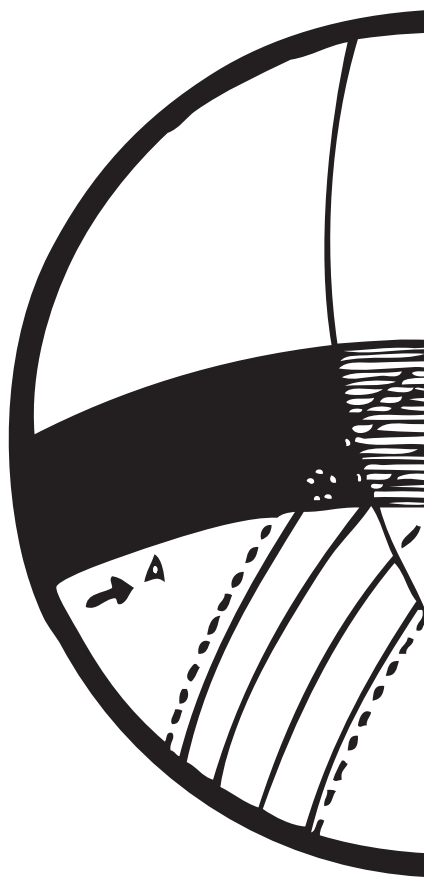


bauhaus lab | budapest
film workshop





**bauhaus
lab**



Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítvány
Center for Culture & Communication Foundation

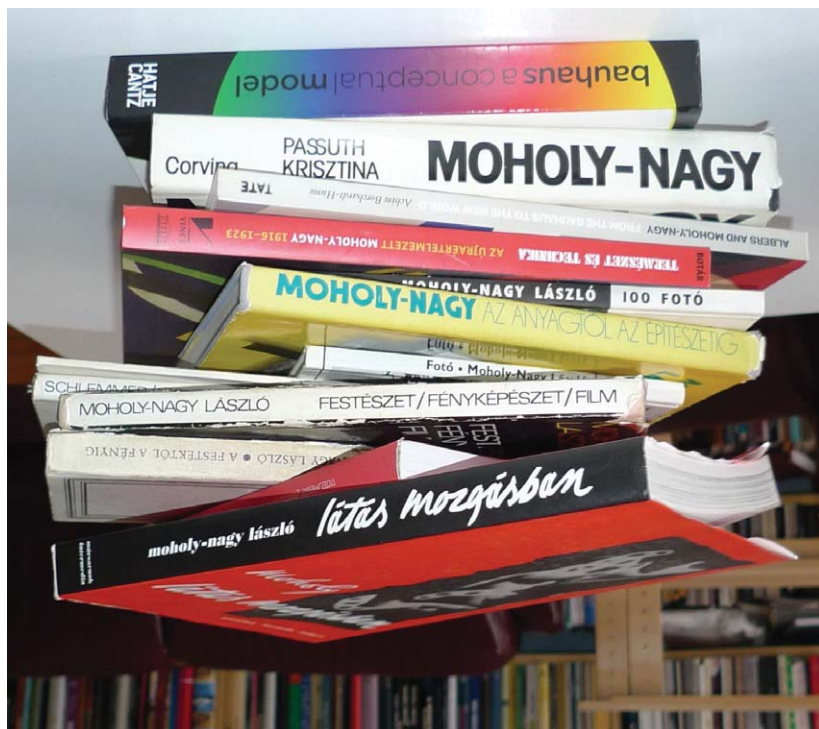
1022 Budapest, Szpáhi utca 20.
1380 Budapest 62, Pf. 1198
Tel.: + 36-1-4887070, Fax.: + 36-1-214-6872
info@c3.hu, <http://www.c3.hu/>

bauhaus lab | budapest
film workshop

TARTALOMJEGYZÉK

TABLE OF CONTENTS

Moholy-Nagy László és a film.	
Jegyzetek a polifilm modulátorhoz	7
László Moholy-Nagy and film.	
Notes for the polyfilm modulator	17
Budapest bauhaus lab workshopok és bemutatók	26
Budapest bauhaus lab workshops and presentations	28
Camera Obscura performansz	30
Camera Obscura performance	34
A budapesti bauhaus lab bemutatja a polifilm modulátort	36
Budapest bauhaus lab presents the polyfilm modulator	38
Beszélgetések a budapesti bauhaus lab projekt résztvevőivel	40
The participants talk about the Budapest bauhaus lab project	52
Beszélgetés Moholy-Nagy Lászlóról	64
Conversation about László Moholy-Nagy	70
A budapesti bauhaus lab résztvevői	76
Participants of Budapest bauhaus lab	79



MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ ÉS A FILM. JEGYZETEK A POLIFILM MODULÁTORHOZ

Peternák Miklós

„Talán egy fénykép felbukkanásában reménykedhetünk, amelyen Giedion mellett Moholy-Nagy és Joyce látható, ahogy egy kamera mögött beszélgetnek, a háttérben pedig, egy Breuer Marcel-féle csókarosszékekben ülve, Lugosi Béla éppen aláírja egy Alexander Korda & Co. cégjelzéssel ellátott papíron az Earwicker (Anna Livia férje) szerepéről szóló szerződést, Stuart Gilbert a forgatókönyvet szorongatja és memorizálás céljából Moholy-Nagy László nevét gyakorolja, s – bár ez nem látszik a fényképen – már csak Anna Livia szerepére kell egy magyart találni, ki legyen az, Karády Katalin talán mégsem...” (Máhr Kinga: James Joyce mozija. A Plurabelle-rejtély. A Finnegan ébredése egyik híres fejezetéből Moholy-Nagy László akart volna filmet forgatni?)

Az elmúlt évtizedben – talán Passuth Krisztina monográfiája,² az évfordulók hatására élenkülő, Bauhaus iránti érdeklődés, talán más okból – számos fontos, új információt hozott felszínre a kutatás Moholy-Nagy László munkásságával kapcsolatban, s talán az az idő is közel, amikor nemzetközi konszenzussá válik, hogy Moholy-Nagy László volt a 20. század legnagyobb hatású művészeinek egyike.

Ide tartozik a londoni Tate Modernben Albers és Moholy-Nagy pályáinak párhuzamos bemutatása, a Botár Olivér önálló kutatásain alapuló Természet és technika kiállítás és katalógus több helyszínen, elsősorban a pályakezdetre koncentrálna de a fotó és film vonatkozásában is új eredményekkel.³ Több

1 Filmvilág, 2002/03, p. 52-54.online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=2489

2 Passuth Krisztina: Moholy-Nagy László. Corvina, Budapest, 1982. Francia (Flammarion, Paris, 1984 német (Kunstverlag Weingarten, 1986) és angol (Thames and Hudson, London, 1985) nyelven is.

