

## Túl a kétpólusú geopolitikai valóságon

### *A közép-európai neoavantgárd identitás konstrukciói*

Az 1960-as években a hidegháború és a popkultúra, a politika és a giccs spektakuluma új energiákat töltött egy ősi ideába, a Kelet és a Nyugat domíniumai között sikeresen erőre kapó Közép-Európa geopolitikai fikciójába. Amíg Vajda Lajos 1936-ban a közép-európai kulturális identitás sajátosságát még a nyugati (francia) és a keleti (orosz) kultúra potenciális szintézisében látta, addig a hatvanas évek olyan neoavantgárd művészei, mint Erdély Miklós és Szentjóby Tamás már a kelet-európai és a nyugat-európai kultúrát is egyfajta távolságtartó íróniával szemlélték. Esetükben persze az intellektuális helyzetet az is tovább bonyolította, hogy Vajda Keletje széthasadt az egykori szovjet avantgárdra és a sztálinista szovjetizáció tapasztalatára, a francia Nyugat pedig lassan eltűnni látszott az amerikai kulturális imperializmus sikeres offenzívájának köszönhetően, ami nemcsak a fogyasztói kultúra általános képét formálta át egyre inkább, de még az avantgárdot is ellopta Párizstól.<sup>1</sup> Mindez Erdély és Szentjóby esetében is oda vezetett, hogy a hidegháború során átértelmezett nyugati és keleti orientáció helyett más irányokban keresték azt az ideológiát és ismeretelméletet, amelyre építve kivitelezhetőnek, illetve megújíthatónak gondolták az avantgárd művészet forradalmi programját. Ezek a neoavantgárd programok azonban később, a keleti blokk összeomlása során szervesen simultak be abba a nyugati Kelet-Európa-képbe, amely Magyarországot és Kelet-Közép-Európát is elmaradott, egzo-

tikus peremterületként kezelte. Ez a peremhelyzet logikusan vezetett el ahhoz is, hogy a posztoszocialista országok művészettörténészei posztkolonialista elméletekkel kíséreljék meg leírni a szovjetizáció, illetve a szovjetizáció utáni rekapitalizáció kulturális praxisát. A szovjetesítés által kolonizált Kelet-Európa ideájának legújabb verziója pedig már kifejezetten arra a problémára koncentrált, hogy miként is lehetne szabadulni attól az imázstól, amelyet az angolszász Nyugat alakított ki magának a gazdaságilag elmaradott, politikailag éretlen, kulturálisan egzotikus, öszszességében még mindig meglehetősen civilizálatlan Kelet-Európáról.<sup>2</sup> Ehhez azonban egy egészen merész geopolitikai ugrás is szükségeltetik, amely Kelet-Európát egy platformra hozza a globális Délel, amelynek egyik sajátos teóriáját olyan dél-amerikai kutatók dolgozták ki, mint Aníbal Quijano és Walter Mignolo.<sup>3</sup> Mignolo dekolonizációelméletének kelet-európai verziója a kulturális „lecsatlakozás” és az „ismeretelméleti engedetlenség” fogalmainak applikációjával egészen konkrétan azzal kecsegtet, hogy akár az angolszász Nyugattal és a szovjet Kelettel szemben is meg lehet határozni egy immáron valóban és nem csak nyelvi értelemben sajátos, kelet-közép-európai kulturális identitást is.

A posztkolonialista érzékenységű posztoszocialista elméletek nagyjából húsz éve próbálják feldolgozni annak tapasztalatát, hogy a kelet-közép-európai országok a hidegháború idején a nyugati (amerikai) és a

1 Serge GUILBAUT: *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago, Chicago University Press, 1983.

2 Madina TLOSTANOVA: *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art. Resistance and Re-existence*. New York, Palgrave Macmillan, 2017.

3 Vö. Walter MIGNOLO: Epistemic Disobedience and the Decolonial Option. A Manifesto. *Transmodernity*, (2011) <https://escholarship.org/uc/item/6zj3w283> és Aníbal QUIJANO: Coloniality of Power, Eurocentrism, Latin-America. *Nepantla* 2000. [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/295861/mod\\_resource/content/1/Quijano%20%282000%29%20-Coloniality%20of%20power.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/295861/mod_resource/content/1/Quijano%20%282000%29%20-Coloniality%20of%20power.pdf) (Letöltve: 2018. 01. 31.)

keleti (szovjet) kulturális kolonializmus ütköző zónájában helyezkedtek el.<sup>4</sup> Ettől az alapvetően még mindig nyugati diszkurzustól elhatárolódva Ovidiu Țichindeleanu és Madina Tlostanova már Mignolo dekolonizációelméletének fényében vizsgálja meg Románia, illetve az exszovjet országok kapcsán a nyugati és a keleti kolonizáció gazdasági és kulturális mélységét.<sup>5</sup> Érdekes módon mindketten megemlítik Ciprian Mureșan zseniálisan egyszerű Yves Klein-parafrázisát az *Ugrás a semmibe – Három másodperc múlva* (2004) című művet, ahol a művész már nem repül, hanem a földön hever, ha nem is holtan, de ájultan és összetörten. Tlostanova értelmezésében a semmi, az űr a posztkommunista geopolitikai tér allegóriája, Mureșan munkája pedig a saját helyét és saját terét kereső kelet-európai identitás tragikomikus kudarcának emblémája lesz. Az egykori keleti, ma posztszocialista művész ugyanis nem tudja megismételni a nyugati csodát, mindent megtesz, bátor, sőt esztelen, de mégis csak másol, csak átvesz, csak a felszínt kapargatja, csak a képet látja – hiányzik belőle a mágia, az igazi spiritusz. A kudarc azonban csak Nyugatról nézve kudarc, Keletről, illetve Kelet-Közép-Európa közties, kulturálisan hibrid, liminális<sup>6</sup> vidékeiről szemlélve inkább kritika, egy többszörsen is reflektív és önreflexív kritika. Ha ugyanis Mureșan szerepet játszik, Yves Klein szerepébe helyezkedik, akkor éppen a nyugat pusztá másolásának hiábavalóságára figyelmeztet, sőt akár még arra is, hogy ami egykoron tragédia volt, az az ismétlés során törvényszerűen válik komédiává, ahogy erre már Marx is rámutatott. Ha viszont Mureșan nem játssza el Kleint, hanem értelmezi az egykori művet (*Ugrás a semmibe*, 1960), akkor éppen a mágia, a spiritusz, a szabadság illuzórikus voltára mutat rá. Vagyis arra, hogy a Nyugat csodája csak Keletről tűnt csodának, és ha valódi csoda lett volna, nem pedig ügyes montázs, akkor a művész igencsak megszenvedte volna a szabadságot.

Yves Klein persze már önmagában mint kiindulópont sem érdektelen, hiszen Mureșannál a nyugati sztárművészt személyesíti meg, miközben a hatvanas évek elején ő talán nem annyira nyugatinak, mint inkább a Kelet (a Távol-Kelet) iránt vonzó európainak

tekintette magát, aki nem kis mértékben az amerikai kulturális imperializmussal szemben fordult a buddhizmus felé. Ez már önmagában is egyfajta dekolonista attitűdöt involvál, amit a francia politikai helyzet csak még tovább komplikál, hiszen Franciaország Afrikában kolonizáló hatalomként vívta katonai, politikai és kulturális harcát Algériával, ami nem kis hatást gyakorolt a posztkolonialista kritika egyik előfutárára, Frantz Fanonra is.<sup>7</sup> Klein ráadásul a nyugati művészetet és a kapitalista kultúrát *en bloc* is kritika alá vonta, amikor a Nouveau Réalisme egyik vezéralakjaként ismét a spirituálist és a transzcendent akarta visszahozni a művészetbe, amelyben jelentős szerepet játszott a nirvána fogalmának átértelmezése is. A Nouveau Réalisme ráadásul már a hatvanas évek elején eljutott a keleti blokk egy részébe, sőt Pierre Restany több pozsonyi művésszel személyes kapcsolatot is kialakított, de a francia új realizmus recepciója még a magyar neoavantgárd kapcsán is kitapintható. Konkoly Gyula például egyik munkáján, az 1967-es *Szent József a gyermek Jézussal* című asszemblázs jellegű festményén az absztrakt expresszionizmus és a pop-art stílári elemei mellett Yves Klein kékjét is felidézte. Szentjőby és Erdély korabeli művészetében pedig a poétikai forradalom és az új transzcendencia kérdései bukkantak fel anélkül, hogy konkrétan kapcsolódtak volna a Nouveau Réalisme esztétikájához. Ha viszont Erdély montázs-elméletét és Klein nirvánaértelmezését egymás mellé tesszük, akkor nemcsak arra gondolhatunk, hogy az űr és az üresség fogalma éppoly fontos volt a buddhista alapokra építő Klein, mint a taoista és haszid tanokra alapozó Erdély számára, hanem arra is, hogy mindketten az anyagi javak és a materializmus, avagy a kapitalizmus és a kommunizmus kultuszával szemben is állást foglaltak. Erdély, Szentjőby és Konkoly esetében az antikommunizmus nem is különösebben meglepő, az antikapitalizmus szelleme viszont annál inkább elgondolkodtató, hiszen mindmáig erősen tartja magát az az idea, hogy a kelet-közép-európai neoavantgárd művészek a hivatalos, szovjet típusú szocialista realizmussal szemben egyértelműen a szabad nyugat esztétikájához vonzódtak.

