Támogatók/Sponsors:
Nemzeti
Kulturális
Alapprogram

A R T E C - London
Art & Technology Centre
DigitArt
Pesti Műsor Kft.
PM

Külön köszönet
Special thanks to:
David Bowill
Fülöp László
Kiss-Pál Klára
Leslie Richardson
David Sinden
Szegedi-Maszák Zoltán
valamint a szövegek szerzőinek/
and to the authors of the texts

Tipográfia/Typography:
J E L E N L É T
Nyomás/Printing:
4 Color
2000. Budapest, Hungary.

works
munkák

KissPál Szabolcs
Szabolcs KissPál

Appendix

videoinstallació / videoinstallation 1999

(...) M: Ezt a low-tech magatartást, ellen-magatartásként éled meg, vagy nosztalgikusan egy kudarcba fulladt technikatörténeti fejezet méltóságát szeretnéd helyreállítani?

K: Nem hiszem, hogy lényegileg olyan nagy különbség lenne a low- meg a high-tech között, ez mindössze idő kérdése, hiszen a ma legelavultabb eszközök is valaha roppant korszerűek voltak. A különbség a modern kori ember viszonyulásában van, amely a gépekben az újszerűt bálványozza, a tökéletesség ígéretét, amit azok – egy újabb típus elkészültéig – beváltani is látszanak. Olyankor aztán a történelem – mint korábbi tudatlanságának bizonyítékát –, kiközösíti a tárgyi civilizációból elértéktelenítés, illetve funkciófosztás által. E száműzött eszközökhöz a kultúra ereszkedik le néha kritikus, ám humorosan elnéző, ugyanakkor nagyképűen lenéző közelítéssel. Én e gépeknek a rendszerben működés esélyét akartam megadni, hiszen ma már mindannyian tudjuk, mi a különbség egy elszigetelt és egy rendszerben működő gép között. A magányos gép mindössze az önmegsemmisítés gesztusában kísérel-hette meg az élőt metaforizálni. Erre a legszebb példát **Tinguely** *Kamikaze*-szobrai nyújtják. A rendszerbe kapcsolt gépek megjelenésével az automatizmus fogalma interakcióvá minősült át.

M: A hatvanas évek kedvelt feed-back metaforáira, vagy az infravörös érzékelőket használó installációk tömegére gondolsz?

K: A feed-back gyakorlati és elméleti alkalmazásai a művészetben a kibernetika hatvanas évekbeli népszerűségének köszönhető, és az ilyen jellegű munkák valóban az első interaktív műveknek tekinthetők. Nagyon fontosnak tartom, hogy az interakció olyan rendszert eredményezzen, amelyben a funkcionális és kontextuális visszahatás egyidejűleg jelenjék meg, és az interakció lényegi, nem kombinatív változást idézzen elő.

M: Eszerint egy installáció úgy is interaktív lehet, hogy működése szerint nem az?

K: Az interaktivitást technikai műszóként alany és tárgy viszonylatában értelmezik. Engem inkább egy közvetett módozata érdekel, amely a tárgy és jelentése, illetve a világ és képe között jön létre. Sok újmédia tárgy az új

az öngyilkos robot

az öngyilkos robot

(részlet **Maria Marcos** és **KissPál Szabolcs** beszélgetéséből)

technológiák kombinatorikus képességeit aknázza ki, szekvenciális bár, de narratív műfajok létrehozásához. A technikai médiumokhoz való generatív viszonyulás a modernizmus kezdeti szakaszaira jellemző, a produktivitással hozható összefüggésbe és azon az imperatívuszon alapul, mely szerint minden médiumnak saját törvényei szerint működő nyelvezettel kell rendelkeznie. A későbbi szakaszokban ezt egy induktív viszonyulás váltotta fel, amelynek reproduktív jellege volt markánsabb, a technikatörténeti metaforák helyébe a tudattörténet stációinak megidézése lépett. Azt nyilván nem nagyon lehet vitatni, hogy technikai eszközeink erőteljesen visszahatnak környezetünkből,

Michelangelo 1993

videoinstalláció
video installation

viszont egy közvetett interaktivitás kialakításával elérhető, hogy a médiaművészetet a tudattörténet határozza meg.

M: A mai digitális kultúrában mitha éppen ennek az ellenkezője történne.

K: Manapság igen dinamikus a digitális közösségek fejlődése és a művészeti köröktől való függetlenedés igénye. Vannak ugyan kísérletek e kultúrának a moder-nizmus művészettörténeti hagyományaiba való beillesztésére (**Lev Manovich** munkássága például, de a közösségek nagyobb része elzárkózik ettől, és a modernizmusból mindössze a kriticizmust és a szociális irányultságot hajlandó elfogadni, a médiumokkal szembeni reflektív magatartást kevésbé. (...)

