét, és divatossá tegye azt, csábítónak tűnjön a fogyasztók számára. Arra hivatkozva, hogy a neoavantgárd bevonult a múzeumokba és a galériákba, Bürger arra jutott, hogy ez a lázadás már nem autentikus, s a forradalmi éthosz kiiktatásával intézményesült a művészet, az alkotások termékstátuszba kerültek minden végiggondoltságuk, kidolgozottságuk ellenére. Bürger interpretációjában tehát a neoavantgárd már eleve is kudarc, így bukása nem tragikus vagy heroikus, mint a második világháború előtti avantgardistáké: nem több cinikus bohózatnál. (A későbbiekben Bürger némileg módosította az álláspontját, Foster és Buchloh kritikáira válaszoló tanulmányában, 2010-ben már elfogadott bizonyos

la théorie de l'avant-garde de Peter Bürger dans la critique d'art américaine, hozzáférés: 2025.05.30, https://journals.openedition.org/bssg/1214, https://doi.org/10.4000/bssg.1222; a *Helikon* jelen számában: Fenyő Dániel, „»Ki vágtatott még a holnapba így? – Senki!«…", 212–242.

[3] Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Stuttgart: Edition Suhrkamp, 1974). Magyarul: Peter Bürger, *Az avantgárd elmélete*, ford. Seregi Tamás (Szeged: Universitas Szeged, 2010).

Helikon 2025_2_Könyv.indb 197 2025. 07. 10. 13:34:05

ellenvetéseket: itt már nem egyszerűen ismétlésről, hanem visszatérésről beszél, amely adaptálódik kontextusához, ezért képes újat mondani.)[4]

Hasonlóan hangzott Hans Magnus Enzensberger és Octavio Paz nyilatkozata is,[5] akik ugyancsak a történeti avantgárd értelmetlen és lényegét vesztett ismétléseként emlegették a neoavantgárdot. Enzensberger szerint míg a történeti avantgárd számolt a kényszerű bukással, a neoavantgárd, „egyetemi" *(academic)* tudományos zsargonba csomagolva kísérleteit, nem vállal felelősséget akcióiért: például a konkrét költészet képviselői semmit nem találtak ki, amit Marinetti nem valósított már meg, ráadásul obskúrus „tudományos" köntösbe bújtatják műveiket, kiiktatva az esetlegességet, a véletlen szerepét.[6] Bürger nyomdokaiba lépve Donald Kuspit (*The Cult of The Avant-Garde Artist*, 1993)[7] – aki pszichológiai megközelítésével alapvetően terapeutikus hatást tulajdonít az általa értékesnek ítélt művészetnek, sőt, ezt a tulajdonságot tekinti annak legfőbb ismérvének – ugyancsak negatívan ítéli meg a neoavantgárdot. A történeti avantgárd szerinte még kockázatvállaló és lázadó volt, társadalmi korrekcióra, azaz gyógyításra törekedett, viszont a neoavantgárd művészek konceptuális műveiben nyoma sincs efféle intenciónak. A történeti avantgárdhoz képest a neoavantgárd pusztán egy negatív lenyomat, sőt Kuspit egyenesen ironikus életen túli életet vizionál a számára: szerinte ugyanis egy már halott kulturális tradíciót sajátít ki, nekrofil viszonyban van eredeti modelljével. (Tegyük hozzá, Kuspit meglehetősen konzervatív művészetkritikus volt, aki egy későbbi szövegében[8] már egyenesen a művészet végét diagnosztizálta, amikor banális, üres és stagnáló poszt-artként azonosította az akkor dominánsnak tűnő posztmodern művészetet.)

Rosalind E. Krauss alapvetően már posztmodern perspektívából szemlélte az avantgárdot, ebből a nézőpontból kezelte eredetiségét szkepticizmussal. Pontosabban „örök" eredetiségét, azt az önbizalmat, ahogy újabb és újabb irányzatok és művészek léptek a porondra, és úgy pozicionálták saját tevékenységüket, mintha annak nem lennének előzményei. Krauss ezt a „rács"

[4] Peter Bürger, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde", *New Literary History* 41, 4. sz. (2010): 695–715.

[5] Hans Magnus Enzensberger, „Die Aporien der Avantgarde", in *Einzelheiten II. Poesie und Politik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980), 50–80; Octavio Paz, *Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde* (Cambridge: Massachusetts and London: Harvard University Press, 1991).

[6] Enzensberger, „Die Aporien der Avantgarde…", 69.

[7] Donald Kuspit, *The Cult of the Avant-Garde Artist* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993) DOI: https://doi.org/10.1017/CBO9780511624308.

[8] Donald Kuspit, „The End of the Art", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63, 1. sz. (2005): 85–86.

Helikon 2025_2_Könyv.indb 198 2025. 07. 10. 13:34:05

vagy „raszter" alakzattal illusztrálja, amelyet mint egy grafikont, egy új koordinátarendszert kell elképzelnünk, amelyet a történeti mozgalmak vagy aktivisták fektettek le a maguk számára alapként, s ebbe belehelyezkedve mintegy performatív módon beszélték el a számunkra önnön abszolút eredetiségüket. Egyik művész a másik, egyik generáció a másik után vette át ezt a rácsot, s annak médiumán keresztül – mintha éppen akkor fedezné fel – fejtette ki tevékenységét.[9]