4 Lásd ehhez kiindulópontként: *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*. Ed. by Bojana PEJIĆ. Stockholm, Moderna Museet, 1999. Legújabbban pedig: *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe, 1945–1989*. Ed. by Jerome BAZIN–Pascal DUBOURG GLATIGNY–Piotr PIOTROWSKI. Budapest, CEU Press, 2016.

5 Lásd TLOSTANOVA 2017; OVIDIU ȚICHINDELEANU: Decolonial AistheSis in Eastern Europe: Potential Paths of Liberation. *Social Text*, 2013. [https://socialtextjournal.org/periscope\\_article/decolonial-aesthetics-in-eas-](https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthetics-in-eas-tern-europe-potential-paths-of-liberation/)

[tern-europe-potential-paths-of-liberation/](https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthetics-in-eas-tern-europe-potential-paths-of-liberation/) (Letöltve: 2018. 01. 31.)

6 A hibrid és a liminális kifejezéseket abban az értelemben használom, ahogy a posztkolonialista diszkurzus. Vö. Homi Bhabha: *The Location of Culture*. New York, Routledge, 1994; Néstor García Canclini: *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.

7 Frantz FANON: *Peut noir, masques blanc*. Paris, Seuil, 1952.

A helyzet azonban ennél sokkal, de sokkal bonyolultabb, hiszen nemcsak a kelet-közép-európai politikusok igyekeztek egyensúlyozni a keleti és a nyugati szuperhatalmak elvárásai között, de ennek igénye és létjogosultsága a művészek körében is felmerült az EXAT 51 csoport Jugoszláviájában éppúgy, mint Stano Filko és Alex Mlynářík Csehszlovákiájában. Mindez azonban nemcsak a globalizáció és az internacionalizmus modernista iniciatíváinak összeegyeztetését jelentette, hanem esetenként még a lokális identitás problémája is felmerült a Kelet és a Nyugat energiáinak közép-európai ütköző zónájában. A hidegháború sztereotípiái így nagymértékben hozzájárulhattak ahhoz is, hogy Magyarországon továbbra is életképes maradt egy jellegzetesen magyar, közép-európai (Duna menti) kultúra gondolata, amely a képzőművészetben leginkább az Európai Iskola kapcsán került a felszínre.<sup>8</sup> Ez a magyar közép-európai út Erdély Miklós számára sem volt ismeretlen, aki jó kapcsolatokat ápolt az Európai Iskola legendás figuráival, Korniss Dezsővel és Bálint Endrével is, de jól ismerte Hamvas Béla, Tábor Béla és Szabó Lajos körét is.<sup>9</sup> E két kör mentén, jórészt a Rottenbiller utca és a Haris köz legendás lakásaiban nemcsak egy kozmopolita, európai kultúra élt tovább a kommunizmus idején is, hanem egy egyszerre – György Péter kifejezésével – „antikapitalista és antikommunista avantgárd” etosza is.<sup>10</sup>

A keleti és nyugati kultúra, az Oriens és az Occidens magyar szintézise nyilvánvalóan ősi toposz, a modernizmus és a modernitás kritikája azonban a Szabó Lajos által inspirált Vajda Lajossal új színt vitt a magyar út toposzába – mondhatni, a hibriditás irányába terelte, amelynek ideális vizuális kifejezőeszköze a montázs lett. A montázs ugyanis nemcsak Eisenstein és Picasso munkásságát tudta könnyedén egy lapra szerkeszteni, de felvillantotta egy új, minden korábbinál életkévesebb, kevert, hibrid, és épp ezért univerzális közép-európai

kultúra képét is. Ez az imágó Vajdát és Bálint Endrét éppúgy motiválta, mint a magyar avantgárdot a montázs története mentén megkonstruáló Körner Évát<sup>11</sup> és persze Erdélyt is, aki a *Jó és rossz pásztorokból* ítéleve éppen ezen a mezsgyén kereste egy olyan magyar művészet útját, amelynek főhősei (Vajda és Bálint) hozzá hasonló, asszimilált, kozmopolita, közép-európai zsidók.<sup>12</sup> A kollázs és a montázs lett Erdély kiindulópontja már első művészetelméleti szövegében, az 1966-os *Montázs-éhségben*<sup>13</sup> is, amelyben röviden és némiképp lekicsinyítően reflektált a nyugati művészet legfrissebb fejleményeire is: „És legújabbban a lenézett és diadalmos pop-art kétségbeesett és néha könnyelmű erőfeszítéseket tesz, hogy megteremtse a statikus tárgymontázst, összeszerelt tárgyak béna kifejezőerejét veszi igénybe. Mintha szintén a mozi helyett tevékenykedne, olyan leleményességgel, ami a filmekből jócskán hiányzik. Nem riad vissza fotók, riportfotók egymás mellé kasírozásától sem, olyannyira, hogy Rauschenberg néhány képe úgy tűnik elő, mint egy híradófilm emléke.”<sup>14</sup> Erdély azonban azzal zárja szövegét, hogy ő ennél többre vágyik, egy másfajta montázst akar, ami levetkőzi elődeinek fáradt, allegorikus jellegét, ami egyúttal azt is jelenti, hogy ekkor a magyar avantgárd ellenkultúra egyik élharcosa a nyugati művészet legújabb fenegyerekét, a pop-artot még csak a dada nem is különösebben leleményes remake-jének tartja.

Ehhez képest az 1968-as *Pop tanulmány* már kifejezetten egy új epiztemológia (agnoszticizmus) és egy új praxis (akcionizmus) felé mutat, és kiválóan érti a pop alantasságának és forradalmi potenciáljának összetettségét.<sup>15</sup> A pop-art ugyanis valójában nagyon is ravasz, többszörösen reflexív. Ahogy Erdély fogalmaz, „módszere: a triplán fordított cselekvés”, vagyis „az elidegenedett elidegenedési harc közben az elidegenedett lelkes prókátora”.<sup>16</sup> Mintha egy újbaloldali Bál Sém Tov beszélne, egy neomarxista iskolázottságú csodarabbi,

8 1946. június 27-én a Dunavölgyi Avantgarde művészcsoport alapítólevelét a következők írták alá: Tamkó Sirató Károly, Kállai Ernő, Gyarmathy Tihamér, Lossonczy Tamás, Fekete Nagy Béla, Makarius Sameer. Vö. György Péter–PATAKI Gábor: *Az Európai Iskola és az Elvont művészek csoportja*. Budapest, Corvina, 1990. 28.

9 TÁBOR Ádám: A csütörtöki beszélgetésekről. *Kétezer*, 2003. <http://ketezer.hu/2003/11/a-csutortoki-beszelgetesekrol/> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

10 KRUSOVSKY Dénes–URFI Péter: Egy szűk terem. Interjú György Péterrel. *Puskin Utca*, 2008. 4. sz. 25–28. <http://puskinutca.files.wordpress.com/2009/10/puskin-utca-04-vegleges.pdf> (Letöltve: 2018. 01. 31.) A magyar avantgárd és a neoavantgárd látszólag ezoterikus, valójában sokkal inkább ideológiai kritikai kontinuitásának problémáját először György Péter tematizálta: *Az elsüllyedt sziget*. Budapest, Képzőművészeti, 1992.

11 KÖRNER Éva: A fotómontázs, mint a magyar avantgárd harmadik hullámának reprezentatív műfaja. *Expozíció*, 1976. <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/korner.html> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

12 ERDÉLY Miklós: Jó és rossz pásztorok. *Művészet*, 1977. 6. sz. 26–27. Bálint Endre „montázs-elméletéhez” lásd PERENYEI Monika: Jó pásztor. Bálint Endre kései fotómontázsaihoz. 2014. [http://fotomuzeum.hu/media/tanulmanyok/1399636606\\_Balintioo\\_PerenyeiM\\_MFM.pdf](http://fotomuzeum.hu/media/tanulmanyok/1399636606_Balintioo_PerenyeiM_MFM.pdf) (Letöltve: 2018. 01. 31.)

13 ERDÉLY Miklós: Montázs-éhség. In: *A filmről*. Szerk. PETERNÁK Miklós. Budapest, Balassi, 1995. 95–104.

14 Uo. 99.

15 ERDÉLY Miklós: Pop-tanulmány. In: *Művészeti íráskok*. Szerk. PETERNÁK Miklós. Budapest, Képzőművészeti, 1991. 23–36.

16 Uo. 24.



1. **Lakner László:** *Rembrandt-tanulmányok*, 1966  
Olaj, vászon, 110×95 cm  
Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Budapest  
(Fotó: Rosta József)

Ernst Bloch cinikus magyar verziója. „Mióta a tömegekről kiderült, hogy a fokozódó gépesítés következtében nem annyira, mint termelők, hanem mint fogyasztók hasznát hajtóbbak, azóta fogyasztaniuk kell. A túltápláltság azelőtt oly kiváltságos vétke demokratizálódott, nem hatalmi előjog többé, hanem állampolgári kötelesség. [...] A pop-art a tömegeket saját, kívülről betáplált igényeivel kívánja szembefordítani. Az önkizsákmányolás új, rafinált formáira hívja fel a figyelmet. [...] Módszere a túletetés, tehát megfesti a »nagy amerikai meztelen«-t.”<sup>17</sup> Erdélyi konklúziója mindazonáltal még sem egyértelműen pozitív, sőt a pop-artban minden újszerűsége és frissessége ellenére lényegében a múltat látja: a „pop nem utód – ős”. A pop-artban ugyanis a művészet továbbra is a régi rossz társaságban leledzik, a szépség és a szabadság társaságában. A szépség továbbra is szabad akar lenni, a szabadság meg szép, kiút pedig nincs. Erre utal az is, hogy Erdély egy bekezdéssel korábban megjegyzi: a pop-art úgy örököse a dadának, hogy a „dada csak vakaródzott, a pop elkapta a bolhát”. A korszak egyik legismertebb neomarxista esztétájának, Peter Bürgernek a szavaival: amíg a dada csak fel akarta számolni az élet és a művészet határait, addig a pop meg is tette ezt.<sup>18</sup> De célját mégsem érte el, mert nem az élet vált művészetté, hanem a művészet lett a hétköznapi élet, a fogyasztói társadalom része. Erdély viszont azt szeretné, ha a művészet végre kikeveredne az esztétika és az etika mocsarából, és valami mássá válna, ami „mindenre vonatkozik”. Ez a bizonyos más lesz majd a montázsra épülő paradox ismeretelmélet, amely a semmit (a jelentés kioltását) állítja középpontjába és értelmezésem szerint magával hozza a hibridítésre épülő ontológiát, amely a bölcsélet végső formájaként éppen az identitást szünteti meg.

