

## Másodszorra elvész az első?

### A „klasszikus” avantgárd és a neoavantgárd közötti kontinuitás kérdéséhez

A jelen előadás<sup>\*</sup> alapja egy vita-szituáció. 2008-as avantgárd-könyvemben egy kiáltvány-jellegű szöveget bocsátottam közre arról, hogy milyen módon képzelném el az avantgárd-kutatás jövőjét.<sup>1</sup> Ez a szöveg listaszerűen felsorolta a magyar avantgárd-kutatás néhány olyan, érdemi megvitatás nélkül adottnak vett, megüledett tételét, amelyek véleményem szerint a továbbgondolkodás, a mélyebb megértés útjában állnak. A felsorolásban szereplő, tévhitként megbélyegzett gondolkodási automatizmusok egyike az volt, hogy nem veszünk tudomást a tízes-húszas évek klasszikusnak is nevezett avantgárdja és a hetvenes-nyolcvanas évek neoavantgárdja közötti kontinuitásról.

Megtisztelő recenziójában Derék Pál külön részt szentelt ennek a kiáltványnak, amelyet egészében véve egyetértéssel fogadott, de kételyét fejezte ki a Kassák-féle avantgárd és a neoavantgárd között feltételezett kontinuitás tekintetében.<sup>2</sup> A vita-kérdés tehát esszenciális formában így hangzik: van-e kontinuitás a huszadik század első és utolsó harmadában folytatott avantgárd tevékenység között, különös tekintettel arra, hogy a középső harmadában ilyesminek vajmi kevés nyomát találni.

Ha a válasz keresését azzal kezdjük, hogy saját történelmi pozícióinkat vizsgáljuk meg, akkor meglehet, hogy a kérdésből a voltaképpeni vita akár ki is vonható. Az avantgárd fogalma ugyanis utólagos történelmi konstrukció, amelyet Kassákék és kortársaik nemigen használtak önmegnevezésként: többnyire sajátos izmusaikkal, illetve az „új” fogalmával definiálták magukat. Mivel az *avantgárd* fogalmát művészet-, irodalom- és művelődéstörténészek teremtették (és nem teremtették igazán zártra és véglegesre), itt sokkal kevésbé kötnek bennünket a szigorú tények, mint például a *modern* fogalmánál, amely már a kortársi használatban is elterjedt volt. Az avantgárd fogalmát módunkban áll bizonyos keretek közt a saját céljainkhoz alakítani, s így a kérdés arra módosul, hogy nyerünk-e bármit, jutunk-e értékes belátásokhoz és felismerésekhez a kontinuitás hipotézise révén, azaz egy olyan avantgárd-fogalom megkonstruálása révén, amely a kontinuitást magában foglalja.

Úgy vélem, hogy nem is cél valamiféle végső verdikthez jutnunk: már a kérdés megtárgyalása is további kérdések felé vezet, értelmességéhez és termékenységéhez így aligha férhet kétség. A további kérdések az eredeti kérdés részekre bontása, felosztása révén jönnek létre. Ez a felosztás három tengely mentén látszik kézenfekvőnek: a földrajzi helyek, az egyes izmusok, végül az avantgárd mivolt lehetséges alapismérvei szerint. Ezután próbálhatjuk meg értelmezni a magyar avantgárd és neoavantgárd kapcsolatának speciális esetét.

---

\* Az előadás elhangzott a Petőfi Irodalmi Múzeumban rendezett *Kassák-konferencián*, 2009. március 20-án.

A földrajzi felosztás látszik a legegyszerűbbnek. Az avantgárd orosz-, olasz- és németországi bázisaira legkésőbb a harmincas évek elején teljes súlyával ránehezedett a politikai diktatúra, és kisebb részben eltorzította, nagyobb részben teljesen elfojtotta törekvéseiket. Ennek lefolyása persze jelentős eltéréseket mutat. Olaszországban a betagozódás, Németországban a teljes likvidálás, Oroszországban pedig a kettő sajátos vegyüléke volt a jellemző.