1999 Velem

Kardioszkóp/Cardioscope 1999

the suicide machine

(details from an interview with **Szabolcs KissPál** conducted by **Maria Marcos**)

M: Is your "low-tech" attitude a reaction against Hi-tech, or do you want to restore the dignity of one of the unsuccessful chapters of the history of technology?
K: I don`t think there is a big difference between low- and hi-tech. This difference is just a matter of time, since all the old-fashioned tools of our days once were extremely up-to-date. The difference lays in the modern human approach to the idolization of the novelty that the objects seem to possess until a new type of object is developed. Then history throws them out since they remind it of its previous ignorance. Later on the culture begins to use them again in a playfully critical, but patronizing manner. I wanted to give these machines the chance to function in a system. We now know the difference between an isolated and a system-based way of functioning. The lonely machine was able to stand as a metaphor for the living only in self-destruction. The most beautiful examples of this kind of gesture are **Tinguely**`s *Kamikaze*-sculptures. But when the machines are organized into a system, *automatization* is replaced by a new concept *interactivity*.
M: Do you refer to the feed-back metaphors of the sixties, or to the multitude of installations that operate with infrared sensors?
K: The functional and conceptual applications of feed-back are due to the popularity in the sixties of the cybernetics, and the works based on this can be indeed regarded as the first interactive installations. I think it is very important that interactivity should create such a holistic system, where the functional and contextual reactions appear simultaneously, and thus interactivity results in essential, not merely combinative changes.
M: Do you mean an installation could be interactive without functioning as such?
K: Interactivity usually is defined in the relation of a subject to an object. I am more interested in a different meaning of interaction, concerning the object and its meaning, the world and its image. The majority of newmedia objects explore the combinatorical abilities of new technologies, in the prospect of creating sequential, but narrative structures. The beginning of modernism was characterized by a generative approach towards the technical media, which was strongly related to production. Later this has been replaced by an inductive approach, with a much more reproductive trait. The technological metaphors have also been replaced by epistemological references. Certainly, one cannot argue against the fact that our technical tools exert a strong influence on us, but by the application of a mediated interactivity the media art can rely on history of consciousness.
M: It seems that exactly the opposite is happening in today`s digital culture...
K: Today the development of digital communities is very dynamic and there is a trend of emancipation from the artistical sphere. Although there are some tendencies to assimilate this culture into the tradition of classical modernism (the writings of **Lev Manovich**, for instance), the majority of the communities are not included in this, accepting only the critical attitude and social involvement of modernism, but not its reflective approach towards media.

Velem 1999

L'autre monde
video 1998

BREATHLESS
(homage to J.T.)
comissioned by
ARTEC London,
as part of the
EMARE 99
(European Media
Artists in Residence
Exchange) programme.

LÉLEGZETVISSZAFOJTVA
(hommage à J.T.) Megrendelő ARTEC London,
az EMARE 1999 program keretében.

BREATHLESS functions like a simple science experiment. Composed of candlelight, video, digital algorithms and the sound of breathing, it is a deceptively elemental system. Yet it relies on a human presence to generate action and so gradually unfold the meaning it contains. (...)

David Sinden
Project coordinator ARTEC

A **LÉLEGZETVISSZAFOJTVA**
egyszerű tudományos kísérletként működik. Megtévesztően elemi rendszer, amely gyertyafényből, videóból, és digitális algoritmusokból épül fel. Működése emberi jelenlét hatására alakul ki, lépésenként fedve fel jelentéseit. (...)

David Sinden
/ARTEC/

Kardioszkóp/Cardioscope

videoinstalláció / videoinstallation 1999

(...) Ugyanazon kép ismétlése, különböző fókuszállással. (Kérdés: milyen viszonyban van egymással a repetíció és a tautológia fogalma?)
Tehát komplex mű. Hang (pontosabban zene, csak ezt jóval később – a megőr-zött hangokat otthon sorba rakva – hallottam meg, túljutva a látvány keltette lelkesedésen) és képek: vetítőgépek installációja, a vásznakon mozgó állóképek: a fényforrás maga a kép (vagy maga a fény a kép?). És a számomra oly fontos apró részletek: a lencsék, a plexi vonalzók és a bütykös tengelyek, a KissPál által bütykösített tengelyek. (...)
Lüktetés. Állandóan ismétlődő kattogás, vonatkerekek, metronóm, szívdobogás. Repetíció. Állítólag a tudás anyja.

L. Simon László

(...) The repetition of the same image with different focus length. (The question might be: what the relation between repetition and tautology is?)
It is a complex piece then. An installation of images and sounds (more precisely of music, as I realized later at home arranging them in my head after the enthusiasm of the first impression), installation of projectors, of still-moving images, where the image is the source of light (or the light itself?). And of all the important details, the lenses, the plexiglass rulers, and levers with teething made by the artist. (...) Pulsation. Continuous clacks, trainwheels, metronomes, heartbeats. Repetition.
The mother of knowledge supposedly...