A fennkölt és szubverzív ismeretelméleti program azonban csak egy volt Erdély projektjei között, aki 1967-től kezdve belsőépítészként dolgozott, és éppen a magyar avantgárd hagyomány és a pop-art szintéziséből hozott létre egy egészen pragmatikus középület burkolási technológiát, amely egyszerre felelt meg a mozaikot preferáló szovjet kultúrának és a popkultúra egyre divatosabb

(lásd: új gazdasági mechanizmus) nyugati szempontjainak.<sup>19</sup> Erdély fotómozaikjainak hazai népszerűsége a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején azt jelzi, hogy pop-art ereje nemcsak a képzőművészeket kápráztatta el Lakner Lászlótól Tót Endréig, de a szocialista fogyasztói kultúrába is szervesen be tudott épülni, amit kiválóan mutat Kemény György grafikus karrierje is. Ennek ellenére a pop-art közép- és kelet-európai recepcióját még mindig a hidegháborús feszültség generálása jellemzi, ami a valódi (kapitalista) és az alsó (szocialista) fogyasztói kultúra különbségére alapoz. A nyugati és a keleti értelmezés így konszenzusra jut abban a tekintetben, hogy lényegében nem volt kelet-európai pop-art, David Crawley csak pop effektokról beszél, Piotrowski pedig a stiláris hibriditást, illetve a pop ideológiájával szembeni modernista ellenérzést hangsúlyozza a korszak festészete kapcsán.<sup>20</sup> Crawley és Piotrowski nyomdokain Fehér Dávid sem határról, hanem egyfajta kulturális transferről beszél, egyfajta fordításról, amelynek kapcsán szerintem egy dekolonialista attitűd lehetősége is felvethető.<sup>21</sup> Fehér Lakner 1966-os *Rembrandt tanulmányok (1. kép)* című műve kapcsán rajzolja ki a sajátos, mondjuk úgy, *trompe l'œil*, magyar pop-art festészet képét, amely nem annyira pop-art, mint inkább annak a leképezése, pontosabban a pop-art képének és képiségének beillesztése egy olyan festői struktúrába, amelyet a szürrealizmus és a montázs szellemisége inspirált.<sup>22</sup> A képen látható felirat, a „HOL A FÉNY” viszont Fehér értelmezésében csupán a Kádár-kor kritikája lesz, amelyből hiányzott a fény, az értelem, a felvilágosult szellem. De vajon nem képzelhető-e el, hogy a „HOL A FÉNY” egyúttal az amerikai pop-art és a Rembrandtot kisajátító Larry Rivers kritikája is egyben? Egy olyan kritika, amely éppen a rembrandti festőiséget kéri számon a pop-arton, amikor az amerikai pop művészet sablonokra és szitára épülő technológiája helyett ecsettel és olajfestékkel reprodukálja és sokszorosítja Rembrandt fiatal- és öregkori önarcképeit, ami Fehér szerint kifejezetten a magyar „kvázi pop” festészet specifikuma.<sup>23</sup> Némi hiperbolikus túlzással akár még oda is eljuthatunk, hogy Lakner egy köztes, hibrid, a tradíció és az innováció

17 Uo. 28–29.

18 Peter BÜRGER: *Az avantgárd elmélete*. Szeged, Universitas, 2010.

19 Boros Géza: Leletmentés. Erdélyi Miklós fotómozaikjai. *Artmagazin*, 2014. 6. sz. 30–38.

20 David CRAWLEY: Pop Effects in Eastern Europe under Communist Rule. *Faktográfia*, 2014. <https://faktografia.com/2014/01/26/pop-effects-in-eastern-europe-under-communist-rule/> és Piotr PIOTROWSKI: Why Were There No Great Pop Art Curatorial Projects in Eastern Europe in the 1960s? In: *Art in Transfer in the Era of Pop. Curatorial Prac-*

*tices and Transnationalist Strategies*. Ed. by Annika ÖHRNER. Stockholm, Södertörn University, 2017. 21–36.

21 A kulturális fordítás elméleteinek és különféle gyakorlatainak „keleti” praxisához lásd ANDRÁS Edit: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*. Budapest, Argumentum, 2009.

22 FEHÉR Dávid: Where is the Light? Transformations of Pop Art in Hungary. In: *International Pop*. Ed. by Darsie ALEXANDER–Bartholomew RYAN. Minneapolis, Walker Art Center, 2015. 131–148.

23 Uo. 146.



2. **Lakner László:** *Saigoni buddhista szerzetesek emlékére*, 1965  
Olaj, vászon, 100×240 cm  
Thúry György Múzeum, Nagykanizsa (Fotó: Füzi István)

értékeit egyaránt valló, közép-európai kulturális térből firtatja azt, hogy hol is a fény a sötét, polgári, fogyasztói kultúrában, ami Rembrandtot pusztán árucikként kezeli.

Ez az antikapitalista nézőpont manapság persze túlságosan is kommunisztának tűnik, miközben, ahogy ezt már korábban is jeleztem, az antikapitalizmus nemcsak a szovjet ideológiának volt része, hanem az Oppo és az Európai Iskola egymással is versengő, alapjában baloldali, de különféle materialista és gnosztikus frakciókra oszló ideológiáinak is alapeleme volt.<sup>24</sup> Sőt, még a szovjet típusú magyar marxizmuson belül is lehetett finoman disztíngválni, ahogy azt a hatvanas években Németh Lajos és Pernecky Géza kritikái is mutatták. Kettejük közül talán Pernecky fogadta nagyobb lelkesedéssel a pop-artot, habár kezdetben még ő is az európai klaszszikus tradíció és a marxista frazeológia kettős présében fanyalgott a pop felszínessége és korrumpáltsága fölött.<sup>25</sup> *Bálványok és antibálványok* című 1965-ös írása alapvetően egy antikapitalista beállítottságú szöveg,

a fogyasztói kultúra és a kapitalista spektakulum kritikája, amely szóvá teszi a túlfogyasztást, az igénytelen dolgok mértéktelen fogyasztását is, vagyis a felszínes amerikai társadalom sztereotípiáját használja: „A Pop Art kiállítások megtekintését ezért minden konstruktív szándékú művész figyelmébe ajánlanám. Feltalálhatják ott korunk emberének, korunk naiv és fogyasztani kívánó millióinak összes bálványait, vagyis azt a valóságot, amely lehetne tartalmasabb is, de amelyet nem lehet kikerülni egy új stílusú személyiség és egy új stílusú művészet kimunkálása közben.”<sup>26</sup> Pernecky az 1966-os Erdélyhez hasonlóan a pop-artot a dada kései virágzásaként értelmezi, ami párhuzamba állítható Peter Bürger hatvanas évekbeli neoavantgárd elméletével, ami a háború utáni avantgárdban az eredeti avantgárd piacosítását, kiürítését látta. Ugyanez a nézőpont előjött a hatvanas évek francia újbaloldali diszkurzusában is, ahol Guy Debord és a szituacionisták a rekuperáció kifejezést használták ebben az értelemben.<sup>27</sup>

24 K. HORVÁTH Zsolt: Szubkultúrák forrásvidékén. Népi kultúra, munkáskultúra és baloldali közösségiség Vajda Lajos életműve körül. *Fordulat*. 2009. <http://fordulat.net/pdf/7/szubkulturak.pdf> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

25 PERNECKY Géza: *Bálványok és antibálványok*. In: *Tanulmányút a pávakertbe*. Budapest, Magvető, 1969. 162–173.

26 *Uo.* 171.