Olaszországban elsősorban Marinetti köre jelentette az avantgárd bázisát, a főideológus politikai nézetei voltak meghatározóak. Náluk – úgyszólván kivételes módon – az avantgárdot mindenhol jellemző elitizmus nem öltött baloldali, internacionalista és pacifista jelleget, sőt Marinetti és követői épp ezekkel ellentétes elveket vallottak. Így szinte természetes módon simultak bele Mussolini propagandagépezetébe, és bár néhányuk kiemelkedő művészi kvalitásaihoz nem férhet kétség, a *mozgalom* későbbi pályájáról jószerével csak annyi jó mondható, hogy némi szint vitt a birodalmi klasszicista giccs szürkeségébe.<sup>3</sup> Intézményesülésével teljesen megszűnt provokatív, innovatív, szubverzív szerepe, vagyis tevékenységének voltaképpen avantgárd eleme.

A németországi avantgárdok – az expresszionisták, a dadaisták és a bauhausosok egyaránt – alapvetően baloldaliak, internacionalisták és háborúellenesek voltak, ami akkor is igaz, ha mindehhez rendkívül színes ideológiai háttér társult, az utópisztikus kommunizmustól a polgári radikalizmuson át a keresztény miszticizmusig.<sup>4</sup> Így a nemzeti szocializmus térnyerése, majd hatalomátvétele – ideológiai háttérüktől függetlenül – megpecsételte a sorsukat, noha előbb még kiváltotta egy harcos antifasiszta irányzat megszületését. A rendkívüli gyorsasággal és hatékonysággal kiépített totális államnak gondja volt rá, hogy kiválogassa a megvetendő „elfajzott” művészet képviselőit, műveiket és személyüket nyilvánosan megbélyegezze.<sup>5</sup> A művészek és mozgalmak számára a magasztos esztétikai kérdéseket egyik pillanatról a másikra felülírták az életben maradás riasztóan földhözragadt kérdései.

Az orosz futuristák egy jelentős részét magával ragadta a forradalmi pátosz, és a bolsevik kultúrpolitika is késznek mutatkozott elfogadni szolgálataikat: Majakovszkij és Rodcsenkó például olyan lelkesedéssel álltak az újfajta „alkalmazott művészet” szolgálatába, hogy nemcsak a politikai, hanem a kereskedelmi reklámplakátok készítése sem tűnt túl alacsonyrendű tevékenységnek a nagy, közös cél szolgálatában.<sup>6</sup> Tatlin futurisztikus főműve, a III. Internacionálé emlékmű-tornya pedig a szovjetállam egyik legfontosabb nemzetközi propagandaikonja lett. A későbbiekben azonban nyilvánvalóvá vált, hogy egyetlen, az avantgárd jegyében indult életmű sem teljesebben ki zavartalanul: meghasonlás, emigráció, félreállítás és tisztázatlan halálesetek, eltűnések jellemzik az egyes életpályákat.

Annyit máris bizonyítva láthatunk, hogy az avantgárd „bukásáról” beszélni – miként azt néhány tekintélyes elemző teszi – nemcsak pontatlan, hanem méltánytalan is. Hogy a kreatív energiák nem merültek ki, azt számos emigrációba kényszerült, eredeti csoportjától és közegétől elsodródott művész továbbra is felfelé ívelő pályája mutatja. Hogy a mozgalmi energiák kimerültek volna-e, azt nemigen lehet megítélni olyan mozgalmaknál, amelyeknek nem is volt módjuk elérni ebbe a fázisba.