László L. Simon

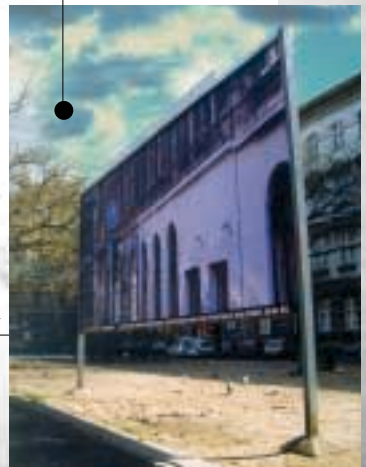
Transzparens/Transparent
installáció /installation 1999

(...) There is only one board like this. It is situated in Lövölde tér in Budapest. It is a surface with the dimensions and quality of a common large billboard, standing on metal supports fixed in concrete. The characteristics of the image – due to the non-series digital printing technology – coincide with the usual sight of street posters. On the scale of media it can be situated between a museum, a gallery space and market-oriented advertisement surfaces of urban space. (...)

Gábor Bakos
PPP project coordinator

(...) Egy van belőle.
Budapesten a hetedik kerületi Lövölde téren áll. Óriásplakát méretű felület, fémlábakon a talajba betonozva, átlag reklámtábla kivitelben. A képi megjelenés adottságai az egyedi, digitális printelési technikának köszönhetően megegyezik az utcán megszokott plakátok látványával. A médiumok skáláján valahol a múzeum, kiállítótér, galéria és a pénz-orientált köztéri reklámfelületek között helyezkedik el. (...)

Bakos Gábor



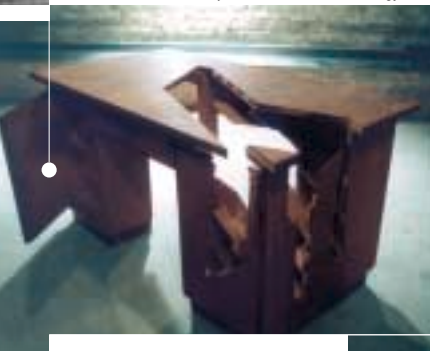
kint és bent

kint és bent

„That lies in space which
in time must come to ineluctably"
/James Joyce: Ulysses/

A képzőművészeti alkotások megtekintése közismerten térhez és időhöz kötött emberi tevékenység még manapság is. Életünknek ezen három dimenziós, gyakran hatalmas kiterjedésű tárgyai nemcsak földrajzilag léteznek elkülönítve tőlünk, hanem legtöbbször fizikailag is. Még a velünk azonos településen létrejött képzőművészeti munkák megtekintésének érdekében is helyet kell változtatnunk, és legalább a kiállítóhelynek nevezett térbe látogatnunk, hogy „találkozzunk" ezekkel a speciális tárgyakkal. Maga az adott képzőművészeti alkotás is létezése során számos, egészen különböző módon konstituált befogadóra „néz vissza". Elég itt csak **Manet** *Olympia* című festményére utalni, amelynek komplex jelentésében a képen látható nő „visszanézése" alapvető szerepet játszik.[1]

A befogadó teoretizálásának közvetlen mai előzményeit egyrészt a technikai sokszorosíthatóság **Walter Benjamin** által felvetett megjelenéséhez, másrészt pedig a szerző halálának **Roland Barthes**-féle konstatálásához köthetjük. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a nézőről ezeket megelőzően nem vettek volna tudomást a műalkotások befogadásának folyamatában. **Michael Fried** mutatta ki, hogy a 18. századi francia festészetben a képek – a rajtuk szereplő alakok révén – „nem vesznek tudomást a néző jelenlétéről", miáltal a rá gyakorolt hatásuk paradox módon csak fokozottabbá válik.[2]