Hal Foster – akit a neoavantgárd legfontosabb teoretikusának szokás tekinteni – kritikával illeti[10] Bürger koncepcióját, mivel szerinte konvencionális történetiség-fogalma miatt túl lineáris fejlődést feltételez. Foster ugyanis a történeti avantgárdot nem egy abszolút kezdetként, eredetként értelmezi, amely csak úgy egyik pillanatról a másikra előtermett a földből, s amelynek értelmetlen, kiüresített ismétlése lenne a neoavantgárd. Pszichoanalitikus fogalmakkal közelíti meg e két irányt, s a visszatérés, a késleltetés és a halasztás (Lacanon keresztül olvasott) freudi terminológiáját mozgósítja a problémát értelmezve – ugyanis a traumaelmélet szerinte alkalmazható kulturális folyamatokra is. Foster központi fogalma az utólagossággal jellemezhető „halasztott cselekvés" *(Nachträglichkeit*, *deferred action)*, ugyanis az avantgárd sokkoló hatását a traumához hasonlítja: mint ahogy egy élettraumát azonnal nem lehet felfogni, megérteni, feldolgozni, csak később, némi idő elteltével, egy avantgárd esemény jelentősége is visszamenőlegesen értelmezhető, azaz a megelőlegezés és későbbi rekonstrukció („megelőlegezett jövők és rekonstruált múltak")[11] viszonyrendszerében alakul. Foster ekként a történeti és a neoavantgárd közötti időbeli cseréről, várakozás és rekonstrukció (vagy: újraértelmezés) összetett kapcsolatáról beszél.

Ennek például éppen az intézményesség elleni támadás tekintetében van jelentősége. Foster szerint ugyanis ezt az eredetileg az avantgárdnak tulajdonított projektet valójában a neoavantgárd vitte el a végsőkig. A történeti avantgárd eredetileg az intézményes jellegről explicite nem állított semmit, még legszélsőségesebb képviselői is csupán közvetetten kerültek vele szembe. Rodcsenko inkább csak a konvenciókat kezdte ki, amikor a festészetet a végső stádiumba akarta eljuttatni alapszínekre bontott, egysíkú táblaképeivel, de az

[9] Rosalind Krauss, „The Originality of the Avant-Garde: A Postmodern Repetition", *October* 18 (1981): 59–60 DOI: https://doi.org/10.2307/778410. Magyarul: Rosalind E. Krauss, „Az avantgárd eredetisége", ford. Vajdovich Györgyi, *Enigma* 3 (1994): 88–101. Idézi még: Müllner András, *Neoavantgárd mozaik* (Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2023), 69.

[10] Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, Massachussetts: MIT Press, 1996).

[11] Foster, *The Return of the Real*…, 29.

intézményekről közvetlenül nem nyilatkozott; Duchamp számára pedig nem az élettel való romantikus kibékülés vagy a művészet teljes tagadása volt a tét, hanem az ezekkel kapcsolatos konvenciók folyamatos tesztelése: azaz az avantgárd gyakorlat (sokféle irányzatával, széttartó elképzeléseivel) Foster szerint a maga korában még nem volt egyértelmű, legjobb esetben is csak „ellentmondásos, mozgékony és dialektikus, sőt rizomatikus" volt. Ráadásul, Bürgernek ellentmondva, úgy érvel, hogy valójában a neoavantgárd (annak is a második hulláma) az, amely kreatív módon foglalkozott az intézményesített művészet jelenségével, s mintegy dekonstruálta vagy szétironizálta azt. (Foster ugyanis nem osztotta Bürger egységes, homogén koncepcióját, úgy gondolta, hogy a neoavantgárdnak két hulláma volt, mármint természetesen Nyugaton: az első, az 1950-es éveké – melyet Rauschenberg és Allan Kaprow művei reprezentálnak –, a második pedig az 1960-as években bontakozott ki, amelyre Buren és Broodthaers említhetők példaként.)[12]

Foster így ír: „ezek a fejlemények a kritikai játék új tereit hozták létre, és az intézmény elemzésének új módozatait indították el. Az avantgárdnak ez az esztétikai formák, kulturális-politikai stratégiák és társadalmi pozíciók tekintetében történő átdolgozása pedig – legalábbis az elmúlt három évtizedben – a művészet és a kritika legfontosabb projektjének bizonyult." (Ugyanakkor – Bürgertől eltérően – Foster nem normatív, egyszerűen csak rámutat, hogy „a kritikai elmélet az innovatív művészet velejárója, és hogy az esztétika viszonylagos autonómiája kritikai erőforrás lehet".)[13]

A továbbiakban több teoretikus vitte tovább Foster gondolatmenetét. Buchloh – a baloldali kritikával szemben – eleve sem kizárólagos elkülönülést, hanem dialektikus mozgást feltételezett a művészi alkotás és a kultúripar tevékenysége között, illetve rámutatott, hogy Bürger túlságosan egységesítette az amúgy is széttartó, és roppant színes elképzeléseket felvonultató történeti avantgárd – eredetileg: kubista, futurista, dadaista, szürrealista, expresszionista irányzatok – törekvéseit.[14] Dietrich Scheunemann *(From Collage to the Multiple. On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde)*[15] ugyancsak árnyalni igyekezett Bürger állításait: ő a benjamini „konstelláció"-fogalom-

[12] Uo., 20.

[13] Uo., 21–22.

[14] Benjamin Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2003).

[15] Dietrich Scheunemann, „From Collage to the Multiple. On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde", in *Avant-Garde / Neo-Avant-Garde*, szerk. Dietrich Scheunemann, Avant-Garde Critical Studies 17, 15–48 (Leiden: Brill, 2005) DOI: https://doi.org/10.1163/9789401202589_003.