Az avantgárd nyílt, mozgalmi kontinuitása tehát az eredeti bázisok közül eleve csak Amerikában, valamint (a megszállásig) Franciaországban volt lehetséges. Ehhez járult még néhány később indult csoport, mint például Hollandiában a dadaizmusba



is belekóstoló, de alapvetően konstruktivista De Stijl.<sup>7</sup> Franciaországban a mozgalmi jellegű avantgárdot a húszas évek közepétől az André Breton vezette szürrealista csoport monopolizálta, habár a kiemelkedő művek megszületését és alkotóik érvényesülését egyre kevésbé befolyásolta a csoporthoz való tartozás.<sup>8</sup>

Valódi, megtöretlen kontinuitásról voltaképpen csak az Egyesült Államokban beszélhetünk, amelyet mind a diktatórikus államszervezetté, mind a hadszíntérré válás elkerült. Itt is voltak ugyan olyan periódusok, amelyek kedvezőtlen körülményeket teremtettek a szubverzív művészeti mozgalmak működése számára (mint például az alkoholtilalom időszaka, a gazdasági válság, a nacionalista hullámok), de az európai lehetőségek beszűkülése, az üldöztetés, majd a háború mégis a művészi kreativitás nettó importőrévé tette Amerikát. Az emigráns művészek révén sok tekintetben az európai mozgalmak kontinuitása is Amerikába helyeződött át. A magyar művészek közül talán Moholy Nagy László a legjobb példa erre, aki Chicagóban újraalapította a Bauhaus iskolát, megőrizve és továbbadva az egyik legfontosabb hagyomány-szálat.

Nehéz volna vitatni, hogy az eredeti és a neoavantgárd közötti folytonosság legfőbb személyes letéteményese Marcel Duchamp volt, aki ugyan már a húszas években felhagyott a festéssel, személyes karizmája révén mégis nemzedékek elindulásának ihletője lett a legkülönbözőbb művészeti ágakban<sup>9</sup>, ráadásul össze is kapcsolta az amerikai (főként a New York-i) kulturális szcénát a legtovább fennmaradó és leghamarabb újrainduló európai központtal, Párizssal. A hatvanas években kezdődő művészi törekvések egy részét, melyek részint a pop artba, részint a fluxusba, részint a concept artba vagy más izmusokba torkolltak – épp erre a nyilvánvaló hatásra tekintettel – neo-dada névvel illette a kritika.

Ezzel máris elérkeztünk az eredeti kérdés irányzatok szerinti felosztásához. Egy-egy izmust történeti szempontból legegyszerűbben úgy foghatunk fel, mint bizonyos művészi technikák és bizonyos ideológiák sajátos konglomerátumát. Úgy tűnik, neo-változatot, afféle belső reneszánszot általában azok az irányzatok képesek létrehozni, amelyeknek az ideológiai magja érdekes és vonzó marad az eredeti mozgalmi hullám lecsillapodása után is. Így az olyan irányzatoknak, amelyekben a technikai oldal volt a döntő súlyú (például kubizmus), vagy amelyeknek ideológiai alapja diszkreditálódott (például futurizmus) nemigen alakult ki neo-változata.

A nevek és címkék – melyeket rendszerint a kritikusok adnak – gyakran félrevezetőek. Az absztrakt expresszionizmus ideológiájának egyes összetevőit például többé-kevésbé vissza lehet ugyan vezetni a voltaképpen expresszionizmusra, eredményei azonban viszonylag ritkán mutatnak rokonságot (például Arshile Gorky láthatóan Kandinszkij kezdeményezéseit folytatja). Másfelől maguk a művészi gesztusok is félrevezetnek, hiszen Francis Picabia „Szent Szűz” címmel ellátott tintapacája például aligha elődje Jackson Pollock fröcskölt és csurgatott vásznainak: nagyon különböző elgondolás áll a háttérben.<sup>10</sup>

A századelő izmusai közül leginkább a konstruktivizmus és a dadaizmus ideológiai és technikai nyomai és hatásai fedezhetők fel a háború utáni művészi kezdeményezésekben. „Neo-konstruktivizmus” nincs ugyan, de részben azért, mert a konstruktivizmus (és a vele rokonítható Bauhaus) elveiből sok minden közvetlenül bevonult az alkalmazott művészetekbe, az építészetbe, tárgytervezésbe, tipográfiába.