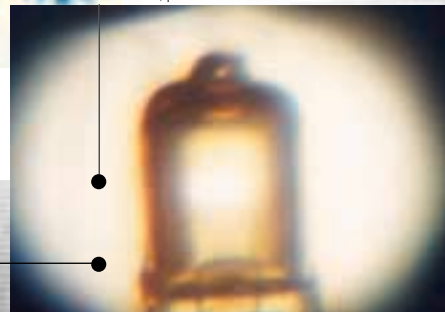


A befogadó és a műalkotás közötti kommunikáció természetéből adódóan sohasem lehet szimmetrikus, de ez a tény is elengedhetetlen része többek között a műalkotás befogadásának és interpretációjának. A befogadó konstituálására vonatkozó elméleteket nem intézhetjük el pusztán a pszichoanalízis megjelenésével, amelyenek története maga is tükrözi a néző szerepével kapcsolatos paradigma-váltást. Elég ha arra az alapvető különbségre gondolunk, amely például **Freud** *Mózes-elemzése* és **Lacan**nak a néző helyzetére vonatkozó elmélete között annyira szembetűnő.[3] Az interpretációt már nemcsak a szerzővel kapcsolatos, hanem a befogadóra mint univerzális szubjektumra vonatkozó pszichologizálás sem érdekli.[4] A szubjektum differenciálódása és ezzel párhuzamos felértékelődése ugyanis alapjaiban változtatta meg a művészeti gondolko-dást az elmúlt közel két évtizedben. A szubjektum kétféle, egymást mintegy kiegészítő megközelítését adja **Jaques Lacan**, illetve **Jonathan Crary**. A szubjektum mint a tekintet birtokosa **Lacan**nál egyfajta „történelem feletti beszámoló" keretében jelenik meg. **Lacan** a „tekintetet nem az elmúlt másfél évszázadra jellemző értékekkel kapcsolja össze, hanem inkább */.../ a másik mint olyan jelenlétével.*"[5] **Crary** viszont éppen az ellenkezőjét teszi, amikor kamera és látás kapcsolatának az 1820-as évektől kezdődő történetéről ír [6] és „elmulaszt különbséget tenni aközött, ami a látás terén társadalmi és történeti szempontból relatív, és amely a társadalmi struktúrák változásán túl is megmarad."[7]

Abban a kérdésben azonban régóta konszenzus mutatkozik, hogy a perspektíva a néző pozicionálása egyik kiemelt eszkö-zének számított az elmúlt évszázadokban. A perspektíva használata nemcsak a befogadó fizikai helyét jelölte ki pontosan, de a műalkotásokon belüli viszonyokat is egyértelműsítette – vagy legalábbis szabályozta a néző számára. A 19. században azonban egyrészt olyan op-tikai kísérletek folytak, melyek eredményeként átalakult a látásra vonatkozó tudásunk, mely végülis „csökkentette az objektivitásba és autoritásba vetett hitet"[8], másrészt olyan műalkotások sokasága jött létre, amely a perspek-tivikus hagyomány dekonstrukciója révén – többek között a szubjektum decentralizálásához is vezettek.

A befogadó pszichológiájának és társadalmi beágya-zottságának elemzései mellett az elmúlt 10-15 évben fontos szerepet kapott a befogadás helyszínének, a kiállítótérnek a problematizálása is. A művészek jelentős része kérdőjelezi meg a „fehér doboz" definíciójának tarthatóságát oly módon, hogy nyilvánvalóvá teszik a műveik és a valóság kontextusának kapcsolatát. Ezen törekvések egyik eszköze az interaktivitás, ahol a néző szerepének tematizálása a műalkotás végső formájának, megkonstruálásának elengedhetetlen feltétele.

Timár Katalin



1 Eduard Manet: *Olympia*, 1863, olaj, vászon, 130.5x190 cm, Musee d'Orsay, Párizs.
2 Michael Fried: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Univ. of California Press, Berkley and Los Angeles, 1980.
3. Sigmund Freud: *Michelangelo Mózese*, In uő.: *Mózes*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1987, pp. 211-252
Lacan erre vonatkozó nézeteiről ír Kaja Silverman: *The Threshold of the Visible World*, Routledge, New York and London, 1996, pp. 125-161. (Magyarul: Kaja Silverman: *A tekintet*. Metropolis 3 (1999) no. 2., pp. 24-33.
4 A szerzőhöz és a műalkotások létrehozásához kötődő pszichologizáló elméletek parttalanságára és végletes relativizmusára hívja fel a figyelmet Arthur C. Danto: *A művészet halott című írásában* (pp. 113-120). In uő.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz, Budapest, 1997, pp. 95-129.
5 Lacant idézi Kaja Silverman, *A tekintet*, id. mű p. 29.Eredeti kiemelés.
6. Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században,* Osiris Kiadó, Budapest 1999.
7 Silverman, id. mű, p. 29.
8 Ibid, p. 27.

(...) Az egymást kaotikusan keresztező vonalak és síkok egy "elrontott" ábrázoló geometriai szerkesztés felnagyított, térbeli rekonstrukcióját idézték. A vonalak és síkok a befogadó nézőpontjának változásával újabb és újabb amorf alakzatokat öltenek magukra, hogy azután a makacsul megfejteni vágyó érdeklődő megkeresse és megtalálja azt az egyetlen nézőpontot, ahonnan e szétrobbantott valami egy banális hétköznapi tárggyá, történetesen egy székké áll össze hunyorított szeme előtt.

Megyesi Zsuzsa

(...) The tangled lines and surfaces evoke a „skewed" descriptive geometry. The change of the beholder's point of view transforms the lines and surfaces into different amorphous shapes until the persistent viewer searches for and finally finds that unique point of view from which this exploded something emerges in front of his/her eyes into a banal object, a chair.