3 Albers And Moholy-Nagy: From The Bauhaus To The New World. Ed. by Achim Borchardt-Hume. Tate Publishing, London, 2006. <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/albersmoholy/>
Botár Oliver: Természet és technika: az újraértelmezett Moholy-Nagy 1916-1923. Vince Kiadó, Budapest – Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 2008.

mint fél évtizede egyre bővülő, információgazdag weboldal teszi az Interneten hozzáférhetővé és az új események szempontjából is követhetővé az életművet a családi alapítvány jóvoltából (<http://www.moholy-nagy.com/>), s az alapítvány kiadásában megjelentek, s a kapcsolódó webshopban (<http://www.moholy-nagy.org/>) megvásárolhatók Moholy-Nagy fennmaradt filmjei felújított, digitális (DVD) verzióban.⁴ De említhetnénk a művész első világháború idején készült rajzainak kiállítását, a hagyatékban őrzött színes fényképeinek publikálását, a szovjet-orosz avant-garde-al való kapcsolatait feltáró, Moszkvában kiadott orosz nyelvű tanulmány és dokumentumgyűjteményt, frankfurti kiállítását illetve a Bauhaus évforulóhoz kap-csolódó kiállításon és katalógusban („bauhaus a conceptual model”) való szereplését.⁵

Többen foglalkoztak magyarországon és külföldön filmes munkásságával, illetve egyes terveinek interpretációjával, nem csupán írásos, tanulmányokat, könyveket eredményező módon, de műalkotások, workshopok, filmek, installációk, rekonstrukciók formákban is.

Mintha a *Vision in motion* (Látás mozgásban) című könyv⁶ sorait illesztetrálná ez az interpretációs sokoldalúság: *„Noha a művész „kutatómunkája” általában nem olyan „rendszeres”, mint a tudósé, mindketten az élet egészével foglalkoznak, összefüggésekben, nem pedig részletekkel. Sőt a művész ma még következetesebben teszi ezt, mint a tudós, mert minden egyes munkája az összefüggések hálózatát jelentő egész problémája elé állítja, míg az elméleti tudomány képviselői közül csak kevesen engedhetik meg maguknak a totális szemlélet „fényűzését”. A művész és a tudós problémái közt a fő különbség a problémák megjelenésének és megragadásának formájában rejlik. A szobrászat olyan eszközökkel fejezi ki magát, amelyeknek megértése lényegileg érzéki élmények útján, nem-verbális síkon történik. Még olyankor is, amikor az alkotó lendület - mint a régi festészetben - egy leírható téma logikai mezébe öltözik, nem a tájkép, vagy a csendélet az, amit a művészet eredményez, hanem az alkotói aktus, amely a témát vizuális formává alakítja. Ezzel szemben a tudományos értekezés még akkor is a racionális, intellektuális kifejezés formáját ölti, ha az impulzus hozzá az intuíción tudatalatti rétegekből fakad. A szen-*

4 Marseille Vieux Port, 1929. Lichtspiel Schwarz Weiss Grau, 1930. Berliner Stilleben, 1931. Großstadt Zigeuner, 1932. Architects Congress, 1933. Lobsters, 1936. The New Architecture and the London Zoo, 1936. Design Workshops, 1944. „Do Not Disturb”, 1945

5 László Moholy-Nagy : color in transparency : photographic experiments in color ; 1934 – 1946. Ed. by Jeannine Fiedler und Hattula Moholy-Nagy for the Bauhaus-Archiv Berlin. Steidl, Göttingen, 2006
Laszlo Moholy-Nagy i ruszkij avantgard. Szerk. Szergej Miturics. Tri kvadrata., Moszkva, 2006.
Bauhaus. A Conceptual Model. Ed.: Bauhaus Archive Berlin, Stiftung Bauhaus Dessau, Klassik Stiftung Weimar. Hatje Cantz Verlag, 2009

6 Moholy-Nagy, László: Vision in motion. Paul Theobald, Chicago, 1946. Első magyar kiadása: Moholy-Nagy László: Látás mozgásban. Intermédia – Műcsarnok, Budapest, 1996. p.31

timentális nevelés folytán sokan még azt hiszik, hogy a művész emocionális mélységét veszélyezteti az a törekvés, hogy elemeit tudatosan szervezze. De a művésznek nem szabad félnie munkája tudatos mozzanataitól, mert hiszen a tudatos megközelítési módot amúgy is olyan formákba ülteti át, amelyek az érzelmekhez szólnak. A tudatos kutatási problémák különben is meglehetősen szerény keretek között mozognak, az intuitív erők és a tudatalatti kifejezésmechanizmus túlsúlyához viszonyítva. Minden művészi munkában számos olyan elem marad, amely nem verbalizálható, hanem csak intuitíve közelíthető meg.”

Andreas Haus és tanítványainak A nagyváros dinamikája című filmterv (és tipofotó) alapján készített mozgóképes adaptáció⁷ vagy Otto Piene „For Moholy. Zero, Light Sculptures, and Light Spaces” projektje,⁸ több elemből álló s az újabban gyakran ismét „Ligh prop”-nak hívtott, nevezetes mobil (a Licht-requisit, fény-tér modulátor)⁹ illúzióját megidéző installációja, vagy korábban Lucio Capece zenés projektje ugyanezen műhöz (Extended Modulator Project. Premiered at Bauhaus Archive, Berlin. 24th of october 2007)¹⁰ csak néhány kiragadott példa.

A C³ Alapítvány és a budapesti „bauhaus lab” projektje¹¹ ugyancsak Bauhaus évfordulós kezdeményezés keretében készült, a munka kiindulási motívumaként, a kezdeményező weimari partnerekkel egyeztetve Moholy-Nagy László munkásságát, különösen annak filmhez, mozgó képekhez kapcsolódó részeit választva.

Magyarországon is több kísérlet volt arra korábban, hogy az alkotó elemzés technikájával közelítsenek Moholy-Nagy egyes műveihez, legizgalmasabb s témánk szempontjából mindenképp a legtanulságosabb a kinematográfus Bódy Gábor, mint referencia.¹² Az 1970-es évek közepén Filmiskola címen készített televíziós sorozatához egy könyvet tervezett kiadni, melynek arányait a Moholy-Nagy tervezte bauhaus-könyvek mintájára képzelte el. Ez sajnos éppúgy nem valósult

7 Haus, Andreas, et al. Dynamik der Gross-Stadt: ein filmisches Experiment nach László Moholy-Nagy. Universität der Künste Berlin. 2006. Film in black/white, silent, 7 minutes.