Helikon 2025_2_Könyv.indb 200 2025. 07. 10. 13:34:06

mal világította meg a történeti avantgárd és a neoavantgárd viszonyát. Azaz nem egyszerűen egy korábbi (pozitív értékű) jelenség (negatív) ismétléséről van szó szerinte, hanem egy olyan „konstellációról", amelyet egy korszak egy előbbivel alkot: a neoavantgárd egyszerre ragadja meg, érti meg a történeti avantgárdot, valamint saját magát, s ebből új helyzet áll elő.[16]

Scheunemann hangsúlyozza a történeti izmusok törekvéseinek széttartó voltát, azaz felhívja a figyelmet arra, hogy míg a korai irányzatok a fotografikus reprodukció előretörésével szemben dolgoztak ki ellenstratégiákat, és a művészet mimetikus jellegét óhajtották megszüntetni, a dadaizmusnak és a szürrealizmusnak ez már nem volt tétje. Ráadásul a művészetnek az élet gyakorlatba való visszaintegrálásának kísérlete sem volt elterjedt széles körben, csak az orosz avantgárdra jellemző par excellence módon, ahol a programadó írásokban természetesen mutatkozott szándék az új társadalom átalakítására[17] Azonban – és gondolatmenetének ez a tendencia képezi alapját, szemben például Bürger koncepciójával – ő Duchamp ready made-jeit és a berlini dadaisták által kifejlesztett fotómontázs technikáit tartja a történeti avantgárd legjelentősebb fejleményének (utóbbi éppen kihasználta a fotónak mint új médiumnak a lehetőségeit, és nem szembement vele, mint például a kubista alkotók). Scheunemann – e téren is Benjamin által ihletett[18] – véleménye szerint:

> Duchamp readymade-jei és a berlini dadaisták fotómontázsai az avantgárd lázadás csúcsát jelentik a művészetekben. Az iparilag előállított tárgyak és a tömegesen előállított, előre feldolgozott képek készítése új anyagi alapot adott a művészeti termelésnek, és egy olyan síkra emelte azt, ahol már nem állt szemben az élet más szféráira jellemző eljárásokkal, hanem kommunikált velük. Ennek a gyakorlatnak nagy jelentőségű következményei voltak. Olyan régóta őrzött esztétikai kategóriák, mint a művészi alkotás eredetisége, egyedisége és autonómiája, az egyéni

[16] Uo., 37.

[17] Scheunemann itt nyilvánvalóan a konstruktivizmusra gondol, de az azért más országokban is működött, nem csak Oroszországban.

[18] Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (1936), in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften I.2.*, szerk. Rolf Tiedemann és Hermann Schweppenhäuser, 471–508 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980). Magyarul: „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában", ford. Kurucz Andrea, in Walter Benjamin, *Kommentár és prófécia*, 301– 334, 386–394 (Budapest: Gondolat, 1969); vagy: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság* korában, Kurucz Andrea új fordítását átdolgozta: Mélyi József, hozzáférés: 2025.05.26, http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html

Helikon 2025_2_Könyv.indb 201 2025. 07. 10. 13:34:06

> ecsetvonás és a kézzel alkotott művek értéke, a kreativitás hagyományos eszméje és minden művészet alapvető mimetikus funkciója radikálisan megkérdőjeleződtek.[19]

Szerinte ezek a kísérletek azok, amelyek igazán továbbmutatnak a jövő felé, és a neoavantgárd törekvések irányába is. Scheunemann itt párhuzamot von ezen műtípusok, főként a ready made, illetve Warhol pop art képei között. Ugyanakkor a Warhol-képek kettős természetére is rámutat: egyfelől a sokszorosítás tényét Warhol rendkívül hangsúlyossá teszi a fotográfiai eredettel, illetve a forrásanyag újra és újra történő sorozatosításával, a „futószalaghatással", másfelől viszont arra is ügyel, hogy a kézi alkotás se iktatódjék teljesen ki a műből: „A színeknek a kép egyes területeire történő durva felvitelével, valamint a kép élességének és az esetleges lenyomat »feketéjének« variálásával a képek megőrizték a kézzel készített minőségének árnyalatát."[20] A Warhol-életmű mérlege: a kép aurájának, egyediségének teljes megszüntetése és a szitanyomás mint technológia elfogadtatása, amellyel – ahogy Richter mondta – Warhol a művészetben örök időkre legitimálta a mechanikusság kategóriáját.

Scheunemann ennek megfelelően a technológiai vívmányokra adott sajátos, dialektikus válaszként is érti a neoavantgárdot, mármint hogy a materiális, illetve a technikai/technológiai újdonságok a művészet mimetikus funkcióját erősítik, ugyanakkor mint művészeti eszközök összekapcsolódnak más, nem a mimetikus ábrázolás felé mutató technikákkal is:

> Legjobb pillanataiban a neoavantgárd egy elveszett gyakorlatot sajátított ki és emelt új szintre, ahol a ready made képek és a kézi festészet formái, a fotó és a mechanikus nyomtatási eljárások könnyen kommunikálnak egymással a képek előállítása során. Az avantgárd jövője és az avantgárd mint „folyamatban lévő", bár megszakított projekt státusza szempontjából ez a kommunikáció jó előjel. A műalkotás autonómiájának látszata azonban végleg eltűnt.[21]

[19] Scheunemann, „From Collage to the Multiple…", 30.
[20] Uo., 41.
[21] Uo., 44.

Mi tehát a neoavantgárd?