27 Lásd *Guy Debord and the Situationist International*. Ed. by Tom McDonough. Cambridge, MIT Press, 2002. xiii.

A nyugati (jelesül frankfurti és párizsi), cizellált, ideológiai kritikái diszkurzusokhoz képest Lakner *Hírek* című 1964-es, elsőnek tekintett, pop-artos festménye még csupán egy Rauschenberg-parafrízisnak (*Retroactive I.*, 1964) tűnik – legalábbis eszmetörténeti értelemben. Az 1965-ös *Saigoni buddhista szerzetesek emlékére* című mű (2. kép) viszont egy erősen antikapitalista jellegű megnyilatkozás, hiszen abból az akcióból indul ki, amikor egy vietnámi buddhista szerzetes a háború és az amerikai kegyetlenkedések (napalm bombázás) ellen tiltakozva felgyújtotta magát Saigon belvárosában, amit természetesen a média is figyelemmel kísért. Az antikapitalista téma – a szerző potenciális újbaloldali szimpátiáin túl – azt is jelentette, hogy Lakner képei jó hivatalos, marxista sajtót is kaptak Budapesten, legalábbis a hatvanas évek végén. 1964-ben azonban esztétikai értelemben mégis inkább egy új, nyugati mételty vert gyökeret hazánkban, ami sokkal rosszabb volt, mint az absztrakt expresszionizmus és a tasizmus, hiszen Kelet-Európában nem annyira az avantgárd és a modernizmus kritikájának tűnt, mint inkább a fogyasztói társadalom propagandájának. Ezt az új mételtyt ráadásul nagyon gyorsan követte egy még újabb, a happening. A *Film – Színház – Muzsika* lapjain Ember Mária értékelése kiválóan jelzi is a Hruscsov 1964-es bukása után felerősödő hidegháborús retorikát. „A mozgalomra jóvátehetetlenül rányomta bélyegét, hogy Amerikában fogant, ahol a nyers brutalitás istenítésének, a humánusabb – tehát »óvilági« – kultúra lebecsülésének, a mindenáron történő szenzációhajhászásnak, a tobzódó túllícitálásnak oly mélyek a gyökerei, s ahol az ifjúság jórésze, távol az európai XX. század keserves tapasztalataitól, fogyasztójává-élvezőjévé válik ennek a megbotránkoztatást megbotránkoztatással tetéző, a rossz ösztönökre alapozó irányzatnak.”<sup>28</sup> Ember ezzel az amerikai mételtyvel az európai kultúra általa ellen-happeningnek nevezett jelenségeit állítja szembe, amelyek az abszurditásig fokozzák az erőszak kultuszát. Az általa megidézett humoristáknak, Carl Merznek és Helmut Qualtingernek azonban semmi köze sincs sem a happeninghez, sem pedig a kortárs művészethez. Ennek ellenére a szöveg blódsége inspirálóan hatott Szentjóbý Tamásra és Altorjay Gáborra, akik dr. Végh László baráti körének tagjaként és egy kiterjedt (Hamvas Bélát, Weöres Sándort,



3. Erdély Miklós: *Három kvarkot Marke királynak (Sejtések)*, 1968  
Az akció egy részlete  
Fotó: Az Erdély Miklós Alapítvány és Erdély Miklós örököseinek jóvoltából

Tábor Bélát és másokat is magába foglaló) kapcsolati háló agilis ifjú láncszemeiként tisztában voltak azzal, hogy az avantgárd Amerikában is produkál új jelenségeket.<sup>29</sup>

Az 1966-os első magyar happening mindazonáltal Dalí és Kaprow Ember Mária által leírt happeningjeiből is átvett elemeket, sőt akár még azok egyszerre patetikus és ironikus átértelmezésének is tűnhet.<sup>30</sup> Sőt bizonyos értelemben a gúnyos, paródiába hajló, antikapitalista szellemiségű magyar cikk abszurd realizálásának is, vagyis az amerikai mételty groteszk és provokatív buda-

28 EMBER Mária: Happening és antihappening. *Film – Színház – Muzsika*, 1966. május 13. 18.

29 Dr. Végh és barátai avantgárd műveltségéhez lásd KÜRTI Emese: *Experimentálizmus, avantgárd és közösségi hálózatok a hatvanas években. Dr. Végh László és köre*. PhD-disszertáció. Budapest, ELTE, 2015.

30 Az *Ebéd (In memoriam Batu kán)* értelmezéséhez lásd LÁSZLÓ Zsuzsa–ST. TURBA Tamás: *Az Ebéd (in memoriam Batu Kán). Az első magyarországi Happening*. Budapest, Tranzit.hu, 2011. és KÜRTI Emese: *A szabadság anti-esztétikája. Az első magyar happening*. *Exindex*, 2015. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=967> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

pesti reprodukciójának, amelyet ráadásul a nagy, barbár, keleti hódító Batu kán emlékének dedikáltak. Kaprow Ember Mária által felidézett happeningjében például kulcsszerepet játszott egy kakas, akit a kakasként viselkedő, szemétdombon forgolódoó happener a riválisaként megtámadott és a nézők közé dobott. Az *Ebéd*ben pedig egy tyúk bukkant fel, és rengeteg toll, és a kaotikus étkezés (átvitt értelemben: kultúrafogyasztás) hányással és az *Örömóda* hangjaival zárult, amely mintegy az egész happening allegóriájaként a hányadék és az alantas (*abject*) hibriditás esztétikáját állította a művészet parnasszusára.<sup>31</sup> Az étkezés és a hibrid kulturális fogyasztás (a magyar paprikás krumpltól Duchamp biciklikerekén át az óvszerig) ideje alatt viszont a lengyel Penderecki *Hirosimája* szólt, ami újabb adalékot jelent a hidegháború és a sajátos kelet-közép-európai kultúra reflexiójához is, ami nyilván a Hamvast olvasó Szentjóbtyt is foglalkoztatta. A happening értelmezése során Müllner András Erdély visszaemlékezéseire építve arra is kísérletet tett, hogy Szentjóbty és Altorjay akcióját is becsatornázza a magyar avantgárd Vajdától Erdélyig ívelő montázstörténetébe.<sup>32</sup> Szentjóbty azonban biztos abban, hogy Erdély Miklós *Montázs-éhség* szövege nem inspirálta őket, mivel a happening idején még nem is ismerték, mert Erdély csak annak megrendezése után mutatta meg nekik. Sőt, szerinte ők inspirálták Erdélyt, hogy mutasson be akciókat, amit az is alátámaszt, hogy Erdély 1966 táján még leginkább a filmet tekintette az új avantgárd adekvát médiumának. Altorjay 1967-es emigrációja után viszont egyre intenzívebb lett az együttműködése Szentjóbtyval, aki azonban Erdélytől függetlenül teremtette meg a saját akcióköltészetét, amikor 1966 legelején végképp szakított az általa misztikusnak nevezett retorikával, és elkezdett pop verseket írni.

Erdély Miklós első akciója a Szentjóbty által szervezett *Do You See What I See* akcióesten két héttel az *Iparterv* kiállítás megnyitása előtt valósult meg, amelyen már a Lakner- és Konkoly-féle kvázi pop-art is helyet kapott a tasizmus és a hard edge magyar törekvései mellett. Erdély később úgy interpretálta az estet, hogy ő már ekkor, öntudatlanul is „természettudományos koncept”-et csi-

nált, szemben Szentjóbty szürreális akcióival. Szentjóbty amúgy az általa bemutatott *Akció felolvasás* során egy Heisenberg-kötetet szeretett volna hangosan felolvasni, miközben társa egy kötéllal próbálta visszatartani attól, hogy kibetűzhesse a szöveget. Az Erdély által is ismert és kedvelt Heisenberg-kötet vélhetően a válogatott tanulmányai voltak, amely meglepő módon antimaterialista, idealista filozófiai kontextusba helyezte a kvantumfizika paradoxonait.<sup>33</sup> Erdély három akciója közül az egyik szintén a valóság különféle (tudományos, művészi és hétköznapi) konstrukcióinak viszonyát tematizálta. Miközben felolvasta a *Sejtések* című, természettudományos ihletésű szövegét, darts nyilakra emlékeztető papírröppentyűket dobált egy női modell nagy méretű, a pop-artot is felidéző reklámképébe – a nyilak abban a ritmusban lyuggatták át a kommersz szépség és a populáris valóság felszínét, ahogy a *Sejtések* (3. kép) állításai kikezdték a hétköznapi naiv realizmus racionalista és materialista világméretét.<sup>34</sup> A nagy méretű női portré vélhetően összefüggött Erdély „polgári” foglalkozásával, a fotómozaikok tervezésével is, melyek során fotómodellek képeit is használta, amint ezt a budapesti Márka presszó vagy a miskolci Bor-is borozó mozaikja is mutatja. Erdély másik természettudományos konceptjében, amely a *Dirac a mozipéztár előtt* címet kapta, a mozi spektákulumának kapitalista kultusza került reflektorfénybe, hiszen az igazság áramlásának iránya – Erdély kihelyezett feliratának értelmében – ellentétes volt a „tömeg” áramlásának irányával. A tömeget megszemélyesítő Erdély, Szentjóbty és Urbán Miklós Erdély *Dirac a mozipéztár előtt* című versét olvasta fel soronként egyet-egyet lépve a mozijegy felé. A lépésenként kibomló szöveg a kvantumfizika paradox világméretét idézte fel a tudományos és a hétköznapi fogalmak ütköztetésével. A *Három kvarkot Marke királynak* elnevezésű akcióhármas harmadik darabja a *Klipsz*, a tömegkultúra egy harmadik szegmensére, a rádióra reflektált, aminek műsorát Erdély súlyzókkal a fülén hallgatta. Marke király maga is a popkultúra terméke, Richard Wagner *Trisztán és Izolda* című operájának egyik hőse, aki aztán átkerült a popkultúra ironikus avantgárd verziójába, James Joyce *Finnegans Wake*-jébe is. Itt talált rá a kvarkelmélet atyja,

31 Az alantas (*abject*), a formátlan (*informe*) és a hibrid kultusza már a szürrealizmus egy részétől (Georges Bataille, Hans Bellmer, Salvador Dalí) sem volt idegen. Lásd ehhez: Yve-Alain Bois–Rosalind KRAUSS: *Formless*. Cambridge, MIT Press, 1997.