A funkcionalitás, a racionalitás elve, az emberi környezet megváltoztatásának igénye máig is velünk van. Autonóm művészeti elveinek némelyike (főként a monokróm, geometrikus alakzatok alkalmazása) felbukkan az op artban és a minimalista plasztikában, de néhány évtized elteltével ezeket az alkotásokat (például Vasarely munkásságát) jobbra színvonalas díszítőművészetnek látjuk, normasértést, szubverziót alig érzékelünk, nemigen jut eszünkbe róluk az *avantgárd* terminus.<sup>11</sup> A konstruktivizmus folyamányaként létrejött törekvések egy részének tehát sikerült az, ami számos avantgárd kísérlet számára elérhetetlen álmom maradt: oly módon változtatták meg az életet, hogy a részévé váltak, beépültek a mindennapokba, ám közben lekopott róluk az idegenség, a furcsaság aurája: megszűntek avantgárdnak lenni.

Úgy tűnik tehát, hogy a klasszikus avantgárdból elsősorban a dadaizmus az az irányzat, amely avantgárd mivoltát, radikális szubverzív jellegét megőrző neo-változatot volt képes ihletni a század második felében. Ehhez az összefüggéshez számos bizonyítékot lehet fűzni, a legegyszerűsebb talán a neo-dada terminus elterjedt használata Amerikától egészen Japánig.<sup>12</sup> A kontinuitás szimbolikus kulcsfigurája a már említett Marcel Duchamp. A dadaizmus különösen azért alkalmas erre a szerepre, mert eredetileg sem volt önálló formanyelve és módszertana, mint például a kubizmusnak vagy a konstruktivizmusnak, sem zárt ideológiai elgondolásai vagy preferált tematikái, mint a futurizmusnak vagy a szürrealizmusnak. Magába olvasztotta a korábbi eredményeket, feltöltötte őket a radikális szubverzió, a polgárpukkasztás energiáival, majd továbbadta a rákövetkező, körülírta mozgalmaknak. Saját mozgalmi lendülete – többek közt épp az új mozgalmak, a szürrealizmus és a konstruktivizmus térnyerése révén – megtört, de a fennálló viszonyok ellen forduló düh és kajánság sajátos vegyülete továbbra is ihlető erő maradt. Néhány évtizeddel később ez az energia új indíttatást, új célpontokat talált, és természetes gesztussal vette birtokba és fejlesztette tovább a dadaizmus vívmányait. A hatvanas években központi szerepbe került néhány olyan művészi módszer, gesztus és műforma, amely a húszas években az eredeti dadaizmus köreiben bukkant fel, de szokatlansága miatt akkor még periférikus maradt. A neo-dada azonban már klasszikus elődökkel rendelkezett e tekintetben, tehát módja volt kifejleszteni az assemblage, az akkumuláció, az environment, a performance, a happening, a ready-made, az autonóm tipográfia, a fónikus költemény, a direkt politikai akció, az utcaszínház módszereit, valamint ezek számos kreatív kombinációját.

A neo-dada végső soron nem volt önálló művészeti mozgalom (ezt a nevet – legalábbis az európai kultúrkörben – a plágiumvád miatt tartósan nem is vállalta volna fel senki), inkább egy gondolkodás- és magatartásforma, amely számos irányzaton belül megjelent, a pop artban és a fluxusban bevallottan és vitathatatlanul<sup>13</sup>, máshol látensebben, de azért nyilvánvalóan. Erre a jelenlétre paradox módon épp az hívja fel a figyelmet, hogy az immár idős eredeti dadaisták milyen gyanakvoan és ellenségesen fogadják utódaikat: bitorlót, plagizálót, parazitát látnak bennük, a szellemi örökség aprópénzre váltóit.<sup>14</sup> A kontinuitás hangsúlyozása itt épp az eredetiség elvitatásával lesz egyenlő. Duchamp-ék korosztálya úgy látja, hogy a polgárpukkasztás egykori formulái értelmüket veszítették, hiszen a polgár immár nem hajlandó pukkadni, hanem alkalmasint jó pénzt fizet a szubverzívnek szánt műalkotásokért. Hans Richter általános székszisén például jószerevével csak egy Allan Kaprow happening megtekintése tud áttörni: a működő, valóban hatást keltő



rituáléval szemben értelmetlenné válik a plágium és az üzletiesség vádja.<sup>15</sup> Történeti távlatból látható, hogy az ős-avantgárdok vádjai nem voltak teljesen alaptalanok, ugyanakkor e vádak szem elől tévesztették a neoavantgárd törekvések nemzedéki jellegét, a pop tömegkultúrával ápolts kapcsolatait, a tömegmédiára iránti érzékét és az ebben rejlő lehetőségeket és energiákat, amelyek révén az egykori elitista elvek egy új, korábban elképzelhetetlen szinten kerültek kapcsolatba a közönséggel, azaz a társadalommal.