Fektessük le tehát azokat a kritériumokat, amelyeket az Edinburgh University Pressnél 2021-ben megjelentetett *Neo-Avant-Gardes. Post-War Literary Experiments Across Borders* című, több mint négyszáz oldalas tanulmánykötet előszavában ajánlanak a neoavantgárd munkacsoport (ENAG, European Neo-Avant-Garde Collective) tagjai, és amelyeket nagy vonalakban elfogadhatónak vélünk a jelen válogatásunk számára is. Először is érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy a neoavantgárd kifejezést a könyv címében többes számban használja *(neo-avant-gardes)*, amint a bevezető szövegében gyakran a történeti avantgárdot is *(avant-gardes)*. Azaz ugyanúgy többféle – akár bizonyos sajátosságokat tekintve egymással inkompatibilis művészeti elképzelésekre, koncepciókra támaszkodó – izmusokra osztódó, némileg széttartó jelenségnek tekinti a vizsgálat tárgyát, mint a háború előtti előzményt: Zero, Fluxus, *arte povera*, minimal art, neoszürrealizmus, pop art, *nouveau réalisme*, neodadaizmus, konceptuális művészet, performanszművészet, happeningek, body art, mindez mind bevonható a neoavantgárd(izmusok) ernyője alá.

A könyv előszavában a Bürger-féle általános értékítélet- és előítélet-alkotás nélkül, s alapvetően az irodalomhoz kötődő (noha gyakran kétségkívül intergenerikus és intermediális természetű) művek kerülnek szóba. Ezek jellemzői a következőképpen összegezhetők: a neoavantgárd gyakran kritikával illeti, támadja a mimetikus alapokon nyugvó, illetve az egyediséget és kreativitást előtérbe helyező esztétikát, s ennek jegyében hajlamos radikális formai megoldásokra; tétje technikai, anyagi és formai értelemben véve experimentális jellegű műalkotás létrehozása, s ennek megfelelően előszeretettel nyúl a kollázs, a montázs, a ready-made már az avantgárdban is alkalmazott technikáihoz; ezek az eljárások antinaturalisztikusnak tekinthető anyagi, stilisztikai vagy narratív eszközöket foglalnak magukban, vagy éppen transzgresszívek (kulturális, esztétikai vagy erkölcsi határokat hágnak át); a kísérletezés a szöveg, az olvasó és a kontextust közötti viszonyrendszerben jön létre, s a következőkben valósulhat meg: radikálisan szokatlan nyelvezet és stílus, szétesett vagy széttagolt szintakszis, abszolút metaforák halmozása, a szemantikai mezők ütköztetése, valamint a montázs és kollázs gyakori használata, ready made beépítése, aleatorikus kompozíciós technikák kihasználása, algoritmikus szövegalkotás, az absztrakció végsőkig való fokozása. Ezen kívül az ENAG csoport arra is felhívja a figyelmet, mintegy reagálva Bürger kritikájára, hogy a neoavantgárd is törekszik – a saját körülményei mellett, az aktuális kontextus-

ban – a művészetnek az életbe való integrálására (akár csak ismeretelméleti vonatkozásban) és a művészet intézményességéből való kilépésre:

> A neoavantgárd irodalmi művei ráadásul gyakran keverik az esztétikait az episztemológiai szándékokkal, így próbálják finomítani és aktualizálni azt a tendenciát, amely már a történeti avantgárdban is jelen volt, s amelyet Bürger úgy jellemzett, mint „művészeten kívüli hatásra" való törekvést és ellenállást a „belső", intézményesített esztétikai jelenséggé való átalakulással szemben.[22]

Mindezzel összefüggésben pedig – részint az adornói koncepcióra hivatkozva – az esztétikai, formai dimenziók, illetve a társadalmi, politikai vonatkozások szétválaszthatatlanságát hangsúlyozza, amit a neoavantgárd tekintetében különösen revelatívnak tart.

A neoavantgárd produkciók (akciók, happeningek és performanszok, vagy az ezekkel rokon, ezekkel határos művek) sajátosságaiként pedig itt érdemes felidézni – hiszen épp a már utalt vitában adhatnak érvet a neoavantgárd létjogosultságára – Paolo Bianchi ún. LKW *(LebensKunstWerk)* koncepcióját,[23] mely alapján a neoavantgárd szubkultúra és teljesítményei úgy is értelmezhetők mint az életvilág és a művészet határainak felszámolási kísérletei, amelyek között felfedezhetjük a tiltakozás, kulturális ellenszegülés jelentéseit is. (Az LKW fogalma, megközelítésmódja egyaránt vonatkoztatható az olyan jelenségekre, mint az életstílus és művészet közötti kölcsönhatások, továbbá az életvilág, a biográfia és a személyiség elemeinek művészi stilizálása is).[24] Mint látni fogjuk, ez az aspektus éppen a kelet-közép-európai környezetben, a valahai szocialista blokk erősen demokráciahiányos országaiban volt különösen fontos, noha feltétlenül érvényesült a (geopolitikai értelemben vett) másik oldalon is.

Itt jegyezhetjük meg, hogy a 20. század rendkívüli mértékben felgyorsult technikai-technológiai fejlődése is hozott számos olyan újítást, amelyek lehetővé tették a kísérletek kiszélesítését, és egyáltalán, az intermedialitás olyan magasabb fokozatba való kapcsolását, amely minden eddiginél szubverzívebben rákérdezett egyfelől az egyes művészeti területek mibenlétére, fogalmának problémamentességére, mint ahogy megrengette az alkotó szubjektum

[22] ENAG, „Introduction…", 17.

[23] Paolo Bianchi, „Das LKW – Von Gesamtkunstwerk zum Lebenskunstwerk oder aesthetisches Leben als Selbstversuch", *Kunstforum International* 142 (1998): 50–61.