Helmcke, Aline - Krauke, Frédéric - Haus, Andreas: Filmvázlatból mozi: A nagyváros dinamikája. Egy újrértelmezett Moholy-kísérlet In: Régi-új magyar építőművészet, 2008. 2. sz. p. 16-23

8 Bauhaus. A Conceptual Model, p. 276-278

9 Moholy-Nagy, László Lichtrequisit einer elektrischen Bühne (Light Prop for an Electric Stage). Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit, vol. 5. pp. 297-299, June, 1930. Berlin. A rekonstrukciókról ld. Henry Lie: Replicas of László Moholy-Nagy's Light Prop: Busch-Reisinger Museum and Harvard University Art Museums. Tate Papers, Autumn 2007, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/lie.htm>

10 www.luciocapece.blogspot.com

11 <http://www.bauhauslab.org/>

12 Bódy Gábor (1946-1985) életműbemutató /Presentation of his work. Szerk/Ed. Beke László – Peternák Miklós. Műcsarnok, Budapest, 1987. http://www.c3.hu/collection/video_muveszet/gabor_body/index.html

meg, mit rövid, alábbi filmterve,¹³ mely lényegében egyetlen bekezdésnyi parafrázis, egy Moholy-Nagy idézethez:

Bódy Gábor: *FÉNY ÉS HANG* (Moholy-Nagy Lászlónak)

„Szóban forgó film annak a felvevőkészüléknek az alapján lehetséges, amelyet az AEG az 1930-as párizsi ipari szövetségi kiállításon mutatott be. A felvevőkészülék értelméről és rendeltetéséről kimerítően írtam a *Die Form* című folyóirat 1930. évfolyam 11-12. számában. A készülék tulajdonképpen a fényalakítás lehetőségét egyengeti. Nagy előrehaladást jelentene ez a film életében. A fényhatások analízise és lépcsőzetes fokozása azt igazolná, hogy ma, a tudományos fizikai ismeretek és technikai eszközök segítségével (elektromos energia, optikai apparátusok) a fényalakítások nemcsak lehetségesek, hanem szükségszerűek. Mindezek érzéki hidat vernének korunk fogalomképzéséhez, mert ma még ehhez csak az igen nehéz és kevesek által megközelíthető gondolkodási formák által lehet közeledni. A fényalakítás elemi eszközeinek felsorolása a napjaink optikai kultúrájába való bevezetést jelenti.” (A festéktől a fényig; Fényjáték-film. Kritérium, 1979).

A szóban forgó film annak az eszköznek a segítségével képzelhető el, amit a MAFILM Filmtechnika Osztálya A koncert c. film számára állított össze; egyszerű alkalmazási igénnyel, saját lehetőségein messze túlmutatva. Egy kb. 560 programot realizáló, egyenként 16 kW kimenetű „fénytáblázatról” van szó, amely komputer-programmal vezérelhető. A programok lineárisan futnak le, mint a zene. Adva van annak a lehetősége, hogy zenével kapcsoljuk össze. De ez nem egyszerű technikai kérdés, mert egy izzószál viselkedése nem hozható szinkronba egy bélhúr rezgésével (hegedű). Tehát meg kell keresni azt a közös programot, ahol a hang és fény (korpuskulárisan és hullámszerűen) azonos koordinátáknak engedelmeskedik. Erre fizikus programozókat és zenész képzőművészeket fogunk segítségül hívni. A végeredmény egy 12-25 perces film lesz, amely nézőit el fogja kápráztatni vizuálisan, egyszersmind megajándékozza őket azzal a lehetőséggel, hogy saját érzékszerveikről eltűnődjenek. Budapest, 1981. április 28.”

Bódy Gábor 1984 körül kezdett dolgozni egy *Új videóműfajoknak* nevezett, többek között a Bauhaussal kapcsolatba került magyar építészek munkáit feldolgozó videóantológián, s ezzel párhuzamosan egy játékfilm terven, melynek végül is egy forgatókönyv-változata készült el *Két jóbarát* címen, szerzői Sugár János és P. Lekov. A tervezett film két főhősének modelljeként Moholy-Nagy László és Balázs Béla alakja volt kiszemelve, s Bódyt rendkívül érdekelt, van-e bármilyen adat találkozásukról, különösen – azon túl, hogy magyarok voltak – mert életük egy szakaszát Berlinben töltötték, s a film mindkettőjük érdeklődési

13 A végtelen kép. Bódy Gábor írásai. Pesti Szalon, Budapest, 1996- p.229

körébe tartozott. A projektben s a vonatkozó anyaggyűjtésben részt vett e sorok írója is, míg a Balázs Bélára vonatkozó adatokat Gerlóczy Ferenc (alias P. Lekov) állította össze. Kiderült, hogy kettőjük, Balázs és Moholy-Nagy esetleges kapcsolatának bizonyítása egyáltalán nem egyszerű, a párhuzamos életrajzi motívumok ellenére sem. Hiába tudjuk, hogy mindketten fiatalon publikálnak a Szegei Naplóban, majd a Jelenkorban, s közös ismerősöket találni sem itthoni, sem későbbi pályájukon nem nehéz: például Balázs Béla részt vett az első független filmes találkozón¹⁴ 1929-ben La Sarrazban, sőt szerepelt Eizenstejn ott forgatott (megsemmisült) filmjében. A forgatókönyv szerint „A támadók élén Balázs Béla áll, aki Moussinac gáláns lovagias tettét igyekszik megzavarni.”¹⁵ A helyszín Moholy-Nagy számára sem ismeretlen,¹⁶ Sibyl Moholy-Nagy könyve szerint „Moholy minden évben Svájcban nyaralt. A svájciak közt több megértésre lelt munkái és problémái iránt, mint bárhol máshol. Nagyon sokat tanult a művészet történeti és filozófiai alkotóelemeiről barátaitól, Siegfried és Carola Giediontól. Sok képét svájci gyűjtők vették meg. A nyári látogatások mindig La Sarraz-ban kezdődtek, a Lausanne közelében álló középkori kastélyban, ahol Madame de Mandrot minden nyáron európai művészek válogatott csoportját látta vendégül.”¹⁷ Az említett filmes találkozón nincs jelen, ahogy a CIAM alakuló találkozásán sem, 1928-ban (a későbbi, 1933-as Marseille-Athén hajóúton tartott kongresszus dokumnetumfilmjét ő készíti) viszont Eizenstejnnel később találkozik (ismét Sibyl Moholy-Nagyot idézve)¹⁸: „...Szergej Eizenstejn, a Pátyomkin és más forradalmi filmek orosz rendezője még mindig ott volt. Aznap délután ugrott be, úton haza Amerikából, mielőtt felszállt volna a moszkvai vonatra. A földön ült, a vetítövászon állványának támaszkodva, és nem volt egyértelmű, hogy a tehetetlenség vagy a barátság marasztalja-e.”