Megyesi Zsuzsa

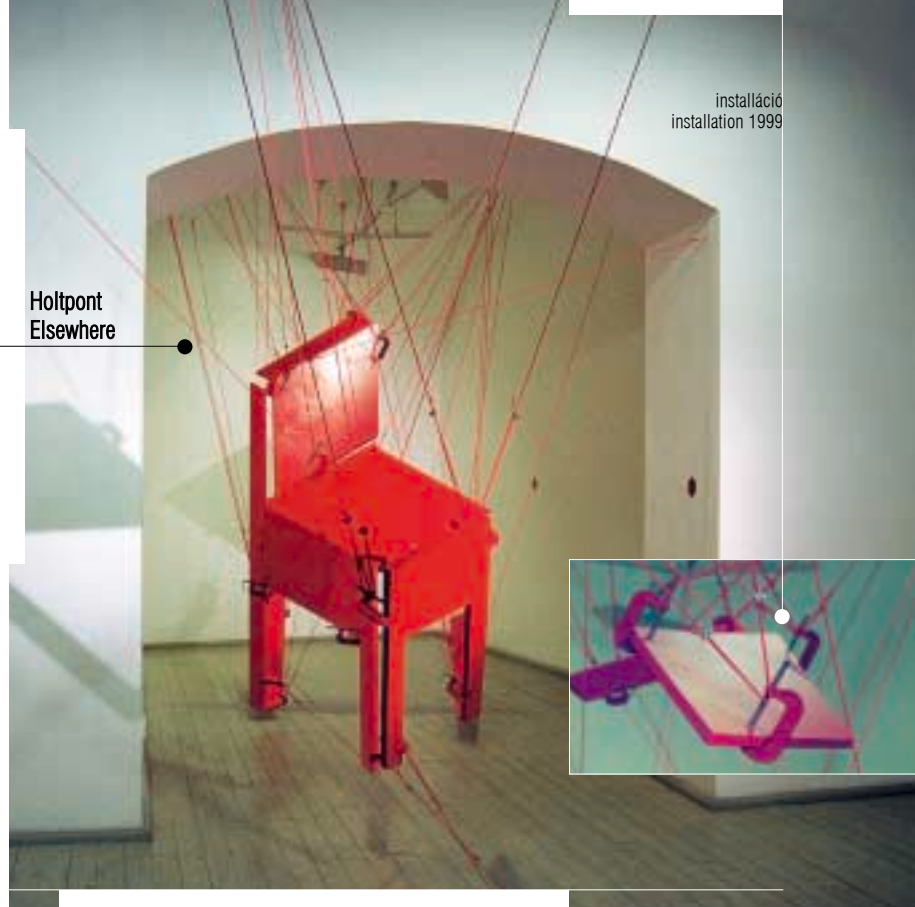
Holtpont
Elsewhere

(...) A perspektivikus ábrázolás felépítése és a műtárgyakat napjainkban övező kulturális és szemiotikai tér szerkezete között erős analógia fedezhető fel. A látványt úgy határozza meg térbelisége, ahogy a jelentést kulturális legitimációja. Mindkettő egy globális rendszer helyhezkötött, mozdulatlan és illuzórikus pontjába száműz...

Maria Marcos

There is a strong analogy between the structure of perspectivic re-presentation, and the cultural and semiotic space which surrounds the works of art in our days. Spatiality defines the perception in much the same way as cultural legitimity defines the meaning. Both confine us to a static and illusory point of a global system.

Maria Marcos



installáció
installation 1999

in and out

„That lies in space which in time must come to ineluctably"
/James Joyce: Ulysses/

The act of viewing fine art is widely known as a space- and time-related human activity. These--often huge--tridimensional objects of our lives exist detached from us both geographically and physically. Even in the case of the works of art in our own environment we need to go out and visit spaces called galleries in order to „encounter" these special objects. At the same time, the artwork itself „looks back" to a beholder constituted in various and different ways. For example, in **Manet**`s painting *Olympia* the represented woman „gazes back" at the beholder and this plays a fundamental role in the complex meaning of the picture.[1]

The immediate precursors of theorizing the beholder can be related, on the one hand, to the appearance of technical reproduction formulated by **Walter Benjamin**, and on the other hand, to the „death of the author" stated by Roland Barthes. This certainly does not mean that earlier the viewer`s role was ignored in the process of reception. Michael Fried demonstrated that in 18th century French painting the characters depicted in the picture „ignored" the presence of the viewer, thus paradoxically amplifying the effect they exerted upon him/her.[2] The communication between the work of art and the beholder--by its nature--cannot ever be symmetrical, but this fact itself becomes an indispensable part of its reception and interpretation. The theories related to the constitution of the beholder cannot be reduced to the birth of psychoanalysis--whose history itself reflects the changes of paradigm related to the role of the viewer. It is enough to mention the fundamental and evident difference between **Freud**`s analysis of *Michelangelo's Moses* and **Lacan**`s theory on the position of the viewer.[3] The interpretation has lost its interest in the psychological approach not only towards the author, but also towards the beholder concieved of as a universal subject.[4] The differentiation and simultaneous re-evaluation of this universal subject has fundamentally changed the artistic thinking of the last nearly two decades. Two complementary approaches to the subject have been proposed by **Jaques Lacan** and **Jonathan Crary** respectively. According to Lacan the subject--as the owner of the gaze--appears in the framework of a „transhistorical model". **Lacan** „associates the gaze not with values specific to the last century and a half, but rather with /.../ the '*presence of the others as such*'".[5] **Crary** instead, does almost the opposite, when he writes about the history of the relation between the vision and the camera starting from the 1820s[6], and „neglects to distinguish what is socially and historically relative about the field of vision from what persists beyond one social formation to the next."[7]