Ezek után kísérletet tehetünk a magyarországi helyzet áttekintésére. A fennálló konszenzus szerint a klasszikus avantgárd 1927-ben, a *Dokumentum* megszűnésével ért véget, így a feltételezett kontinuitásnak több mint négy évtizedet kellene átívelnie, hogy eljussunk Erdély Miklós körének első performansz-kísérletéig. Ez a konszenzus egy másik megülepedett és revízióra szoruló tételen alapszik: azon, amelyik feltétel nélkül egyenlőségjelet tesz Kassák tevékenysége és a magyar avantgárd közé. A *Dokumentum* nagyszabású szintézis-kísérletének kudarcát súlyos, de nem végzetes csapásként kell elkönyvelnünk a magyar avantgárd történetében. Ehhez a kudarchoz hozzá kell számítani, hogy 1920 után a magyar avantgárd legfényesebb, valóban nemzetközi színvonalú teljesítményei a magyar kultúra eleven, mindennapi életétől lényegében elvágva, emigrációban jöttek létre. A Kassák által elképzelt szintézisnek a hazai kulturális életben nem épültek fel az alapjai, éppen azért, mert akik felépíthették volna (élükön magával Kassákkal), emigrációba kényszerültek.

De az avantgárd nem egyenlő Kassákkal. Palasovszky Ödön – Róna Magdával, Hevesy Ivánnal, Bortnyik Sándorral és másokkal együtt – csaknem egy további évtizeden át szervezte a Zöld Szamár Színház, majd a Cikk-cakk- és Új Föld-estek eseményeit. Palasovszky tehetsége, tekintélye és hatása természetesen nem volt Kassákéhoz mérhető, de tevékenységét épp olyan területre koncentráltta, ahol Kassák köre viszonylag szerény eredményekkel büszkélkedhetett: a színházra, a tánusra, a szavalókórusra, egyszóval az esemény-jellegű megnyilvánulásokra. Történetileg így inkább Kassák törekvéseinek folytatóját és kiegészítőjét, mintsem Kassák riválisát láthatjuk benne. Míg Kassák köre – a *Ma* késői, konstruktivista korszakának logikáját folytatva – lemondott az elitista mozgalmi tevékenységről, és bizonyos meglévő intézményi formákba (munkás-dalárdák, szavalókörök, kultúr csoportok) többé-kevésbé beolvadva próbálta szélesebb körben terjeszteni az elveit, addig Palasovszkyék hűek maradtak a kiszámíthatatlan, sokkoló művészi akció elgondolásához és gyakorlásához.

1945 után Palasovszkyék a legelső adandó alkalommal színháztermet béreltek, és egészen az államosításig folytatták kísérletező politikai színházukat. Az akcióelvű, mozgalmi avantgárd tehát, ha korlátozott hatókörrel is, Magyarországon is fennmaradt mindaddig, amíg az adminisztratív hatalom végképp el nem lehetetlenítette, és azonnal újra felbukkant, amint valamelyest enyhült a nyomás. A neoavantgárd indulása sem feltétlenül a hatvanas évek végi, budapesti performanszokhoz köthető, hiszen a politikailag szabadabb, nyugat felé nyitottabb Vajdaságban már korábban felbukkantak ilyen törekvések, amelyek nyilván hatással voltak a magyarországi kezdeményezésekre. Hasonló áttételes hatása lehetett a párizsi *Magyar Műhelynek*, amely fiatal ötvenhatos emigránsok kezdeményezéseként indult, és közvetítőként szolgált a nyugat-európai trendek és a magyar underground kultúra

között. Sőt Erdély Miklós 1956-os önkéntes pénzgyűjtő akcióját is besorolhatjuk a művészi-politikai happening műfajába, noha az adott pillanatban a közvetlen politikai-morális jelentés feltétlenül felülírta az esztétikai, reflektív konnotációkat.