Eizenstejn mellett még Balázs Béla és Moholy-Nagy közös ismerőse volt Ligeti József táncos, a Kolozsvári opera balettmestere, rendezője aki 1928 őszén érkezett Berlinbe, mint ez publikált emlékezéseiből¹⁹ adódik. Ligeti ebben leírja Moholy-Nagy díszleteit, melyet Piscator színházának Mehring: A berlini kalmár című előadásához tervezett: „A színpad egy hatalmas körforgó, melyen egy

14 A CICI (Congrès International du Cinéma Indépendant)-ről: Travellig 55., Le film indépendant et d'avant-garde à la fin du muet, 1-2. Cinémathèque Suisse Lausanne, 1979 illetve Cinematheque suisse, http://www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/Expo/CICI/archives_84/archives_no_84.pdf

15 Magyarul ld. Novák Zoltán: A filmteoretikus Eizenstein. Magyar Filmintézet, Budapest, 1998. <http://mek.niif.hu/06800/06882/06882.htm>

16 La Sarraz címmel ismeretek fotói 1928-ból, festménye 1930-ból. A helyszínről ld: Antoine Baudin: Hélène de Mandrot et la Maison des artistes de La Sarraz. Payot, Lausanne, 1999

17 Sibyl Moholy-Nagy, Moholy-Nagy: Experiment in Totality. MIT Press, Cambridge, Mass. 1969 (Első kiadása: 1950) p.75

18 Sibyl Moholy-Nagy, i.m. p.97

19 Ligeti visszaemlékezését ld. Valóság, 1969. 4. pp.99-104.

3 x 4 méteres és két 4 x 1 méteres süllyesztő van (ezek forgás közben is működnek), továbbá - ugyancsak forgón - 2 hernyótalp-futószalag, melyek hol közelednek, hol távolodnak egymástól, a szalagok ugyanakkor előre vagy hátra gördülnek, zsinórpadról 3 darab 5 x 2 méteres színpad ereszkedik alá vagy emelkedik és tűnik el ismét a szín felett, külön-külön vagy együtt; a színpadon körben és a portálon kívül vetítésre szánt ekránok. Hogy mindez mit jelent együtt, arra jellemző a következő: már az első jeleneteknél leállította Piscator a főpróbát és - csak a műszakiakkal - teljes két hétig éjjel-nappal gyakoroltatta az előadás technikai működését.²⁰ S Ligeti „Balázs elvtársától” kapta az első leckéjét pontosságból.²¹

La Sarrazhoz visszatérve: legalább még egy hasonló, megfajtatlan kapcsolat titkát rejtheti a kastély és a hely története. James Joyce „... a harmincas évek közepén (...) „kapcsolatban állt” egy magyar filmrendezővel, aki utolsó műve, a *Finnegan ébredése* egyik híres fejezetéből, a költői nyelvű, zenei effektusokban gazdag *Anna Livia Plurabelle* című epizódból akart filmet készíteni. A tervekből nem született film, s – bár a Joyce személyes közreműködésével készült forgatókönyv-vázlat néhány lapja fennmaradt – a magyar rendező kilétét azóta is homály fedi. (...) Egy hosszas, de annál érdekesebb és kalandosabb kutatás szálai a korszak neves magyar filmrendezői helyett a Bauhaus-mozgalom ismert alakjához, a rendkívül sokoldalú Moholy-Nagy Lászlóhoz vezetnek.”²²

A közös pont ismét La Sarraz és a Giedion-család,²³ s talán az is, hogy a vonatkozó részlet a *Finnegans wake*²⁴-ből szerepel Moholy-Nagy *Vision in motion* című könyvében (egy Leslie L. Lewis készítette diagram, s egy remek

20 i.m. p. 103.

21 Részlet Ligeti írásából:

„Csengettem. Az ajtóban megjelenik Balázs.
- Hány óra? (se jó estét, se szervusz, semmi)
- Hat óra... azt hiszem... tíz perc.
- (Még mindig az ajtóban): mit mondtam, mikor jöjjön?
- (Ijedten): Hat óra előtt... öt perccel...
- Úgy van.
- De nálunk, magyaroknál nem illik... vagyis, kvázi kötelező... a negyedórás késés... az etikett...
- Lehet az Andrásy grófkénál, de maga a kommunista Balázshoz jött ugye?
- Valamit dadogtam.
- Most forduljon vissza, és jöjjön pénteken hat óra előtt öt perccel. (Ezzel hátralépett, és becsukta az ajtót.)
Puff neki. Ezt jól megkaptam. De nem fáj!
Ez volt az első lecke tematikája. Pontosság.”

Ligeti József: Emlékek a húszas évek Berlinjéből. Valóság, 1969/4. p. 100-101.

22 Máhr Kinga: James Joyce mozija. A *Plurabelle*-rejtély. A *Finnegan ébredése* egyik híres fejezetéből Moholy-Nagy László akart volna filmet forgatni? Filmvilág, 2002/03. p.52-54. online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=2489

23 Sigfried Giedion (14 April 1888, Prague – 10 April 1968, Zürich) és felesége Carola Giedion-Welcher

24 <http://finwake.com/index-all.htm>

Ulysses-elemzés kíséretében).²⁵ A Joyce és Moholy-Nagy közötti rokonságot már Hamvas Béla is észrevette nevezetes, Kemény Katalinnal közösen írt, az „Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon” alcímet viselő, először 1947-ben megjelent könyvében: *„Joyce a mikrofizikai térből indult ki. Azt lehetne mondani, hogy számára a közönséges tudat jelenségei egy magasabb tudat matematikailag kristályos és logikus, egzakt spirituális műszer határtalanul finom és precíz tevékenységének felnagyított s ezért bizonyos tekintetben eldurvult és homályos vetületei. Közönséges tudatunk rendkívül pontatlan; zavaros körvonaltú, durva vászonra levetített filmfelvétele az eredetileg hibátlan és hajszálra pontos történetnek. Ez a tudatfelfogás igen rokon azzal, amely Moholy Nagy László tevékenységében is megnyilatkozik.”*²⁶

A budapesti bauhaus lab résztvevői számára azonban úgy tűnt, annyira nem inspiráló sem a Bódy-Balázs-Moholy, sem a Moholy-Joyce kapcsolat, hogy egy lehetséges projektnél számoljon vele. Inkább egy, már a projekt kezdetén, Maurer Dórával²⁷ történt beszélgetés során felmerült részlethez, a *Festészet, fényképészet, film*²⁸ című könyv 37-39. lapján publikált, Szimultán vagy polifilm elképzeléshez tértünk vissza. A szöveg mellett közölt diagram egy lehetséges – ma így mondanánk – interaktív mozi, vagy, kicsit régiesebben: expanded cinema diagramjának is tekinthető. Talán igaza van Forgács Évának, aki felhívja a figyelmet: *„Jelképes értelmű, hogy Moholy a filmmel egy évben született. (majd cikkét így fejezi be:) Most lenne százéves. Ha élne, bizonyára már régen a virtuális valóság kibernetikai terében járna, ahol újabb bizonyítékokat találna arra, hogy minden lehetséges és minden ember tehetséges.”*²⁹