[24] Lásd: Havasréti, *Alternatív regiszterek*…, 22.

Helikon 2025_2_Könyv.indb 204 2025. 07. 10. 13:34:06

feltételezésének létjogosultságát is (például a digitális, algoritmusokon alapuló művészet – irodalom, képzőművészet stb. – létrejöttével). Többek között hivatkozhatunk itt Nagy Pál – Papp Tibor közreműködésével készült – *Az irodalom új műfajai* című, a neoavantgárd fő csapásirányához képest viszonylag későinek számító könyvére,[25] amely a fő különbséget a viszonylag folytonosnak mutatkozó avantgárd és neoavantgárd művészetek között[26] főként mintha a rendelkezésre álló eszközökben, médiumokban határozná meg: az új irodalomnak ugyanis új lehetőségeket kínál a technikai fejlődés. Az irodalmat – amelynek rendkívül kitágított értelmű fogalmába beletartozik a konkrét költészet, a hangzó költészet, a művészkönyv, a mail-art, sőt a performanszok egy jelentős része is – az „elektronikus korban" olyan multi-, illetve intermediális jelenségnek tekinti, amelyben például nem csupán a vizualitás integrálása a szövegtestbe vagy az auditív dimenzió felerősítése, sőt, akár kizárólagossá tétele a diszkurzív értelem rovására lesz lehetségessé, mint a történeti avantgárdban (lásd: képversek és fónikus költemények), hanem mindezeknek videóra rögzítése (és manipulálása) vagy számítógépes feldolgozása, alakítása is – sőt algoritmusok írásával, a kezdő adatok betáplálásával (például szavak, versformák) maga a komputer is képes lesz művek létrehozására: mindez a műalkotás aleatorikus és/vagy efemer jellegét is segítheti.

A kelet-közép-európai fejlemények – a bürgeri koncepció szakítópróbája

A kelet-közép-európai fejlemények minden bizonnyal azért is külön tárgyalhatók (vagy éppen: tárgyalandók), mert ebben az esetben a bürgeri kritika teljes egészében – még saját szempontrendszere alapján is – megdőlni látszik. Ebben a sajátos kontextusban ugyanis még a legszigorúbb ítész sem vélekedhet úgy, hogy a neoavantgardisták tevékenysége általában ne jelentett volna lázadást, ne lett volna számos esetben politikai tétje,[27] hogy kizárólag esztétikai transzgressziót követtek volna el, ekként – a közönség hozzászokásával – intézményesítve a művészetet. Hiszen a kelet-közép-európai neoavant-

[25] Nagy Pál, *Az irodalom új műfajai* (Budapest: ELTE BTK Irodalomtörténeti Intézet–Magyar Műhely, 1995).

[26] Egyébként a szerző mintha majdnem tökéletes folytonosságot látna a történeti avantgárd és a neoavantgárd egyes műfajai/teljesítményei között.

[27] Természetesen voltak olyan alkotók, csoportosulások is, ahol nem jelentkezett a társadalmiasság politikai igéje, sőt olykor ezt vissza is utasították, mint a „transzavantgárdhoz" sorolt szerzők.

Helikon 2025_2_Könyv.indb 205 2025. 07. 10. 13:34:06

gárd nemcsak a konvencionális esztétikai határokat feszegette, hanem olykor – közvetlenül vagy indirekt módon – megkérdőjelezte autoriter állam társadalmi és politikai berendezkedését is, valamint – különböző, a nyelvet érintő vagy tematikai technikákat felhasználva – igyekezett is kijátszani vagy áthágni annak szabályrendszerét.[28] A Ludwig Múzeum, a Római Magyar Akadémia és a római Palazzo delle Esposizioni közös, 2020-as kiállításának kurátorai ezért is választották a neoavantgárd magyar művészeit bemutató tárlatuk számára *Az áthágás technikái. Felforgató gyakorlatok a hatvanas-hetvenes évek magyar neoavantgárdjában* címet: a kelet-közép-európai neoavantgárd praxis fő eszközeit – a testet, a nyelvet, valamint az utcai/természeti környezetet – ugyanis a transzgresszió, a szabályszegés eszközének tekintették, amelyek segítségével szembe lehetett helyezkedni a korszak erős, olykor diktatórikus szabályrendszerével, a cenzúrával, a megfigyeléssel és a szabadságkorlátozással – ami amúgy művészi értelemben rendkívül termékenynek bizonyult, hiszen párhuzamos világok, utópiák, disztópiák és képzeletbeli területek megteremtését eredményezte. E korszak és régió neoavantgárd törekvéseinek sajátos megoldásai voltak a hatalmi és az ideológiát megtestesítő szimbólumok (a vörös csillag, a sarló és kalapács, a macskakő) kisajátítása, illetve a bürokratikus rendszer kritikája, kisszerűségének felmutatása a szubverzív művészi megnyilvánulásoknak köszönhetően. Ez megvalósulhatott mindenféle műfajban vagy műfaji kereszteződéseknél. Máshol Orcsik Roland felhívja a figyelmet arra is,[29] hogy a korszakban ugyan a neoavantgárd az állami szocializmus és a szocreál esztétika kritikájaként jelent meg, ám beállítottsága többnyire baloldali volt, az újbaloldalt képviselte.[30]

[28] A Ludwig Múzeum és a Római Magyar Akadémia 2020-as kiállítása a római Palazzo delle Esposizioniban: *Az áthágás technikái: Felforgató gyakorlatok a hatvanas-hetvenes évek magyar neoavantgárdjában*. A kiállított művészek: Attalai Gábor, Baranyay András, Beke László, Csiky Tibor, Drozdik Orsolya, Ficzek Ferenc, Galántai György, Gellér B. István, Gulyás Gyula, Hajas Tibor, Halász Károly, Haris László, Károlyi Zsigmond, Kele Judit, Ladik Katalin, Lakner László, Maurer Dóra, Pauer Gyula, Pinczehelyi Sándor, Szentjóby Tamás, Szijártó Kálmán, Szilágyi Lenke, Szombathy Bálint, Tót Endre. Kurátorok: Giuseppe Garrera, Készman József, Popovics Viktória és Sebastiano Triulzi.