Értelmetlen volna vitatni, hogy a magyar avantgárd kontinuitása a huszadik század középső harmadában megtört, de ezt a törést akkor tudjuk valóban értékén kezelni, ha összevetjük a magyar kultúra egészét ért töréssel, különösen azzal, hogy az „ötvenes évek” totalitárius kultúrpolitikája teljességgel felfüggesztette a magyar kultúra természetes önszervező-önszabályzó rendszereit. Az avantgárd kontinuitása azért szenvedett súlyosabb károkat, mint a kultúra egészének kontinuitása, mert az avantgárd teljesítményeknek – épp permanensen újíto, szembeforduló, szubverzív jellegük miatt – sosincs módjuk olyan mélyen megkapaszkodni a kultúra történeti szövetében, mint a klasszikus műveknek. (A klasszikusság fogalma volta-képpen épp ezt a mély beágyazottságot fedi.) A növekvő fenyegetettség légkörében a kultúra (amely mindenkor az aktuális művelőin keresztül nyilvánul meg) természetesen jobban ragaszkodik az identitása mélyrétegeit meghatározó klasszikusokhoz, mint az identitását megváltoztatni próbáló, folyamatos és változó kihívást jelentő avantgárdokhoz. A viharba került, süllyedő hajóból előbb dobják ki a *Punaluát*, mint a *Toldit*.

Ehhez hozzájárul még az is, hogy az avantgárd egész aurájában központi helyet foglal el a közvetlen hatáskeltés igénye, és a neoavantgárdban különösen fokozott szerepet kap az eseményszerűség. Nagyon nehezen képzelhető el egy asztalfiók számára készülő radikális avantgárd mű – művészi események meg végképp nem történnek asztalfiókban. A hatvanas években meginduló neoavantgárd tevékenység jellegzetesen közösségi jellegű volt: a lakásszínház vagy a kápolnatárlat volta-képpen kibővített, közösségi asztalfiókként is interpretálható, de szűkössége, zártsága, földalatti jellege ellenére mégiscsak *nyilvánosságot* jelent, és ilyenformán a magányos irodalmi vagy képzőművészeti tevékenységnél sokkal jobban kontrollálható. Az ezt megelőző évtizedekben nagyszerű irodalmi és képzőművészeti alkotások születhettek a műtermek és dolgozószobák nehezen ellenőrizhető magányában, vagy szélsőséges esetben a szerző elméjében (mint Faludy György börtönversei), az avantgárd eseménynek azonban ennél tágasabb tér kell, például lakás vagy kápolna, mindenesetre interperszonális tér – ez pedig már könnyen ellenőrizhető és megvonható.

Mindennek a következményeit azonban méltánytalan az avantgárd gyengeségének vagy eleve elhibázott koncepciójának tulajdonítani, hiszen eleve sem az volt a célja, hogy felülmúlja vagy leváltsa a klasszikusokat, hanem hogy kizökkentse a gondolkodási automatizmusokat, amelyek révén kritikátlanul tekintünk például épp a klasszikusokra.

A kontinuitás csak egy szó, különösebb értékmozzanat nélkül. Úgyszólván megállapodás kérdése, hogy a feltárt történeti tényekből milyen végső verdiktre jutunk (*van* vagy *nincs*), de az bizonyos, hogy a feltárt és feltárandó tények és összefüggések érdekesebbek magánál a végső válasznál. A kontinuitás kérdése vezérfonalat adhat, amelynek mentén haladva megvizsgálható, hogy Erdélyék miért elsősorban a performansz, az efemer művészi akció irányában tájékozódtak? Volt-e ebben



szerepe Palasovszkyék hagyományának, vagy inkább a kortárs nyugati kultúra establishment-ellenes nemzedéki-közösségi mítoszai vonzották őket? S ha ez utóbbi a helyes válasz, akkor helyzetük (a világ kulturális gazdagságára, az alkotás szabadságára való rácsodálkozás a periféria hosszas elzártsága után) vajon nem párhuzamos-e az 1920-ban Bécsbe vettett Kassák-csoport helyzetével, s vajon nincs-e rokonság a felismerésekre adott válasz radikalizmusában?