32 MÜLLNER András: Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története. In: *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerk. DERÉKY Pál–MÜLLNER András. Budapest, Ráció, 2004. 182–204. és KRUSOVSKY Dénes–SZABÓ Mar-

cell–ÚRFI Péter: Közegésztelen töredékek. (Levéliinterjú St. Auby Tamással). *Puskin Utca*, 2008. <https://puskinutca.files.wordpress.com/2009/10/puskin-utca-04-vegleges.pdf> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

33 WERNER HEISENBERG: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, Gondolat, 1967.

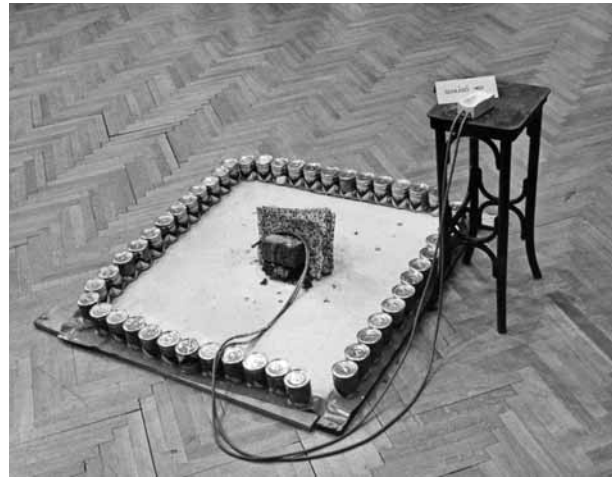
34 A *Három kvarkot Marke királynak* részletesebb elemzéséhez lásd HORNYIK Sándor: Naiv realizmus és „természettudományos koncept”. *Magyar Műhely*, 131. 2004. 16–50.



Murray Gell-Mann a quark szóra, amely a sirályok rikoctozására emlékeztette, de a regényben egy kocsmában hangzott fel, ahol valaki három korsó (angolul *quart*) sört rendelt Mark mesternek, aki nem más, mint Marke király, hiszen a *Trisztán és Izolda* ír-angol története több ponton is visszatér a *Finnegans Wake*-ben. Gell-Mann-nak nemcsak a szó hangzása tetszett meg, de a hármas szám is, hiszen három kvarc segítségével bontotta tovább az elemi részecskéket.<sup>35</sup>

Erdély új művészete és új avantgárd, hibrid nyelve azonban nemcsak a paradoxonok irodalmi, bölcséleti és tudományos kultuszára épített, de a nyugati baloldal (Ernst Bloch és Herbert Marcuse) inspirációja is tetten érhető benne, hiszen a művészetnek utópikus, forradalmi energiát tulajdonított.<sup>36</sup> Erdély transzcendens anti-kapitalizmusa azonban nem vezethető le Marcuse és az újbaloldali ideológiák divatjából, amely Magyarországot csak a hatvanas évek végén érte el, Erdély viszont már 1965-ben megírta az *Anarchisták Párizsban* című szövegét, amely 1963-as párizsi élményeit dolgozta fel.<sup>37</sup> Későbbi emlékei szerint már ekkor egy olyan akciót tervezett Párizsban, amelynek során névértéken alul árulta volna a francia frankot. 1965-ös szövegében pedig ezt olvashatjuk: „Föllépett már avantgárdizmus minden ellen, de soha a pénz ellen, hanem rendszerint behanyatlott gépiesen ölelő karjaiba; e butaság kipusztulásához kell-e milliós hadsereg, kellene-e fegyverben álló hatalmak, rakéták meg minden csuda? Nem lenne elegendő, ha 10-20 szegény fiú elhullajtana a pénzét Párizs utcáin és nyugodtan végignézné, míg mások mohón felkaparnák, nem követnék-e sokan inkább e felszabaduló fiúk példáját, mint a porban kotorászó harácsolóké? Vagy nem kellene-e árusítani magát a pénzt tetszőleges áron, s ezzel leszavaztatni a népeket a pénz kérdésében és megbélyegezni a pénz szégyenét örök időkre?”<sup>38</sup>

Erdély antikapitalista kritikája nemcsak Bloch és Marcuse utópiáinak párizsi vagy budapesti felfedezését előzte meg, hanem a pop-art európai diadalútját is,



4. Erdély Miklós: *Szelídség medencéje*, 1970

Environment az „R” kiállításon

Fotó: Kovács Ferenc, az Erdély Miklós Alapítvány és Erdély Miklós örökösének jóvoltából

amit egyrészt Rauschenberg 1964-es Velencei Biennálé nagydíja és budapesti divatja jelzett, másrészt a pop-art heves párizsi kritikája is. Bernard Rancillac és a kritikus Bernard Gassiot-Talbot a Roland Barthes által inspirált 1964-es *Mythologies Quotidienne* (Hétköznapi mitológiák) kiállításon éppen az apolitikus és spektakuláris, amerikai, imperialista pop-arttal szemben definiálta az új realizmus és az új, narratív és figuratív festészet útját.<sup>39</sup> Erdély ironikus pop objektjei az *R-kiállításon* (1970), illetve az 1968-as *Pop tanulmány* ehhez a fajta újbaloldali kritikához is illeszkedtek, miközben valójában inkább a spirituális és ismeretelméleti, nem pedig geopolitikai szempontokat kitüntető Nouveau Réalisme szellemiségével állíthatók párhuzamba. A kommunista és a zsidó identitás konstrukcióinak konfliktusát problematizáló *Fiúingmervető maceszből* legendás módon

35 Murray GELL-MANN: *The Quark and the Jaguar. Adventures in the Simple and the Complex*. London, St. Martin's, 1995. Erdély és a modern kvantumfizika kapcsolódási pontjaihoz lásd bővebben HORNYIK Sándor: *Avantgárd tudomány? A modern természettudományos világkép recepciója Gyarmathy Tihamér, Csiky Tibor és Erdély Miklós munkásságában*. Budapest, Akadémiai, 2008. 103–130; Szőke Annamária: „Títok a jövő jelenléte.” Tudomány a művészet határain belül Erdély Miklós művészetében. *Nappali Ház*, 9. 1997. 1. sz. 42–65.

36 Herbert MARCUSE: *Az egydimenziós ember*. Budapest, Kossuth, 1990. A *Korunk* folyóiratban már 1968-ban megjelentek részletek a párizsi diáklázadás legendás könyvéből: [http://epa.oszk.hu/00400/00458/00379/pdf/Korunk\\_EPA00458\\_1968\\_07\\_1069-1087.pdf](http://epa.oszk.hu/00400/00458/00379/pdf/Korunk_EPA00458_1968_07_1069-1087.pdf) (Letöltve: 2018. 01. 31.) Bloch, Marcuse és Erdély gondolkodásának kapcsolataihoz lásd bővebben

HORNYIK Sándor: Egy megvalósult „poszt-neoavantgárd” utópia. Erdély Miklós művészetpedagógiájáról. *Exindex*, 2007. <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=517> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

37 ERDÉLY Miklós: *Levelek Jeruzsálembe*. Hajdú András margójegyzetivel. *Múlt és Jövő*, 19. 2008. 2-3. sz. 119-126. [http://www.multesjovo.hu/en/aitdownloadablefiles/download/aitfile\\_id/238/](http://www.multesjovo.hu/en/aitdownloadablefiles/download/aitfile_id/238/) (Letöltve: 2018. 01. 31.)

38 ERDÉLY Miklós: *Anarchisták Párizsban*. In: *Második kötet*. Szerk. BEKE László–PETERNÁK Miklós. Párizs, Magyar Műhely, 1991. 36.

39 A párizsi Figuration narrative művészcsoportról bővebben: Sarah WILSON: *Figurations. The Visual World of French Theory*. New Haven, Yale University Press, 2010.



5. **Szentjőby Tamás:** *Új mértékegység* – Ludwig Múzeum, 1965/2012  
Ólom, 3×3×60,5 cm  
Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest  
Fotó: Rosta József / Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum

olyan vezető kommunista entellektüeleket szólított meg, mint Szabolcsi Miklós, aki 1945 előtt Erdélynek zsidó cserkésztestvére volt, majd 1956 után Aczél egyik legfontosabb művészeti tanácsadója lett.<sup>40</sup> A *Tavalyi hó* szintén túlmutat a hétköznapi tárgyak kultikus és ironikus felmutatásán is, hiszen valójában egy akciókoncentrátum, mivel Erdély ténylegesen eltett havat a hűtőjébe, majd azt állította ki a teljesen közönséges termoszban. A mű szűzsége pedig a hétköznapi naiv realizmust piszkáló, dadaista-szürrealista szó- és nyelvjáték tradíció szellemiségéhez illeszkedett, mintegy azt a szellemet csempészte be a termoszban a kiállítótérbe. A *Váza virággal* pedig Duchamp tradíciójához híven valódi váza volt valódi virággal, amit Erdély Duchamp-on és az újrealisták spiritualizmusán egyaránt csavarva egyet, egész egyszerűen vázaként és virágként állított ki. A *Szelídség medencéje* (1970)<sup>41</sup> (4. kép) pedig arra reflektált az Aczél György múltját és zsidóságát pontosan ismerő cinizmussal, hogy milyen érdekes is, hogy Kádár nem vette át a szovjet politika erősödő antiszemitizmusát, aminek aktualitását a hatnapos háború (1967) adta a hatvanas évek végén: „A szelídség medencéje [...] tulajdonképpen Kádárnak akart egy tisztelgés lenni, de ezt Aczél persze ellenkezőleg érezte,

és elnevezett bűzfejlesztőnek. Tudniillik akkor indult a Szovjetunióban egy antiszemita hullám, s ezt Kádár nagyon leblokkolta a határnál. Ezért neveztem el ezt a »szelídség medencéjének«. Abból állt, hogy szovjet [...] sűrített tejkonzervből, 49 darabbal, körül volt véve egy hely. Ki volt lyukasztva mindegyik, egy műanyag medence volt alattuk, és a tej folyt a közepe felé, ahol macesz volt, élesztő között, nagy élesztőtömbök között.”<sup>42</sup> A tej (a kommunista ideológia) aztán az élesztő hatására bomlani, rohadni kezdett, Erdély pedig a rettenetes bűzt a geopolitikai asszociációkat keltő: „ITT GÁZ LESZ” felirattal kommentálta.