[29] Amint azt Orcsik Roland Ladik Katalin életműve kapcsán jelzi: Roland Orcsik, „What's hiding under your covers? Inorganic metaphors by Katalin Ladik", *Anafora* 2, 1. sz. (2015): 59–75. Az olykor ugyancsak szövetségesnek számító punkkultúra viszont olykor erősen jobboldali volt.

[30] Uo. Nyugat-Európában is mutatkoztak olykor antikapitalista szándékok, felforgató erő az egyes művekben, de egyrészt ez kevésbé volt magától értetődő, másrészt kialakult egy párhuzamos intézményrendszer (galériák stb.), amely szabadon működhetett.

Helikon 2025_2_Könyv.indb 206 2025. 07. 10. 13:34:06

Mindehhez kapcsolható a fent idézett LKW-koncepció is, hiszen ezzel összefüggésben érvényesülhetett a neoavantgárd szubkultúrának ez a fajta „minden behatárolást, azonosítást, definíciót kényszeresen kikerülő-kicselező kulturális attitűdje" is.[31] E vonulatnak például markáns része volt a politikai konceptualizmus, a szamizdatművészet, de éppenséggel megnyilvánulásai lehettek a különböző akcióművészeti kísérletek, a feminista (a női testet színrevivő) performanszok az egész társadalmat és művészetfelfogást átható patriarchális szemlélet ellenében, az olyasféle „kivonulások" és ellenművészeti rendezvények, mint Magyarországon például Galántai György szervezésében a balatonboglári kápolna kiállításai, az ezekhez kapcsolódó eseményekkel, vagy éppen a lakásszínházak előadásai, a periférián elhelyezkedő művészeti házak – olykor megfigyelt, olykor be is tiltott – alternatív színházi bemutatói, koncertjei, élőfolyóirat-estjei, az értelmiségiek és művészek összejátszása a punk kultúra képviselőivel stb.[32] Ez utóbbi jelenséggel kapcsolatban jegyzi meg Havasréti József, hogy a neoavantgárdban megfigyelhető kulturális heteronómia, a stiláris, műfaji, kulturális heterogeneitás igen fontos szerepet játszott a kulturális ellenállás működésében és szerkezetében, példa erre számos neoavantgárd szerveződés (például Magyarországon a Spions együttese, vagy az irodalmárokat és avantgárd művészeket – olykor pedig: punk vagy alternatív zenészeket – tömörítő Fölöspéldány-, illetve Lélegzet-csoportoké), amelyek a kulturális ellenállás, az ellennyilvánosság szerveződésének jellegzetes formáit testesítették meg a korszakban.[33]

A nyugati emigráción belüli, amúgy a neoavantgárd művészetben fontos szerepet játszó alkotói csoportok külföldi tevékenysége talán kevésbé releváns e tekintetben, noha semmiképpen nem elhanyagolható jelentőségük a szocialista művészetpolitika alakította szellemi környezet beoltásában külföldi, nyugati példákkal, a néha illegálisan becsempészett képekkel, folyóiratokkal, filmfelvételekkel stb. Valamint fontos szerepet játszottak a strukturalizmusnak, majd a posztstrukturalizmusnak és dekonstrukciónak minden merev ideológiát felbontó gondolati irányzatainak az importjában is.

[31] Havasréti József, *Alternatív regiszterek: A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban* (Budapest: Typotext Kiadó, 2006), 23.

[32] Ráadásul számos esetben a punkkultúrával való összekapcsolódás párhuzamosan történt az orosz konstruktivizmushoz való visszanyúlással. Ezzel a jelenséggel kapcsolatban lásd: David Crowley, „The People of the Future", in *Notatki z podzemia / Notes from the Underground*, szerk. David Crowley és Daniel Muzyczuk, 158–199 (Łódź: Sztuki Muzeum–London: Koenig Books, 2016).

[33] Uo., 13.

A műalkotás fogalmának kiterjesztése is az esztétikai szemléleten való túllépést bizonyítja, hiszen ez megtörtént mediális értelemben (új technológiák, design, építészet, művészet és ipari termelés, a test és a nyelvi modellek felhasználása), másrészt egzisztenciális értelemben (misztikus tanítások, pszichoterápia), harmadrészt elméleti-politikai értelemben (új baloldal) is.[34]

Ennél absztraktabb módon megközelítve a kérdést, a neoavantgárd művészet látszólag inkább esztétikai jellegű elemei tételesen is összefügésbe hozhatók a kelet-közép-európai politikai és társadalmi adottságokkal. Például – mint Havasréti József írja – a gazdasági-kulturális környezetet jellemző hiány motiválta azt a fajta, helyettesítő jellegű kreativitást, amelyet Lévi-Stauss antropológiájának „barkácsolás"-fogalmával *(bricolage)* illusztrálhatunk:[35] ez az adott környezetben található, de eredetileg más célt szolgáló elemek sajátos – némileg átértelmező – felhasználását jelenti a hiány pótlására. A barkácsolás a neoavantgárd szubkultúrában alapvetően három területen érvényesült: ide tartozik az (1) identitásbarkácsolás, vagyis hogy az alkotók különböző minták alapján alkotják meg szimbolikus-stilizált személyiségüket, szerepeiket; (2) az a jelenség, amelyet az alkotásfolyamatban és műalkotások konstrukciójában figyelhetünk meg (a töredék, a montázs, a szakítás); (3) továbbá a szubkulturális nyilvánosság formáinak sajátos értelmezése során (szamizdatkultúra, underground filmkultúra stb.).