Over the last centuries, however there has been a consensus that perspective played a significant role in the positioning of the beholder. Its usage indicated not only the exact physical placement of the viewer, but clarified--or at least ruled--the intrinsic relations of artworks. Nevertheless, the optical experiments of the 19th century on the one hand resulted in changes in our knowledge of seeing „reducing the belief in objectivity and authority"[8].

On the other hand generated a multitude of artworks that through the deconstruction of prevailing perspectivic tradition have led to the decentralization of the subject. Over the last 10-15 years--besides analysing the psychology and the sociological position of the beholder--a significant role has been given to the thematization of the gallery, as the site of reception. Rendering the relationship between their works and the context of reality visible, a large majority of artists question the modernist definition of the „white cube". One of the instruments of these endeavours is interactivity where the thematization of the viewer`s role becomes an indispensable condition of the construction and completion of artworks.

Katalin Tímár

1 Eduard Manet: Olympia, 1863, oil canvas, 130.5x190 cm, Musee d'Orsay, Paris
2 Michael Fried: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot.* Univ. of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1980.
3 Sigmund Freud: *Michelangelo Mózese [Michelangelo's Moses]*, in Sigmund Freud *Mózes [Moses]*, Európa Könyvkiadó, Buda-pest, 1987, pp. 211-252
On Lacan see Kaja Silverman: *The Threshold of the Visible World*, Routledge, New York and London, 1996, pp. 125-161.
4 In his essay *The End of Art*, Arthur C. Danto drives attention to the icommensurable, relativizing, and discontinuous nature of the psychological theories of art built on the concept of expression. In: Arthur C. Danto: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia Univ. Press, New Zork, 1986, pp 81-115.
5 Silverman, op. cit., p. 132. (Original italics)
6 Jonathan Crary: *Techniques of the Observer: On vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, Mass., London, England, 1990.
7 Silverman, op. cit, p.131.
8 Ibid, p. 129.

(...)
The images are manipulated by the interference of the outside. The simplicity of **Anima** is to create an economy of information, and a sensitivity to materials. The insta-llation reveals the system, (image interpreter, video animation software, two projectors and Midi sound amplification) so as to enable the viewer to make a comprehensive review of the process and the content. There is a critical connection between the external and the internal environment, locating the body in a symbiotic relationship to the technology (be that the computer, the motor vehicles or the urbane landscape).

Gillian Dyson
/Hull Time Based Arts/

(...) E belső képeket tehát a *kint* vezérli. Az **Anima** egyszerűsége az információ gazdaságosságában és az anyagkezelés érzékeny-ségében rejlik. Az installáció felfedi a rendszert, így a néző számára áttekinthetővé teszi a folyamatot és a tartalmat egyaránt. Kényes egyensúly van itt külső és belső környezet között, s ez az emberi testet szimbiotikus viszonyba helyezi a technikával (függetlenül attól, hogy számítógépről, gépjárműről vagy városképről van-e szó).

Gillian Dyson
/HTBA/

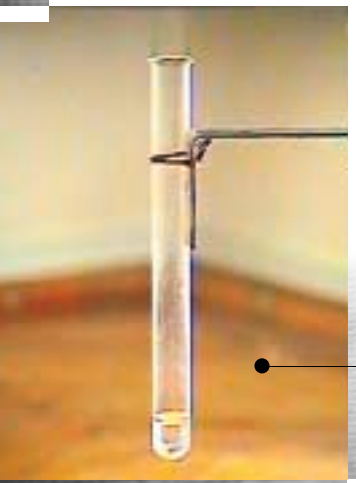
ANIMA
videoinstalláció 1998
Megrendelő Hull TBA az EMARE '98 (European Media Artists in Residence Exchange) program keretében.