A Warhol amerikai leveskonzerveit szovjet tejkonzervekre lecserélő, metsző irónia nem volt idegen Szentjőby és Altorjay 1965-re tervezett pop-objekt kiállításától sem, amely ugyan a neoavantgárd egyik kedvelt, illegális kiállítóterében, Petrigalla Pál lakásába lett tervezve, de nem nélkülözötte a paródia szellemét sem, amit az alkotók antimaterialista és avantgárd műveltsége táplált. Szentjőby 1971-ben így emlékezett vissza erre: „én barom, a Pop-ban képtelen voltam észrevenni azt a változást, ami magától értetődő, nyilván azért, mert akkor még teli voltam a spirituális tartalom, a transzcendens iránti vágyakozással és különben sem hittem azt, hogy egy ilyen magas rendű kifejezés után, mint Tobey vagy Pollock, olyasmi jöhet, mint ez a tökkelütött Pop Art. Szélhámosoknak, disznóknak tartottam, emlékszem a Richard Hamiltontól majd szétrobbantam, de '64 őszén már – amikor a Studio Internationalben láttam egy csomó képet tőle –, gyanút fogtam. Igaz, hogy a jelenlétük nem volt nagyon intenzív, talán ezért is láttam benne olcsó visszatérést a Dadához. A '65-re tervezett Pop-objekt kiállítás inkább blaszfémia lett volna, botrány, geg, legalábbis akkor így gondoltuk.”<sup>43</sup> A végül csak 1969-ben, a második *Iparterv* kiállításon bemutatott *Hűlő víz* azonban valahogy mégsem az amerikai pop-arra, hanem inkább az újrealizmusra és a Fluxusra enged asszociálni, hiszen a patikaüvegbe öntött meleg víz lehűlése egy objektbe zárt hétköznapi akcióként értelmezhető, ami inkább Klein vagy Cage, mintsem Rauschenberg vagy Warhol szellemét idézi meg. Az *Új mértékegység* (5. kép) is inkább misztikus, mint merkantilista alapokra épült, illetve a hétköznapi valóság és a misztika konfrontációjára alapozott, hiszen a vízvezetékeket alkotó ólom-

40 PETERNÁK Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal, 1983 tavaszán. *Árgus*, 1991. 5. sz. 80. és MÜLLNER András: *Tükör a sötétséghez. Erdély Miklós kollapszus orv. című kötetéről*. Budapest, Magyar Műhely, 2016. 17.

41 Ezúton is köszönöm Szőke Annamáriának és az Erdély Miklós Alapít-

ványnak, hogy a rendelkezésemre bocsátották az Erdély Miklós műveiről készített fotókat.

42 PETERNÁK 1991 (ld. 40. j.) 80.

43 BEKE László: Beszélgetés Szentjőby Tamással. *Jelenlét*, 1989. 1–2. sz. 259.

cső egy méternél jóval kisebb (kb. 60 centis) darabjáról volt szó. A régi, a francia felvilágosodástól az amerikai fordista futószalagig ívelő, racionális valóság helyett Szentjóby egy új valóságot proponált, ami azonban meglehetősen nyomasztó lett, hiszen az új mértékegység egy lyukas ólomcső, ami nemcsak a „rohadó”, jóléti civilizációra, de az öldöklésre és a háborúra is utalhat. Az alkotó intenciója ráadásul elsősorban az volt, hogy az *Új mértékegység* meditációs objektummá váljon. Persze az ólomcső és a patikaüveg az újrealisták által újra felfedezett *ready made* fogalmához is kapcsolódott, amelyre Szentjóby maga is reflektált és kritikával is illette. A patika és az ólom, illetve a Szentjóby által a hatvanas évek végén előszeretettel használt kén alkímiai allúziókat is kelthetett, ami a Hamvas-féle bölcsélet kontextusában a célracionális és materialista (kapitalista és kommunista) tudás és lét kritikáját is jelentette. Az *Új mértékegység* mindazonáltal már kiállításának idején antitotalitárius (szimbolikus gumibot) és geopolitikai (kommunista erőszak) értelmezést is kapott, amitől Szentjóby maga 1971-es interjújában elhatárolódott, és inkább a spirituális és költői vonatkozásokat emelte ki.<sup>44</sup>

Ez a fajta nézőpont párhuzamba állítható Pierre Restany és a Nouveau Réalisme szemléletével is, amely a ready made antiesztétikáját, illetve esztétikai negativitását pozitív kontextusba helyezte, vagyis a talált tárgyaknak költői és transzcendens jelentéseket tulajdonított.<sup>45</sup> Amíg azonban Restany és Klein kifejezetten antikommunista nézeteket vallott és André Malraux kultuszminiszteri támogatását is élvezte, addig Wolf Vostell vagy Daniel Spoerri kezében a poétikusan átértelmezett amerikai pop-art baloldali ideológiával párosult és a kapitalizmus kritikája lett belőle. Ennek ellenére a Figuration narrative csoport művészei még az újrealistákat sem érezték eléggé politikusnak, hiányolták ugyanis a kapitalizmus igazi arcának, álságos voltának és brutalitásának bemutatását. A némi ironiával a Restany-féle újrealizmus és a pop-art fetiszmusára is reflektáló *Hétköznapi mitológiák* kiállítás művészei ebben a szatirikus antikapitalista szellemben pörgették túl a pop-art és az újrealizmus eszköztárát is. Hason-

lóan komplex motivációt sejthetünk a Szentjóby-féle *Paralel-kurzus tanpálya* mögött is, ami egy, a fennálló célracionális és materialista világhoz képest egy párhuzamos kultúrát, egy párhuzamos valóságot kísérel meg konstruálni, miközben az újbaldal forradalmi hevíületétől eltérően ott rezgett benne a kelet-közép-európai kiábrándult groteszk is, hiszen nemcsak egy utópia programjaként, de annak paródiájaként is érthető. A tanpálya feladatainak és utasításainak abszurditása ugyanis nemcsak a hétköznapi valóság racionalitását kezdi ki, de egyúttal megkérdőjelezi a Hamvas-féle spiritalizmus realitását, a korrumpálódott valóság megváltoztatásának esélyét is.<sup>46</sup>

A kapitalizmus és a kommunizmus, a realizmus és az utópia, a materializmus és a spiritualizmus, az individualizmus és a kollektívizmus sokszorosan összegabalyodott kelet-közép-európai intellektuális tere termelte ki a *Happsoc* (Stano Filko, Zita Kostrová, Alex Mlynárcik, 1965) és az *Anti-Happening* (Július Koller, 1965) programját is, ahol a szlovák alkotók Mlynárcik révén jól ismerték a Nouveau Réalisme francia programját is.<sup>47</sup> A happy societyként, vagy happy socialismként is olvasható *Happsoc I.* Pozsony egészét (lakosaival együtt) nyilvánította műalkotássá egy hétre, ami éppolyan ironikusan viszonyult a szocialista spektákulum álságos kultúrájához, mint a duchamp-i nominalista antiesztétika új nyugati, kapitalista divatjához. Filko, Kostrová és Mlynárcik ebbe az újjáélesztett duchamp-i tradícióba sorolta be a happening gesztusát is, és annak volumenét ad absurdum egy egész városra kitégítette. Koller szintén a duchamp-i hagyomány felől találta nem különösebben innovatív és túlon túl színpadias művészetnek az amerikai happeninget, amely szerinte megrendezett kultusz csupán.<sup>48</sup> Az *Anti-Happening* a részéről annak manifesztuma volt, hogy ő aktívan nem kíván részt venni az új avantgárd üres exhibicionizmusában. Az exhibicionizmus Koller olvasatában nemcsak magamutogatásként, de kiállításosdíként (azaz a kiállítás mint műforma abszolutizálásaként) is értendő. Ebben a szellemben bontakozott ki Koller *UFO* programja is 1970-től, amelyet a művészet minden aktuális (szovjet és amerikai) for-

44 A „nyugati” értelmezés még mindig előnyben részesíti a geopolitikai olvasatot, lásd Klara KEMP-WELCH: *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence Under Post-Totalitarian Rule, 1956–1989*. London, I. B. Tauris, 2014. 122.

45 Legújabbban lásd erről Jill CARRICK: *Nouveau Réalisme, 1960s France, and Neo-avant-garde. Topographies of Chances and Return*. Farnham, Ashgate, 2017. Altorjay és Szentjóby Jürgen BECKER és Wolf VOSTELL könyvén keresztül ismerhette Restany nézeteit, akinek *Die Beseelung des Objektes* című 1963-as szövege szerepelt a kötetükben: *Happenings*.

*Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, Leipzig, Rowohlt Verlag, 1965.

46 HAMVAS Béla: Öt meg nem tartott előadás a művészetéről. In: *Művészeti íráskönyv I.* Budapest, Medio, 2014. 80–81.

47 A „nyugati” értelmezés ennek a köztes, liminális, karneváli, ideológiai kavalkádnak is alapvetően geopolitikai olvasatot ad: Claire BISHOP: *Artificial Hells: Participatory Art, and the Politics of Spectatorship*. London, Verso, 141–143.