A szimultán vagy polifilm leírása emberi életek, sorsok „mozijának” véletlenszerű vagy épp sorsszerű, kikerülhetetlen vagy akcidentális találkozássainak dramaturgiáját veti fel. Mintha minden ember egy film lenne, párhuzamosan pörögve a világmoziban, mígnem egy alkalmi montázs, közös kép erejéig találkozva, vagy adott esetben összeexponálódva, újrafényelve együttesen haladnak tovább a nagy vetítőgépben. A budapesti közös munka résztvevői mégsem a virtuális világok, vagy épp a kibernetikai tér, s nem is az opcionális sorskatalogus mint nonlinearis történeti adatbázis irányába mozdították el a projektet. A

25 A magyar kiadás 346-347. lapján. <http://finwake.com/1024chapter8/1024finn8.htm> Ugyanezen részlet James Joyce felolvasásában, hangfelvételenként is fennmaradt.

26 Európai diagnózis. in: Hamvas-Kemény: Forradalom a művészetben. Pannónia Könyvek, Pécs, 1989. p.24-25. (Első kiadása: Misztótfalusi, 1947) <http://www.artpool.hu/Hamvas/Forradalom/diagnozis.html>

27 Maurer Dóra: Szűkített életmű. Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2008. <http://www.lumu.hu>

28 Moholy-Nagy László: Festészet, fényképészet, film (1925) Corvina, Budapest, 1978.

29 Forgács Éva: A megmozdított kép Filmvilág folyóirat 1995/04. p. 44-46. online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=842

polifilm ötlete és ábrája mellé, mintegy a Light prop, a Lichtrequisit, a Fény-tér modulátor mintájára egy új eszköz, egy gép készítésének a lehetőségét vetették föl.

A tervezett gép ezért a polifilm modulátor nevet kapta,³⁰ s a kivitelezés során – bár felmerült egy esetleges, az inspirációs modell jellegéből következően műtárgyszerű elkészítési irány is –, a funkcionális szempontok döntöttek. Egy olyan gép ideája kezdett körvonalazódni a workshopok során, amely a vetített, mozgó képeket, vagyis a vetítést magát mozgatja, mégpedig kontrollálható, programozható módon. A kezdet kezdetén elvetettük a szoftveres megoldások lehetőségét, vagyis azt, hogy a computer segítségével gyakorlatilag (adott fájlokat darabolva és vezérelve) bármely felületre és részletekben hasonló mozgókép készíthető. Magukat a vetítőgépeket kell mozgatni s ezt a mozgást vezérelni és kontrollálni, ez vált a feladattá, illetve olyan filmeket készíteni, amelyek így, szimultán és koordinálva működnek. Szerencsénk is volt, mivel vállalkozott rá egy professzionális célgép építő mérnök, Meszes Tibor, hogy – a felvétést, a feladatot érdekesnek tartva – az eszközt megépíti. A polifilm modulátor terve és a filmek tervei párhuzamosan készültek, s a bemutató, a polifilm modulátorral történő első nyilvános vetítés idejére a gép prototípusa mellett a 6-8 filmtervből kettő megvalósult. Maga a berendezés 3 db projektor tervezett, programozott mozgására készült, súlya 55 kilogramm, a vezérlése idő alapú, vagyis time-code révén teremt a térbeli (vetítő) mozgatás és a filmbeli (mozgóképi) mozgás között szinkront. Horizontálisan $\pm 90^\circ$, vertikálisan $+30^\circ / -15^\circ$ mozgástartományt tud a berendezés fordítani, tehát 180 fokban vetíthetők a képek. Meghatározható külön-külön az egyes mozgatások pályája, időtartamai, ritmusa. Különös kihívást jelent így a megszokott filmes gondolkodás kontextusában, anélkül, hogy bármely virtuális elemet, bármi olyat kötelezően tartalmazna a felvételek szintjén, ami adott esetben ne lett volna akár Moholy-Nagy korában megvalósítható. Egy elképzelés kibontása, kicsomagolása történt meg, mely újabb elképzeléseket és műveket generálhat. A polifilm modulátor segítségével, az idő-tér lehetőségek, a szimultaneitás átgondolásával bárki elkészítheti saját filmjét, vagy áthangszerelheti meglévő anyagát erre az új bemutatási formára.

A nyilvános prezentációra egy médiatörténeti tárgyakat és kortárs műveket egyaránt tartalmazó kiállítás³¹ záró eseményeként került sor a budapesti Műcsarnokban: így lett a finisszázsból premier. Mint utólag kiderült, James Joyce sem került a projekttől nagyon távolra. A workshopok vendége, közreműködője

30 A név- és ötletadó Lendvai Ádám volt.

31 Pillanatgépek / Blickmaschinen <http://pillanatgepek.c3.hu/>

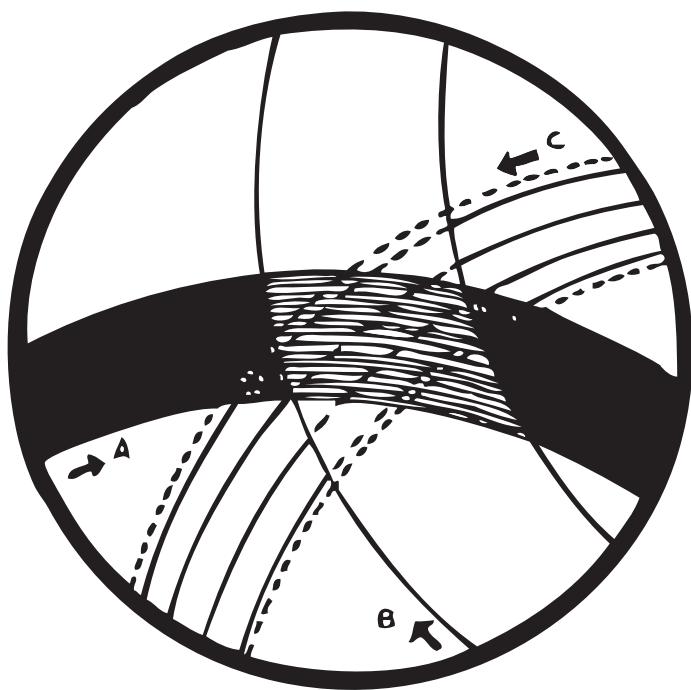
volt Ivan Ladislav Galeta, aki több évtizede építi a maga Ulysses-filmjét,³² és Werner Nekes, aki el is készítette 1982-ben:³³ ezt a filmet a polifilm modulátor bemutatásának napján³⁴ vetítettük Budapesten a szerző jelentétében. S hogy Balázs Bélával mi a helyzet? Mikor ezeket a sorokat írom, a polifilm modulátor bemutatójának egykori helyszínén, a Műcsarnokban a budapesti Balázs Béla Stúdió (Alapítvány/Archívum) 50. évfordulójára rendezett kiállítás³⁵ látható.