ANIMA
videoinstallation 1998
Commisioned by:
Hull TBA in the framework of EMARE '98 (European Media Artists in Residence Exchange Programme).

utószó

Szabolcs azt mondja, hogy a nyugat-európai digitális közösségek a modernizmusból inkább a kriticizmust és a szociális irányultságot hajlandók elfogadni, a médiumokkal szembeni reflektív magatartást kevésbé, míg ez utóbbit olyan jelenségnek tartja, amely Közép- és Kelet-Európára jellemző.
Láttam egyszer egy filmet a tévében Nepálról. Egy utcai árus kis fémtálkát vett a bal kezébe, a jobbjában levő zsírkő-rudacskával pedig körözni kezdett a peremén. Néhány kör után a tál búgni kezdett. Mikor kellően felerősödött a hang, az árus szája elé emelte a tálat, s némán tátogott a pereme előtt, modulálva ezzel a hangot. A tálon kívül-belül különféle jelek voltak, s a férfi portékáját természetesen nem tálkának, hanem mandalának nevezte.
Minél öregebb leszek, annál kevésbé látom lényegesnek a modern és nem modern, premodern és posztmodern között tett különbségeket, s annál inkább látom kínosan beszűkítettnek művészet-felfogásunkat. Ha eloldjuk magunkat attól az ostoba és beképzelt nézőponttól, hogy az európai grand-art utolsó fél évezredét tekintsük a művészet aranykorának, kissé szabadabban szemlélődhetünk, bár az általunk táplált előítéletektől még így sem könnyű megszabadulni.

Várnagy Tibor



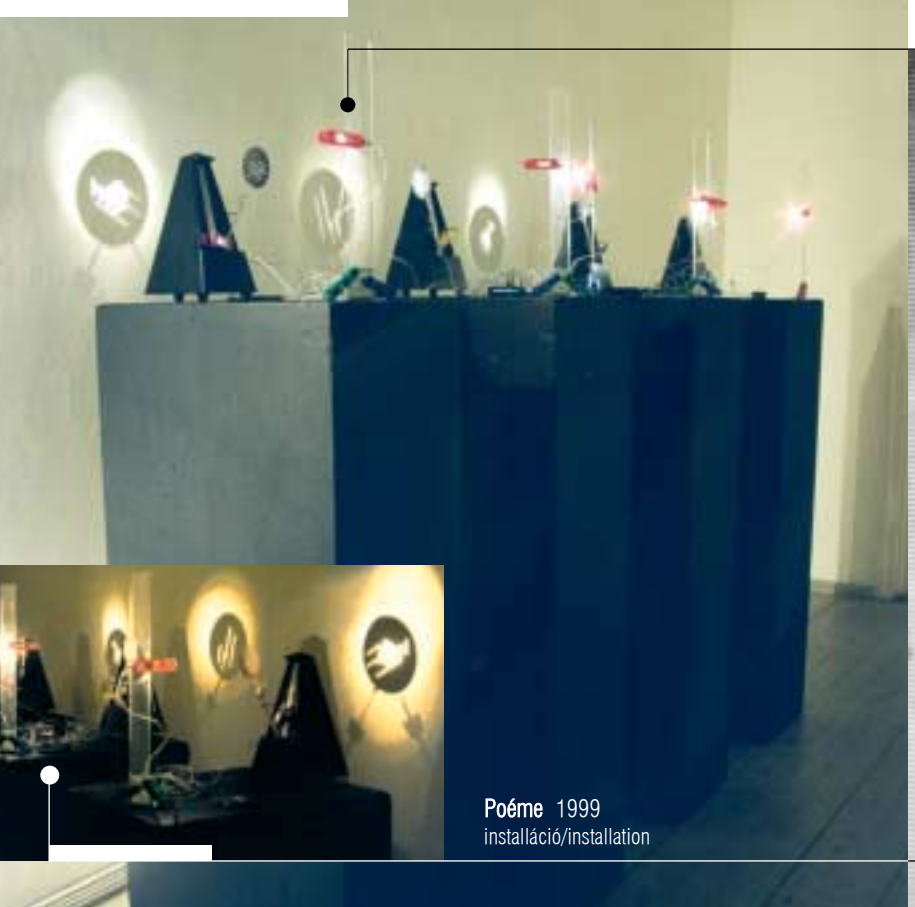
epilogue

Szabolcs says, that West-European net communities prefer to admit the criticism and social approach of the modernist thinking to a reflective attitude towards media. He considers this latter rather a phenomenon characteristic to East- and Middle European cultures.
Once I saw a documentary on Nepal. There was a street vendor who took a small bowl in his left hand, while with a piece of steatite in his right started to make circular movements on its rim. After several circles the bowl started to hum. When the sound was loud enough, he lifted the bowl to his mouth and with a mute gasping modulated it. There were different signs in- and outside the bowl and the vendor certainly called his article not a bowl, but a mandala.
As I grew older and older, distinguishing modern from pre- and postmodern is less and less important to me while our conception about art seems embarrassingly limited. If we free ourselves from the stupid and conceited point-of-view according to which the last half millenium of European grand-art is the golden age of art, we will gain the freedom of contemplation, however it will not be easy to liberate ourselves from our preconceptions.