A neoavantgárd akcióművészet jelenlét-kultúrája is érdekes lehet ebben a vonatkozásban, amely szembeszegülni látszik a nyelvrendszer segítségével, írásban rögzített szabályokkal, normákkal, törvényekkel megalapozott intézményeknek és politikai szisztémának. Igaz, ez ennél azért kicsit bonyolultabb volt: Müllner András például a (magyar) akcionizmus történetét egyszerre magyarázza ezzel a sajátossággal, vagyis a schilleri esztétika szimbólumfelfogásának megfelelő vonásokkal (jelenléten alapuló, pillanatnyi, megismételhetetlen, töredékes jellegű, a valóságban megalapozott, szerves – testies – akciókról van szó), másfelől a montázsszerűségnek mégiscsak megfeleltethető allegorikussággal (auravesztettséggel, szervetlenséggel, kontextusból kiragadottsággal). Utóbbi megfelel az egyes szereplők azon törekvésének is, hogy mégis nyelvivé tegyék, ismételjék, archiválják e művészeti törekvéseket: hogy forgatókönyvekkel, leírásokkal, kommentárokkal rögzítsék, technikai eszközökkel, azaz fotókkal, filmmel dokumentálják őket, esetleg mechanikus eszközökkel, pecsétek, indigó használatával ismételjék meg.[36] De mintha mégis-

[34] Orcsik, „What's hiding under your covers?...", 59.
[35] Havasrét, *Alternatív regiszterek*…, 24 –25.
[36] Müllner, *Neoavantgárd mozaik*…, 41–42.

Helikon 2025_2_Könyv.indb 208 2025. 07. 10. 13:34:06

csak a jelenlétiség forradalmisága lenne az akciók tekintetében a döntő mozzanat. Müllner idézi György Pétert, aki Erdély Miklós „szelíd botrány-művészetével" kapcsolatban veti fel,[37] vajon nem az volt-e Erdély tényleges szándéka, „hogy a múlékonyságot és múlandóságot – azaz a *csak* az esetleges források – a beszámolók, a kommentárok segítségével történő fennmaradást – vállalva megkerülje és legyőzze azt a mechanikus sokszorosítás révén még őrzött, a létező intézmények által óvott kultúrát, amellyel ő oly nyíltan szembehelyezkedett".[38]

Feminista neoavantgárd akciók – duplacsavar

Az akciók politikai súlya a szocialista közegben minden bizonnyal kétszeresen megvolt a feminista jellegű performanszokban, ezekről készült vagy beállított fotókban vagy akár szöveges művészi teljesítményekben is. Egyrészt ezek a gyakran botrányosnak szánt megnyilvánulások még a nyugati térfélen is viszonylag újszerűek voltak ebben a korszakban (ha nem számolunk például olyan, a történeti avantgárdhoz sorolható női alkotók, mint Leonora Carrington kisebb magánakcióival vagy Elsa von Freytag-Loringhoven sajátos öltözékben való nyilvános megjelenéseivel), tehát nem a korábbi avantgárd mintákat ismételték; másrészt – éppen ezért – kifejezetten szubverzívnak, politikainak és intézményellenesnek bizonyultak még a nyugati társadalmakban is, amennyiben a férfidominanciájú szemlélet és hatalmi leosztás a nyugati társadalmakban is erősen érvényesült. (Utóbbira példák a bécsi akcionizmus keretein belül többek között VALIE EXPORT nyilvános – legtöbbször body art – performanszai, fotói, filmjei, amelyeknek legfontosabb tétje a figyelemfelhívás eszközeként a provokáció volt. De mindezt megfogalmazza szóban is, amikor 1972-es kiáltványában, amelyben a női művészetet a női önmeghatározás médiumaként definiálja – arra hívva fel a nők figyelmét, hogy ragadják magukhoz a szót, változtassák meg a róluk alkotott képet, és a társadalmi megítélésüket. De ugyanígy példa lehet Kathy Acker – nagyrészt, bár nem kizárólag irodalmi – munkássága, aki innovatívan újrapoltizálta és újramate-

[37] De ugyanígy megtehette volna például Hajas Tibor ennél jóval korporálisabb és bizonyos értelemben „agresszívabb" akcióival kapcsolatban is, amelyeket Vető János rendszeresen fotózott.

[38] György Péter, „Erdély Miklós – a szelíd botrány művésze", *Holmi* 4, 8. sz. (1992): 1170–1181, 1177; idézi Müllner, *Neoavantgárd mozaik*…, 125.