32 Ld. http://ilgaleta.alu.hr/main_1.html

33 Ulysses, 1980-82 (94 Min., 35 mm, színes) http://www.wernernekes.de/00_cms/cms/front_content.php

34 <http://pillanatgepek.c3.hu/kisero-rendezvenyek/finisszazs/>

35 <http://www.bbsarchiv.hu/>



LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY AND FILM. NOTES FOR THE POLYFILM MODULATOR

Miklós Peteránk

„A photograph may surface in which Moholy-Nagy and Joyce can be seen in the company of Giedion, talking behind a camera, with Béla Lugosi in the background, sitting in a Marcel Breuer steel tube chair and signing the contract for the role of Earwicker (Anna Livia's husband), with the paper bearing the letterhead of Alexander Korda & Co., whilst Stuart Gilbert is squeezing the screenplay, trying, as an exercise in mnemonics, to memorize the name of László Moholy-Nagy, and – though this cannot be seen in the photo – Anna Livia's role is the only one for which a Hungarian is yet to be found, and it can't possibly be Katalin Karády...”
(Kinga Máhr: *James Joyce's Cinema. The Plurabelle Mystery. Did László Moholy-Nagy want to adopt a famous chapter of Finnegans Wake for the silver screen?*¹)

While it is difficult to pinpoint the reasons – Krisztina Passuth's monograph² may be as responsible as the growing interest in the Bauhaus that has been stirred up by the various anniversaries –, it is a fact that the past decade has seen research unearth several new, important details about the work of László Moholy-Nagy, largely increasing the likelihood of a time coming when there is general international agreement on his status as one of the most influential artists of the 20th century.

The results of research include the Tate Modern's parallel analysis of Albers and Moholy-Nagy, and the multi-venue exhibition *Nature and Technology* and its catalogue, the spectacular outcome of Olivér Botár's independent studies, which, while concentrating on the early career of the artist, offer new informa-

1 Filmvilág 2002/03, pp. 52-54. Online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=2489.

2 Krisztina Passuth: *Moholy-Nagy László*. Corvina, Budapest, 1982. Also published in French (Flammarion, Paris, 1984), German (Kunstverlag Weingarten, 1986) and English (Thames and Hudson, London, 1985).

tion on his work in photography and film.³ Over half a decade ago, the family foundation established a website (<http://www.moholy-nagy.com/>) which is an ever-growing source of information on the oeuvre, constantly updated with the most recent findings. In addition, the foundation has restored Moholy-Nagy's surviving films, published them in DVD format and made them available for purchase over the internet (<http://www.moholy-nagy.org/>).⁴ An exhibition featuring the artist's drawings from the time of the First World War also deserves mention, as does the publication of colour photos found in the estate, or the Russian-language volume which was published in Moscow, including original documents, and which explores Moholy-Nagy's relationship to the Soviet-Russian avant-garde. Frankfurt hosted a retrospective exhibition of his work, and he was featured at a Berlin exhibition and its catalogue (*Bauhaus. A conceptual model*), which celebrated the anniversary of the Bauhaus.⁵

Many are engaged, both in Hungary and abroad, in the interpretation of his cinematic works and projects, adopting both theoretical (studies and books) and practical (works of art, workshops, films, installations, reconstructions) approaches.

This variety of interpretation seems a living illustration of these lines from *Vision in Motion*: „Although the ‘research work’ of the artist is rarely as ‘systematic’ as that of the scientist they both may deal with the whole of life, in terms of relationships, not of details. In fact, the artist today does so more consistently than the scientist, because with each of his works he faces the problem of the interrelated whole while only a few theoretical scientists are allowed this ‘luxury’ of the total vision. The main difference between the problems of artist and those of scientist is the difference in the form of their materialization and grasp. Plastic art is expressed with means largely comprehensible by sensory experiences on a non-verbal level. Even if, as in old paintings, the creative impetus is screened by the logical presentation of a describable theme, it is not the landscape of still-life that results in art, but the creative

3 Achim Borchardt-Hume (ed.): Albers and Moholy-Nagy. From the Bauhaus to the New World. Tate Publishing, London, 2006. <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/albersmoholy/>
Oliver Botár: Természet és technika : az újraértelmezett Moholy-Nagy 1916-1923. Vince Kiadó, Budapest – Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 2008.

4 Marseille Vieux Port, 1929. Lichtspiel Schwarz Weiss Grau, 1930. Berliner Stilleben, 1931. Großstadt Zigeuner, 1932. Architects' Congress, 1933. Lobsters, 1936. The New Architecture and the London Zoo, 1936. Design Workshops, 1944. „Do Not Disturb,” 1945.

5 Jeannine Fiedler, Hattula Moholy-Nagy (eds.): László Moholy-Nagy: Colour in Transparency: Photographic experiments in colour; 1934 – 1946. The Bauhaus-Archiv Berlin. Steidl, Göttingen, 2006.
Sergei Miturich (ed.): Laszlo Moholy-Nagy i ruszkiy avantgard. Tri kvadrata, Moscow, 2006.
Bauhaus. A Conceptual Model. Ed.: Bauhaus Archive Berlin, Stiftung Bauhaus Dessau, Klassik Stiftung Weimar. Hatje Cantz Verlag, 2009

act by which the subject matter is transmuted into visual form. On the other hand, a scientific discourse is stated in rational intellectual terms even if the impulse to it comes from subconscious regions of the intuition. On the basis of sentimental education, many still believe that the emotional depth of the artist will be endangered by the attempt to organize his elements consciously. But the artist ought to be afraid of conscious traits in his work, as the conscious approach will be translated by him into terms affecting the senses. The conscious problems of research are on a rather modest scale anyhow, overshadowed by the intuitive forces and the subconscious mechanism of expression. In every art work there remains a great number of components which cannot be verbalized, only approached intuitively.⁶

Andreas Haus and his students' cinematic adaptations of Moholy-Nagy's film project (and typophotos) called *Dynamic of a Great City*⁷; Otto Piene's project entitled *For Moholy. Zero, Light Sculptures, and Light Spaces*,⁸ a multi-piece installation that recalls the illusion of Moholy-Nagy's famous light and space modulator, the „light prop” (Lichtrequisit)⁹; or Lucio Capece's musical project for the same work, *Extended Modulator Project* (premiered at the Bauhaus Archive, Berlin, October 24, 2007)¹⁰ – these are but a few random examples.