Tibor Várnagy

Hangolás / Tuning 1998
videoinstalláció/videoinstallation

Fotó: Maurer Dóra



Poéme 1999
installáció/installation

(1967 Marosvásárhely) **Iskolák:** 1997-98 Posztgraduális képzés a M. K. F. Intermédia tanszékén, 1993-94 Posztgraduális képzés a M. K. F. Festészet tanszékén, 1992 Diploma a Kolozsvári Vizuális Művészeti Akadémián (MA), 1981-1985 Képzőművészeti Szakközépiskola — Marosvásárhely **Tagság:** 1997 Fiatal Képzőművészek Stúdiója, 1997 MAOE, 1991 MAMŰ Társaság, 1992-93 a Kolozsvári Képzőművészeti Főiskola óraadó tanára, 1990-92 *Jelenlét* szerkesztő **Ösztöndíjak:** 2000 Római Magyar Akadémia 1999 EMARE ösztöndíj Artec - London (UK), SUBOTNIC ösztöndíj – Ukio Camera Systems – Akademie Schloss Solitude (D) 1998 EMARE ösztöndíj HTBA – Hull (UK) 1994 AGORA Alapítvány (film) 1992 SZÉPMA Alapítvány (tanulmányi) **Egyéni kiállítások:** 1999 Artec London (UK), MAMŰ Galéria Budapest, PPP Projekt Budapest, Stúdió Galéria – Budapest, 1998 Root Hub – Hull (UK), 1992-95 „Uthaim – 3 éves bevándorló performansz, 1992 Képzőművészeti Múzeum Kolozsvár (RO), Adományok Múzeuma Kolozsvár (RO), 1991 Mátyás-ház – Kolozsvár (RO) 1983 Apolló Galéria (Szacsva Y Pállal) – Marosvásárhely (RO) **Részvételek (válogatás):** 1999 *Transmute* M. C. A Chicago (USA), *Break 21* - Ljubljana (SLO), *Perspektíva* - Műcsarnok 1998 *Térképzetek VI.* Budapest Galéria, *Rögeszme* - Budapest Galéria, *Inter-Média-Művészet* - Ernst Múzeum 1997 *Aritmia Fesztivál* – Dunaújváros 1996 *Drog* – Bartók 32 Galéria 1993 *Ex Oriente Lux* – SCCA-Bukarest 1991 *Cím nélküli állapot* – Temesvár 1989 First Triennial of Graphic Arts — Vaasa, *Atelier 35* - Marosvásárhely **Vetítések**: 2000 CJC Paris (F) 1999 EMAF '99 - Osnabrück (DE), Champ Libre - Montrèal (CAN) 1998 Hull Screen (UK).

(1967 Marosvásárhely-RO**) Studies:** 1997-98 Academy Of Fine Arts Budapest (H) Dpt. of Intermedia (postgradual) 1993-94 Academy Of Fine Arts Budapest (H) Dpt. of Painting (postgradual)1992 Academy of Visual Arts Cluj-MA (R) 1986-1992 Academy of Visual Arts Cluj (R) 1981-1985 Secondary Vocational School of Art, Marosvásárhely **Membership:** 1997 Association of Young Hungarian Artists 1997 National Society of Hungarian Artists 1991 MAMŰ Society 1992-93 Lecturer at the Academy of Visual Arts Cluj (R) **Scholarships :** 2000 Academy of Rome (IT) 1999 EMARE residency ARTEC – London, SUBOTNIC Stipendium (Akademie Schloss Solitude – Ukio Camera Systems) 1988 EMARE residency HTBA – Hull (United Kingdom)1994 AGORA Endowment (film), 1992 SZÉPMA Endowment (educational) **Personal exhibitions:** 1999 ARTEC London, MAMŰ Gallery Budapest, PPP Project Budapest, Stúdió Gallery – Budapest, ROOT festival – Hull (UK), 1992-95 *My Roads* – 3 year lasting performance 1991 „Pseudo-reproduction" performance – Cluj (R) 1992 Museum of Art Cluj (R) / 1992 Museum of Donations Cluj (R) / 1983 Apolló Gallery (with Pál Szacsva Y) – Marosvásárhely (R) **Participations:** 1999 *Transmute* MCA Chicago, *Break 21* Ljubljana (SLO), *Perspective* - Kunsthalle Budapest**,** *Inter/Media/Art* – Ernst Museum,Budapest, *Aritmia* ICA, Dunaujváros , *Drug* Bartók 32 Gallery – Budapest 1993 *Ex Oriente Lux* SCCA — Bucharest (R) 1991 *State without title* – Timisoara (R), 1989 First Triennal of Graphic Art — Vaasa (F), *„Atelier 35"* – Marosvásárhely (R) **Screenings:** 2000 JCCD-Paris (F) 1999 ARTEC London, Champ Libre Montreal (CAN), EMAF '99 - Osnabrück (DE) 1998 Hull Screen '99.