Az a válasz tehát, amelyet a kontinuitás kérdésére adhatunk, voltaképpen az absztrakció szintjétől függ. Kikutathatjuk, hogy Erdély hányszor és milyen körülmények közt találkozott az idős Kassákkal vagy Palasovszkyval, de az ilyen faktuális kutatások mélyén mindig valamiféle bevallatlan miszticizmus sejthető: mintha valamilyen titok, egy spirituális talizmán átadásától függne a folyamatosság. Holott a gondolkodás automatizmusait, a diktatúra görcseit radikális provokációkkal szétosztatni kívánó, a dadaizmus dühét és kajánságát magukban hordozó, eredeti művészek akkor is rokonai egymásnak, ha sohasem találkoztak.

## Jegyzetek

- <sup>1</sup> K. A.: *Tánc az élen. Ötletek az avantgárdról*. Bp.: Balassi Kiadó, 2008. (Opus, új sorozat, 11.) 163.
- <sup>2</sup> DERÉKY Pál: *Magyar avantgárd irodalom*. Buksz, 2008. tél. 320.
- <sup>3</sup> Jellemző példa „A futurista konyha kiáltványa” 1930-ból. Lásd SZABÓ György (szerk.): *A futurizmus*. Bp.: Gondolat, 1962, 190–198.
- <sup>4</sup> A dadaizmuson belül is igen széles a skála – mondjuk Franz Jungtól Hugo Ballig.
- <sup>5</sup> Vö. Stephanie BARRON: *Degenerate Art. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. New York: Harry N. Abrams, 1991.
- <sup>6</sup> A Gumitröszt számára készített reklámplakátjaik megtalálhatók például a Larisza OGINSZKAJA által szerkesztett *Majakovszkij: Oroszország, a művészet és mi* című kötetben (Bp.: Corvina, 1979).
- <sup>7</sup> Itt kell említést tenni róla, hogy a csoport vezéralakja, Theo van Doesburg konstruktivista festő egy külön, dadaista identitást is kiépített magának I. K. Bonset néven.
- <sup>8</sup> Érdekes megfigyelni, hogy a kor számos kiemelkedő hatású művésze épp a Breton által kizártak, elutasítottak közül kerül ki, mint például Artaud vagy Cocteau.
- <sup>9</sup> A legszűkebb lista is feltétlenül tartalmazza John Cage, Merce Cunningham és Robert Rauschenberg nevét.
- <sup>10</sup> Picabia a szeplőteleniségre a teljes negativitás jegyében épp a „szeplő” kizárólagosságával válaszol – ez azonban a gesztus vadsága ellenére hidegfejű, kiszámított akció.
- <sup>11</sup> Napjainkból visszatekintve nehéz is megmagyarázni, miért váltottak ki ideológiai alapú üldöztetést ezek az ideológia-közvetítésre oly kevésbé alkalmas törekvések.
- <sup>12</sup> A terminus talán éppen Japánban volt a legnépszerűbb, ahol a hatvanas évek elején létezett egy Neo-Dada Organizers nevű művészcsoport is.
- <sup>13</sup> Ben Vautier egyik szöveg-festményében (*Since Duchamp...*) meg is nevezi a Duchamp–Cage–fluxus kontinuitást.
- <sup>14</sup> Lásd Hans RICHTER *Dada: Art and Anti-Art* című könyvének a neo-dadáról szóló fejezetét (London: Thames and Hudson, 1965, 203–214.). Richter kerti törpékhez hasonlítja a neo-dada termékeit.
- <sup>15</sup> Uo. 212–213.