The project of the C³ Foundation and the Budapest „bauhaus lab”¹¹ was another celebration of the Bauhaus anniversary, which, in agreement with the initiating Weimar partners, selected Moholy-Nagy's work as its starting point, especially its film- and cinema-related facets. Among the several earlier Hungarian attempts to apply the method of creative analysis to Moholy-Nagy's works, perhaps the most exciting, and certainly the most relevant to our subject, was the endeavour of cinematographer Gábor Bódy.¹² He planned to publish a volume to accompany the television series he made in the mid-1970s, *Film School*,

6 László Moholy-Nagy: *Vision in motion*. Paul Theobald, Chicago, 1946, p.31. First Hungarian edition: Moholy-Nagy László: *Látás mozgásban*. Intermédia – Műcsarnok, Budapest, 1996.

7 Andreas Haus et al.: *Dynamik der Gross-Stadt: ein filmisches Experiment nach László Moholy-Nagy*. Universität der Künste Berlin. 2006. Film in black/white, silent, 7 minutes.

Aline Helmcke, Frédéric Krauke, Andreas Haus: „Filmvázlatból mozi: A nagyváros dinamikája. Egy újraértelmezett Moholy-kísérlet.” *Régi-új magyar építőművészet*, 2008/2, pp. 16-23.

8 Bauhaus. *A Conceptual Model*, pp. 276-278

9 László Moholy-Nagy: „Lichtrequisit einer elektrischen Bühne (Light Prop for an Electric Stage).” *Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, Vol. 5. pp. 297-299, June 1930, Berlin. On the reconstructions, see Henry Lie: *Replicas of László Moholy-Nagy's Light Prop*: Busch-Reisinger Museum and Harvard University Art Museums. Tate Papers, Autumn 2007. <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/lie.htm>

10 www.luciocapece.blogspot.com

11 <http://www.bauhauslab.org/>

12 László Beke, Miklós Peteriák (eds.): Bódy Gábor (1946-1985) életmű-bemutató (Presentation of his work). Műcsarnok, Budapest, 1987. http://www.c3.hu/collection/video_muveszet/gabor_body/index.html

and the publication was to have the proportions of the books Moholy-Nagy designed for the Bauhaus. Unfortunately the plan failed to be realized, as did this short proposal for a film,¹³ which is essentially a paraphrase of a paragraph from Moholy-Nagy:

Gábor Bódy: „*LIGHT AND SOUND* (for László Moholy-Nagy)

„*The film in question is made possible by the recording device that AEG introduced at the 1930 exhibition of the industrial association in Paris. I discussed the point and purpose of the recording device extensively in the 1930/11-12 issue of Die Form. In essence, the device facilitates the modulation of light. For film, this would constitute a big step forward. Analyzing and gradually intensifying light effects would prove that now, with the availability of scientific knowledge and technological advances (electricity, optical apparatuses), modulating light is not only possible, but in fact necessary. All these strike a sensuous bridge to contemporary concept making, which at present can only be reached via very difficult forms of thinking that are accessible to only a few. Enumerating the elementary instruments of light modulation constitutes an introduction to contemporary optical culture.*” (A festéktől a fényig; Fényjáték-film. Kriterion, 1979).

The film in question is made possible by the device created by the Film Technology Department of MAFILM for the film The Concert; its function was simple, while its possibilities point way beyond. It is a „light grid” with an output of 16 kW, presenting about 560 programmes, controlled by a computer program. The programmes run in a linear fashion, like music. It is possible to link them to music. Yet this is not a simple technological issue, because the behaviour of a filament cannot be synchronized with the vibration of a gut string (violin). So a programme needs to be found in which sound and light (both as matter and wave) are subject to the same coordinates. To attain this, we will involve physicist programmers and musician visual artists. The end result is a film that lasts 12 to 25 minutes, and both dazzles its viewers with its vision, and provides an opportunity for them to reflect on their own senses.

Budapest, April 28, 1981”

It was around 1984 that Gábor Bódy started working on *New Video Genres*, a video anthology devoted to the works of Hungarian architects who became associated with, among other schools, the Bauhaus. At the same time, he began work on a feature film, for which a script came to be written by János Sugár and P. Lekov, under the title *Two Friends*. László Moholy-Nagy and Béla Balázs were to be the models of the heroes, and Bódy was very curious whether

13 Miklós Peternák (ed.): A végtelen kép. Bódy Gábor írásai. Pesti Szalon, Budapest, 1996, p. 229.

there was any evidence of the two ever meeting, especially because beside being Hungarians, both spent some time in Berlin and both were interested in film. I too participated in the project and the collection of material, while information on Béla Balázs was compiled by Ferenc Gerlóczy (a.k.a. P. Lekov). It became evident that it was far from simple to prove that Balázs and Moholy-Nagy knew each other, parallel elements in the respective biographies notwithstanding. The fact that as young men both published in *Szegedi Napló* and then in *Jelenkor* has provided no leads, nor did the number of common acquaintances in Hungary and abroad: Béla Balázs, for instance, is known to have participated at the first congress of independent film makers that was held in 1929 in La Sarraz,¹⁴ and was even featured in the no longer extant film that Eisenstein made at the event. (According to the screenplay, „the assaulters are lead by Béla Balázs, who tries to interrupt Moussinac’s gallant act of chivalry.”¹⁵) Moholy-Nagy was none the less familiar with the scene.¹⁶ According to Sibyl Moholy-Nagy, „summer vacation in Switzerland was an annual occurrence in Moholy’s life. He had found more understanding for his work and his problems among Swiss people than anywhere else. The friendship with Siegfried and Carola Giedion had added immensely to his knowledge of the historical and the philosophical elements in art. Many of his pictures had been bought by Swiss collectors. His summer visits always started in La Sarraz, a medieval castle near Lausanne where Madame de Mandrot maintained, each summer, open house for a select group of European artists.”¹⁷ He did not participate at the film makers’ congress or the founding meeting of CIAM in 1928 (though he would make the documentary about the 1933 congress, held during a boat trip from Marseille to Athens), but he later met Eisenstein: „Sergei Eisenstein, Russian director of ‘Potemkin’ and other famous revolutionary films, was still there. He had dropped in that afternoon between trains en route from America to Moscow. He was sitting on the floor, propped against the projection tripod, and it wasn’t clear whether he had remained out of inertia or friendship.”¹⁸

Dancer József Ligeti, director and choreographer of the Kolozsvár

14 On the Congrès International du Cin ma Indépendant (CICI), see Travellig 55., Le film independent et d’avant-garde à la fin du muet, 1-2. Cin math que Suisse Lausanne, 1979; and „Cinemathec suisse,” http://www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/Expo/CICI/archives_84/archives_no_84.pdf

15 Cf. Zoltán Novák: A filmteoretikus Eisenstein. Magyar Filmint zet, Budapest, 1998. <http://mek.niif.hu/06800/06882/06882.htm>

16 He is known to have made photos in 1928 that are entitled La Sarraz, and there is a painting with the same subject from 1930. On the venue, see Antoine Baudin: Hélène de Mandrot et la Maison des artistes de La Sarraz. Payot, Lausanne, 1999.