48 KEMP-WELCH 2014 (ld. 44. j.) 64.



6. **Konkoly Gyula:** *Ugarragu*, 1965  
Olaj, vászon, 150×170 cm  
Tragor Ignác Múzeum, Vác (Fotó: Kis Dávid)

májára kiterjedő irónia jellemzett, ami a tudománytól a sportig, az univerzális-kulturális futurologiai operációktól az univerzális fiziko-kulturális operációkig, azaz a pingpongig ívelt. A fennálló, fiktív és valódi valóságtól Kollerhez hasonlóan Filko is az Úr irányába kívánt terjeszkedni, az 1967-es *Happsoc IV*-ben (Úrutazás alcímmel) kifejezetten a kozmoszba invitálta olvasóit, mentális vagy fizikai valójukban, később pedig a művészet és a kozmológia szintézisét kereste, amellyel új, spirituális dimenziókba juthat el. A kiindulópont az úrhajózás tapasztalata és szimbólumrendszere volt, amit Filko 1968 után, a csehszlovák normalizáció időszakában spirituális jelentésekkel gazdagított, amihez hozzájárult 1970-es japán utazása is, amikor megismerkedett a buddhizmus nézőpontjával. A zen transzcendenciája vezette el a modern természettudomány négy dimenzióján túl-

lépve az ötödik dimenzióhoz, amelyet a fehér szín és annak ontológiája szimbolizált.

Az Úr új dimenziói, illetve azok amerikai és szovjet kolonizációja Szentjóbtyt is foglalkoztatta, amit az általa kezdeményezett *Holdra szállás* akciók is mutatnak, amelyek az amerikai holdutazás – a szovjet és a magyar televízió is közvetítette – időpontjában, 1969. július 20-án valósultak meg. Szentjóbty tulajdonképpen a saját szobáját használta *camera obscuraként*, és felvételt készített a holdra szállás pillanatában a külvilágról, mintegy dokumentálva annak megváltozását, illetve azt, hogy e változás mennyire nem rögzíthető objektíve, fotografikus eszközökkel az ő perspektívájából, az ő szobájából.<sup>49</sup> Erdély ugyanebben az időben, Szentjóbtyval párhuzamosan egy köménymaggal megtöltött kávéfőzőt ázott el a saját kertjében. A metafora egy-

49 Vö. St. Auby Tamás előadása a C3-ban, 1997. <http://catalog.c3.hu/index.php?page=work&id=826&lang=HU> (Letöltve: 2018. 01. 31.)  
Lásd továbbá KÜRTI Emese: „A szocialista realizmus gyöngyszemei”

Posztfluxus jelenségek Magyarországon. *Exindex*, 2016. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=992> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

szerre misztikus és magyar, hiszen egy okkult metaforát igyekszik lepárolni a Hold valódi megismerésének és birtokbavételének pillanatában: Mécs László premontrai szerzetes és költő hasonlítja egyik versében (*Isten szemüvegén keresztül*) a Napot almához, a Földet köménymaghoz, a Holdat pedig egy porszemhez. Erdély tehát Szentjóbyhoz hasonlóan a hétköznapokat konfrontálta a transzcendenssel, de amíg Szentjóby Hamvas, illetve Tábor Béla és Szabó Lajos (*Vádirat a szellem ellen*) nyomdokain fenntartásokkal viszonyult a modern természettudományhoz annak materializmusáért, addig Erdély felfedezett egyfajta paradox spiritualitást és transzcendenciát Heisenberg és Schrödinger kvantumfizikájában, amely elemi részecskéként és energiahullámként egyaránt értelmezte a valóságot, és a kettő ellentmondását a komplementaritás elvében oldotta fel. Elgondolkodtató viszont, hogy maga Erdély a saját avantgardizmusát Szentjóbyhoz hasonlóan szintén Hamvas Bélától eredeztette, aki nagyon nagy hatással volt a fiatalságára, de gondolkodását azért el is határolta az ötvenes évek legendás, Tiszapalkonyára száműzött filozófusától, amennyiben őt már nem az ősi tanok érdekelték, hanem a legújabb, tudományos világgépek, amelyek a régi gnosztikusoktól és misztikusoktól eltérően jóval szkeptikusabbak a világ megismerhetőségének és leírhatóságának tekintetében.<sup>50</sup> Erdély mindazonáltal az ősi tanokkal sem szakított, gyakorlatilag minden érdekelte, ami túlmutatott a naiv realizmuson és a hétköznapok célracionális logikáján a zsidó miszticizmustól a kvantumkromodinamikáig ívelően, de Vajda Lajostól és Szabó Lajostól eltérően már nem kereste a gnosztikus szintézist, inkább az ellentmondások érdekelték – a konfliktust, a feszültséget, a tagadást értékelte a montázsban is. A hétköznapokon és a látszaton túli alternatív, párhuzamos valóságok keresése azonban őt és Szentjóbyt is odakapcsolta az ötvenes években legendássá váló közép-európai, antisztálinista magyar baloldalhoz, amelynek éppúgy része volt Szabó és Tábor dialógusfilozófiája, mint a Törzs sokszínű hagyománya Justus Pállal, Lux Lászlóval, Bálint Endrével és Mérei Ferencsel.<sup>51</sup>

Ez a sokszínű, egyszerre antikapitalista és antikommunista, pontosabban antisztálinista hagyomány nem volt ismeretlen a fiatal generáció számára sem, de amíg Szentjóby ennek fényében értékelte először a pop-artot



7. Konkoly Gyula: *Ne menjetek oda (Oh, Africa)*, 1966  
Olaj, farost, vegyes technika, 125×109 cm  
Nudelman Gyűjtemény  
Fotó: Kieselbach Galéria, Budapest

is, addig Lakner és Konkoly elsősorban a frissességet és a nyugati divatot érzékelte benne, ami üdítően hatott a festészeti realizmus kalodájában. Konkoly első popos képe az *Ugarragu* (1965) (6. kép) ennek a szellemi és kulturális inputnak a jegyében született meg. A cím azonban elgondolkodtató, akár még a paprikás krumpli (*Ebéd – In memoriam Batu kán*) mélyebb realizmusát is felidézheti, és a pop mentalitásának magyar fordítására, sőt fordíthatóságára utal, amikor a magyar pop-art képet ugarragunak titulálja. A fordítás, a fordíthatóság, a transláció, a transzfer groteszk kommentárjaként is értékelhető, hogy az ugar egyszerűen a Sugar feliratból rövidül le, majd tükröződik frappáns magyar szójátékká. A festményen azonban a Kelet és a Nyugat konfrontációja nem érzékelhető, a Kelet, vagyis Kelet-Közép-Európa leginkább hiányként jelenik meg, amelyet a hor-

<sup>50</sup> PETERNÁK 1991 (*Id. 40. j.*) 87–88.

<sup>51</sup> K. HORVÁTH Zsolt: Szexuál-lélektani szubkultúra Budapesten. Szempontok a Törzs keletkezéséhez és politikai szocializációjához. In: *Mérei Élet-Mű*. 2006. <http://www.academia.edu/4065386/>

Szexu%C3%A1l-l%C3%A9lektani\_szubkult%C3%B4ra\_Budapest\_n\_Szempontok\_a\_T%C3%B6rzs\_keletkez%C3%A9s%C3%A9hez\_%C3%A9s\_politikai\_szocializ%C3%A1ci%C3%B3j%C3%A1hoz (Letöltve: 2018. 01. 31.)

*ror vacui* szellemében töltenek ki a Nyugat különféle ikonjai: Marilyn Monroe, az amerikai zászló csillagai, Liz Taylor, a walesi herceg és Louis Malle francia filmrendező békésen megférnek egymás mellett. Konkoly emlékei szerint a magyar cím, a magyar referencia egyfajta kényszerű adaptáció volt számára, mert Budapesten lennie kellett a festészetben valami magyarnak is,<sup>52</sup> különben az amerikai, kapitalista imperializmus vádját még az új magyar művészet keresésének programjával sem lehetett tompítani. Az *Ugarragu* azonban – még ha tudattalanul is – egyúttal erre a keleti kotyvasztásra, erre a magyar pusztapörköltre is ironikusan reflektált, amely irónia köztessége, liminalitása párhuzamba állítható Erdély és az Európai Iskola szellemiségével is, akik az európai és a transzcendens művészet programjának meghirdetése ellenére is leginkább egy közép-európai avantgárdot szerettek volna létrehozni.