Helikon 2025_2_Könyv.indb 209 2025. 07. 10. 13:34:06

rializálta a régi avantgárdot[39] másfelől explicit módon beépítette művészetébe a feminista posztstrukturalista kritika – biszexuális – felfogását, valamint kapcsolódott a punkkultúrához is.) A keleti blokkban egy nőművész provokatív tevékenysége duplán implikálhatta a konfrontációt, egyrészt a rendszerrel, a diktatúrával, másrészt egyszerűen csak a patriarchális szemlélettel szemben – olykor még a neoavantgárd körök saját beállítódásaival szemben is.[40] E törekvések kontextusa a szocialista társadalom volt tehát, ahol ráadásul a body art művelése révén a meztelen testről a meztelen igazságra is asszociálhatott a befogadó: e munkákban ez a pluszjelentés is megmutatkozik. E vonulatba tartozik a hajdani Jugoszlávia területén a magyar Ladik Katalin, a szerb Marina Abramović és a horvát Vlasta Delimar munkáinak, performanszainak sok tekintetben hasonlatos, más pontokon igen eltérő eszköztára, testesztétikája (Ladik Katalinnak a költészete is jelentős), a lengyel Ewa Partumnak és a kelet-német Gabriele Stötzernek a meztelen női testet különböző kontextusokban és akciókban színre vivő „fellépései" (testfestés, olykor önsebző akciók, Ewa Partumnak van egy utcai aktsorozata is, ahol rendőrrel, a hatalom par excellence képviselőjével fotóztatja magát); magyar vonatkozásban még Drozdik Orshinak a nyugat-európai és amerikai harmadik generációs elméleti feminizmushoz is kapcsolt amerikai tánc- és fotósorozatai, performanszai említhetők itt, vagy éppen Kele Judit szövőszékes dupla akt önportréja, illetve az az akciója, amikor képeit mint önmagát árverésre bocsátja.

***

Jelen számunkba tehát a kelet-közép-európai neoavantgárdról kértünk szerzőinktől szövegeket. Az első tanulmányban Fenyő Dániel e bevezetőhöz hasonlóan ugyancsak a történeti és a neoavantgárd folytonosságának és értékelésének kérdését feszegeti, de alapvetően magyar keretben, és annak a sajátosságnak a fényében, ahogy Kassák Lajos és Tamkó Sirató Károly, a régebbi nemzedék tagjai maguk is keretezték és alakították ezt a folyamatot. Agnieszka Kar-

[39] Ahogy monográfiaírója összegzi: „Acker ahelyett, hogy egyszerűen másolt volna, új életet adott a régi avantgárd irányzatoknak, átalakította őket, hogy alkalmasak legyenek forradalmi használatra itt és most, a jelenben" Illetve: „Arthur Rimbaud-nál, Blaise Cendrars-nál, Andrej Belijnél, az orosz konstruktivistáknál, a szürrealistáknál vagy a szituációnistáknál való látogatásakor azok radikális politikai örökségét, forradalmiságát ugyancsak figyelembe veszi". Borowska, *The Politics of Kathy Acker…*, 36.

[40] Mindezt a jelen lapszámban Kürti Emese tanulmánya ugyancsak bizonyítja, lásd: 292–307.

Helikon 2025_2_Könyv.indb 210 2025. 07. 10. 13:34:06

powicz egy łódz-i neoavantgárd művész, festő, költő-író, performer, zenész és intermédia-művész, Jery Zachary otthoni archívumát mutatja be, amely az 1970-es években kialakult konceptualista irányzat és szamizdatművészet kései megvalósulásaként jellemezhető. A következő tanulmányban Balázs Imre József Vitéz Györgynek, az emigráns körök fontos szerzőjének, az *Arkánum* című amerikai folyóirat szerkesztőjének a portréját vázolja fel, s költészetének az avantgárd hagyományhoz való viszonyát két módszerrel vizsgálja: egyrészt eddig publikálatlan anyagok, másrészt az avantgárd művekre való közvetlen utalások elemzésével. Orcsik Roland írása a jugoszláv neoavantgárd főbb vonásait tárja elénk horvát, szerb és szlovén példák alapján, valamint bemutatja, hogy a nyugati és a szovjet rendszertől egyaránt különböző geopolitikai sajátosságokkal rendelkező Jugoszláviában a neoavantgárd művészet alternatív – s korlátozott volt nyilvánossággal bíró – művészetnek számított. Kürti Emese Ladik Katalin jugoszláviai magyar költőnő és performanszművész transzregionális együttműködéseiről ír emancipációs, kritikai és kortárs feminista szemszögből: az ex-Jugoszlávia és Magyarország neoavantgárd művészkollektíváihoz való kapcsolódásait vizsgálja, bizonyítva, hogy a neoavantgárd női szerzőinek érdekérvényesítését és lehetőségeit szűkítette (de formálta is) a kiszélesedő neoavantgárd network , valamint a nukleáris családmodellben való helytállás és láthatatlan munka. Ladányi István írása az újvidéki *Új Symposion* folyóirat 1971 májusától 1972 augusztusáig tartó időszakát nézi át vizuális szempontból, ekkor ugyanis Szombathy Bálint volt a lap tervezőgrafikusa, aki tudatosan alakította a folyóirat vizuális arculatát a neoavantgárd művészeti gyakorlatok szellemében. Havasréti József cikke Erdély Miklós két kritikáját elemzi: mindkét írás látszólag a szürrealista Bálint Endre 1959-es fotómontázsaival foglalkozik, bennük azonban a szerző inkább saját esztétikai nézeteit fejti ki. Havasréti állítása szerint Erdély kijelentései a konceptuális művészet globalizációjának kontextusában vizsgálhatók, amennyiben célja a szovjet blokkon belüli kulturális és politikai elszigeteltség meghaladása és megszüntetése. Új, *Műhelyvita* című rovatunkban Müllner András ír Kőhalmi Péter Erdély-monográfiájáról, szövege azonban több puszta recenziónál: a részletes ismertetés mellett szól arról a több nemzedéken keresztül formálódó értelmezői közösségről is, amelynek keretében e könyv létrejött, valamint vizsgálja a monográfiaszerző és tárgya viszonyát is.