A Hincz Gyulánál tanuló, és a Bernáth-tanítványokat (Csernus, Lakner, Szabó) is némi malíciával szemlélő Konkolynak azonban komoly fenntartásai voltak a magyar művészet programjával szemben, ő inkább Birkás Ákossal együtt a Szabó Ervin Könyvtárban falta a Skira-albumokon keresztül a nyugati művészetet, majd az első adandó alkalommal (1964) le is lépett az országból, Bécsen keresztül Párizsba emigrált. Ott a nagy élménye az amerikai pop-art párizsi diadala lett, nem messze lakott a Sonnabend Galériától, rendszeresen járt oda, a raktárba is beengedték, ahol Rauschenberg, Jasper Johns és Andy Warhol művei nyugtázták le. Aztán 1965-ös hazatérése után jött az *Ugarragu*, majd a fröcskölt, absztrakt expresszionista arannyal megbecsületlenített (illetve boldoggá tett) *Danaé és Maya* (1966) Rembrandt és Goya nyomán, illetve a Tiziano férfiportréjaként újjászülető *Dózsa György* (1966). Konkoly szerint a minta szimplán az amerikai pop-art idézetkultúrája volt, amely a fogyasztási cikkek birodalmába helyezte át a klasszikus művészetet. Ez a klasszikus művészet azonban Magyarországon és Közép-Európában egyúttal az akadémikus művészetet, a Grand Art-t is jelentette, amelyet Bernáth főiskolai tanárként (és művészként is) ellensúlyként használt a szocialista realizmus politikájával szemben. Ahogy Lakner, úgy Konkoly is ebben az akadémikus, klasszikus esztétikai szellemben fogadta be és sajátította el a pop-artot. A művek nem az egyszerű és praktikus, eredeti amerikai technikával készültek,

hanem *trompe l'œil* olajfestészetéről volt szó, ami Fehér Dávid értelmezésében a szitára és a hígítószerszám kollázsra épülő amerikai pop-art egy jellegzetes, magyar verzióját jelenti, hiszen a kiváló festők számára nem okozott gondot, és szinte magától értetődő is volt a nyomdai jellegű folyamatok festői reprodukálása.<sup>53</sup>

Az is elképzelhető persze, hogy az ecset használata egyszerűen csak a festészet hagyományos, akadémikus követelményeinek kívánt ironikusan ugyan, de mégiscsak megfelelni, hiszen a szita Magyarországon egyet jelentett az alkalmazott grafikával, amelyet nem tekintettek a Grand Art részének. Innen nézve viszont a magyar popos olajfestmények kapcsán valóban „csak” pop effektusról lehet beszélni, hiszen a táblakép médiumának kritikája csak a hatvanas évek végén merült fel, leginkább az 1969-es második *Iparterv* kiállításon, ahol Szentjóbó pop-objektjei mellett Konkoly is fura, gesztus festményre, asszemblázsra és objektre egyaránt emlékeztető műtárgyakkal jelentkezett. Az egy évvel korábbi *Lágyított tojás* (1968) groteszk iróniája és elementáris alantassága, illetve a „vérző” *Emlékmű* (1969) esztelenül bátor politikuma azonban némiképp elhomályosítja a korábbi táblaképek stiláris és ideológiai komplexitását, amelyeket nehéz szimplán „nyugatos”, antikommunista műveknek tekinteni. Az 1966-os *Ne menjetek oda (Oh, Africa) (7. kép)* például az antikapitalista propaganda kifigurálásának tűnik, amikor az afrikai dekolonizációs háborúk áldozatait a post-painterly abstraction stílusában megfestett, amerikanizált vörös csillaggal és Velázquez egyik legendás alakjával, az *Udvarhölgyek* szenttelen szemlézőjével párosítja. Ahogy azonban Lakner az 1965-ös saigoni buddhistákat Bob Morris és Wolf Vostell műveivel rokonítja, úgy az antikapitalizmus szelleme akkori barátja, Konkoly munkássága kapcsán is felmerülhet.<sup>54</sup> Hiszen az amerikanizált vörös csillag ironikus módon éppen az amerikai szabadság festői szimbólumából, az új amerikai absztrakció színmezőiből rajzolódik ki, a magyar, illetőleg a kelet-közép-európai néző pedig leginkább Velázquez szenttelen, elegáns, lényegében kívülálló figurájával tud azonosulni az afrikai dekolonizációs háborúk kapcsán. Azzal a figurával, aki Michel Foucault értelmezésében éppen a klasszikus reprezentáció szimbóluma, aki egyszerre nézi a képen jelen nem lévő hatalmat (a királyi párt) és a kép potenciális nézőjét, akit mintegy bevezet saját reprezentációkritikai világába.<sup>55</sup>

52 Konkoly Gyula szóbeli közlése, 2017. október 26.

53 Vö. FEHÉR Dávid: *Lakner László*. Budapest, Hungart, 2016.

54 SZENTESI Edit: Beszélgetés Lakner Lászlóval. In: *Hatvanas évek*. Szerk. Nagy Ildikó, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1991. 136.

55 MICHEL FOUCAULT: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiájáról*. Budapest, Osiris, 1999; SVETLANA ALPERS: Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meninas. *Representations*, 1983. 1. sz. 30–42.

Velázquezre akár úgy is gondolhatunk, mint aki a tükörök, a terek és a reprezentációk játéka bementetésével komplex képet adott nemcsak korának ismeretelméletéről, de saját helyéről is abban. Egy ilyen nézőpontból a „magyar pop-art” festészete egyfajta képeskönyv lesz, amelyben számomra most nem is annyira az egyes elemek az érdekesek, mint inkább az a fajta esztétika, amely egyáltalán nem idegenkedett a hibriditástól. Egy olyan közép-európai esztétika, amely Konkolytól Lakneren, Lakner „mesterén”, Csernuson, Csernus „mesterén”, Juhász Ferencen, és Juhász „mesterén”, Weöres Sándoron át szintén visszavezethető az Oppo és az Európai Iskola dadaista és szurrealista beállítottságú kultúrájához. Ahhoz a kultúrához, amelyben az 1930-as években Vajda révén még *expressis verbis* is élt a köztes, a nyugati és a keleti egyaránt meghaladó gondolkodás és identitás kimunkálhatóságának programja, amit a maga sajátos módján Erdély és Szentjóby is a magáévá tett. Innen, ennek a fiktív vagy imaginárius identitásnak a szem-

pontjából kerülhet egy lapra, egy síkra a motívumokban és technikákban tobzódó hibrid, „kvázi pop” festészet a festészet, vagyis a táblakép és a hagyományos művészet radikális kritikájával, ami Szentjóbyt és Erdélyt is a populáris, hétköznapi valóság mögött (illetve alatt és fölött) rejtőző alternatív valóságokhoz vezette, amiknek elemeiből létrehozták saját, geopolitikai és eszmetörténeti értelemben is köztes kultúrájukat.

*Hornyik Sándor*  
*művészettörténész, tudományos főmunkatárs*  
*Magyar Tudományos Akadémia, Bölcsészettudományi*  
*Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet*  
*hornyik.sandor@btk.mta.hu*

#### TÁRGYSZAVAK

posztkolonializmus, dekolonizáció, önkolonizáció, neoavantgárd művészet, szocialista realizmus, pop-art, Happening, Nouveau Réalisme, hibriditás, kelet-közép-európai identitás, Homi Bhabha, Erdély Miklós, Szentjóby Tamás, Konkoly Gyula, Lakner László

#### KEYWORDS

postcolonialism, decolonisation, self-colonisation, socialist realism, pop art, Happening, Nouveau Réalisme, cultural hybridity, East Central European identity, Homi Bhabha, Miklós Erdély, Tamás Szentjóby, Gyula Konkoly, László Lakner

## Beyond the Bipolar Geopolitical Reality

*Constructions of Central European Neo-Avantgarde Identity*

Dismantling the political and aesthetic dichotomy left over from the Cold War may once again shine the spotlight on the diversity of the Central European region and on its unique cultural identity. The construction of this cultural identity can be examined in an interesting and enlightening fashion through the lens of postcolonial and decolonial criticism. Decolonial criticism, forever synonymous with the name of Walter D. Mignolo, strives to investigate the structure of non-Western, that is non-Euro-American cultures by detaching them from the rhetoric and epistemology of the West, in particular of hegemonic Anglo-Saxon culture. The cultural hegemony of the West and the Soviet cultural colonisation of the East both exerted a lasting effect on Central European cultures, and this became especially explicit in art after the collapse of the Soviet Union. When analysing postcommunist and postsocialist culture, many commentators have resorted to the phraseology and observations of postcolonial criticism, designated by such terms as Self-Colonization (Alexander Kiossev) and the Close Other (Bojana Pejić). In parallel with this, however, the possibility of a uniquely Central European art history has also been raised: Horizontal Art History (Piotr Piotrowski) employs the outcomes of the geopolitical and spatial shift in order to reinterpret from the periphery the aesthetics and politics of the centre.

In my paper I argue that the intent of cultural decolonisation, aesthetic liberation and epistemological disobedience can be traced in Hungarian and Central European art as far back as the sixties and seventies. A certain section of neo-avantgarde artists (Miklós Erdély, Tamás Szentjóby, László Lakner, Gyula Konkoly, Stano Filko, Alex Mlynarcik, Julius Koller) not only defined themselves in opposition to the official, Sovietised state-approved culture, but also held a critical view of the “free” art visible in America and the West. That is to say, with-

in neo-avantgarde art there existed a kind of “third way”, an intermediate, liminal, hybrid culture, which was constructed out of segments of Soviet, American, Western European, Far Eastern and local cultures. In Hungary this intermediate, simultaneously anticommunist and anticapitalist culture was organically in tune with the anti-Stalinist, left-wing culture of the 1930s, whose legacy was inherited by such art groups as Oppo, the European School (Európai Iskola), and the Tribe (A Törzs). Moreover, the ethos of the Hungarian neo-avantgarde, which elevated the culture and technique of montage to epistemological dimensions, bears parallels with the Western European response to American Pop Art, whereby Nouveau Réalisme and Figuration Narrative occupied a somewhat critical position. In Central European art too, it is in relation to how Pop Art, Happening and other new trends in American art were received and interpreted that the ambivalent, polyphonic aesthetic and political reception can be witnessed most strikingly, and both anticapitalist and anticommunist ideologies played a role in this. Some artists (Lakner, Konkoly) used the tools of Pop Art to replicate the hybrid, carnival-like culture of the Central European intermediate space, whereas others (Erdély, Szentjóby, Filko, Koller) were driven by the limitations of ideologies and stereotypes to seek out new, alternative routes of aesthetics and epistemology.

*Sándor Hornyik*

*art historian, senior research fellow*

*Hungarian Academy of Sciences, Research Centre*

*for the Humanities, Institute of Art History*

*hornyik.sandor@btk.mta.hu*