17 Sibyl Moholy-Nagy: Moholy-Nagy: Experiment in Totality. MIT Press, Cambridge, Mass., 1969 (first edition: 1950), p. 75.

18 Sibyl Moholy-Nagy, *ibid.* p. 97.

(Cluj-Napoca) Opera was another acquaintance Béla Balázs and Moholy-Nagy shared. We know from his published memoirs¹⁹ that he arrived in Berlin in the autumn of 1928, and saw the set that Moholy-Nagy designed for the Piscator Theatre's production of Mehring's *The Merchant of Berlin*: „*The stage is an enormous rotating disc, which includes one 3 x 4 metre and two 4 x 1 metre trap doors (all of them functional whilst the stage is rotating), as well as two conveyor belts (also mounted on rotating platforms), which get alternately closer to or further away from one another, while the belts can move both ways. Three 5 x 2 metre stages can be lowered from, and lifted up to, the rigging loft, individually or simultaneously; projection screens stand around the stage and outside the portal. What all this means together can be illustrated by this fact: Piscator stopped the dress rehearsal after the first few scenes, and spent two full weeks with the technical staff rehearsing the operation of the technology.*”²⁰ „Comrade Balázs,” in his turn, was to give Ligeti the first lesson in punctuality.²¹

But let us return to La Sarraz, because its annals may well hide the story of another relationship that is yet to be verified. „*In the middle of the thirties, James Joyce was 'dealing with' a Hungarian film director who wanted to make a film of a famous chapter of his last work, Finnegans Wake, the poetic, richly musical 'Anna Livia Plurabelle.' No film came out of the plans, and though a few pages survived from the draft script that was made with Joyce's personal contribution, the identity of the Hungarian director is still shrouded in mystery. (...) Evidence from a lengthy but all the more interesting and adventurous research led to, instead of the renowned Hungarian directors of the time, a well-known figure of the Bauhaus movement, the*

19 Valóság, 1969/4, pp. 99-104.

20 Ibid. p. 103.

21 „I ring the bell. Balázs appears in the doorway.
- What time is it? (Not 'good evening' or 'hello,' or anything like that.)
- Ten past... I think, six.
- (Still in the doorway): What time did I tell you to come?
- (Alarmed): Five... to six...
- That's right.
- Yes, but it is impolite in Hungary,... that is to say one is expected to be... fifteen minutes late... the etiquette...
- That may be the case with the Count Andrásy, but you've come to Balázs, the communist, right?
- (I stammer something.)
- Now leave, and come back on Friday, at five to six. (And he stepped back and closed the door.)
Dang. There's a lesson. But I didn't mind!
The subject of the first lesson. Punctuality.”

József Ligeti: „Emlékek a húszas évek Berlinjéből.” Valóság, 1969/4. pp. 100-101.

*extraordinarily versatile László Moholy-Nagy.*²²

Again, La Sarraz and the Giedions²³ could be the point of contact, while Moholy-Nagy's interest is proved by his *Vision in Motion*, which references the chapter in question from *Finnegans Wake*²⁴ (and contains a diagram by Leslie L. Lewis and an excellent analysis of *Ulysses*).²⁵ The affinity between Joyce and Moholy-Nagy was already noted by Béla Hamvas in the acclaimed *Revolution in Art*, which he co-authored with Katalin Kemény and published in 1947, with the subtitle *Abstraction and Surrealism in Hungary: „Joyce set out from microphysical space. He seems to look at the phenomena of the everyday consciousness as if they were the magnified, and consequently to some extent coarse and blurred, projections of the fine and exact functioning of a mathematically clear and logical, precise spiritual instrument, a higher consciousness. Our common consciousness is extremely inaccurate; the film of what was originally a perfect and faithful event, projected onto a rough canvas, with the outlines blurred. This understanding of the consciousness is very similar to what becomes manifest in the work of László Moholy Nagy.”*²⁶

Yet, the participants of the Budapest bauhaus lab did not find the Bódy-Balázs-Moholy or the Moholy-Joyce relationships inspiring enough for a project. We returned instead to the idea of the *simultaneous or polyfilm*, which Moholy-Nagy published on pages 37-39 of *Painting, Photography, Film*,²⁷ something that first came up at the beginning of the project in a conversation with Dóra Maurer.²⁸ The diagram published with the text can be considered a representation of what we would now call an interactive cinema, or an *expanded cinema*, to use an old-fashioned expression. Éva Forgács may be right: „*It is of symbolic significance that Moholy was born when cinema was. [...] He would be a hundred years old now. Were he alive, he would surely have been roaming the cyberspace of virtual realities for a long time, finding evidence time and again that everything is possible and every man has a talent.*”²⁹

22 Kinga Máhr: „James Joyce mozija. A Plurabelle-rejtély. A Finnegan ébredése egyik híres fejezetéből Moholy-Nagy László akart volna filmet forgatni?” Filmvilág, 2002/03, pp.52-54. Online: http://filmvilag.hu/xerxes_frame.php?cikk_id=2489

23 Sigfried Giedion (14 April 1888, Prague – 10 April 1968, Zürich) and his wife, Carola Giedion-Welcker.
24 <http://finwake.com/index-all.htm>.

25 On pp. 346-347 of the Hungarian edition. <http://finwake.com/1024chapter8/1024finn8.htm>. There is also a sound recording of this passage read out by James Joyce

26 „Európai diagnózis.” In: Hamvas-Kemény: Forradalom a művészetben. Pannónia Könyvek, Pécs, 1989. pp. 24-25. (First edition: Misztótfalusi, 1947) <http://www.artpool.hu/Hamvas/Forradalom/diagnozis.html>

27 László Moholy-Nagy: Festészet, fényképészet, film (1925). Corvina, Budapest, 1978. English edition: Painting photography film. (Trans.: Janet Seligman) Cambridge, Mass., MIT Press, 1973.

28 Dóra Maurer: Concise Oeuvre. Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2008. <http://www.lumu.hu>

29 Forgács Éva: „A megmozdított kép.” Filmvilág 1995/04, pp. 44-46.

The description of simultaneous or polyfilm outlines a dramaturgy in which the lives or fates meet accidentally or, as the case may be, inevitably. As if every human were a film, simultaneously projected in the cinema of life, overlapping every now and then to make temporary montages or to remain paired. The participants of the Budapest project, however, were not interested in virtual realities, cyberspace or a catalogue of possible fates that would make up a database of nonlinear histories. Inspired, as it were, by the model of the light-space modulator, they suggested constructing a device to realize the idea of polyfilm.

The machine project was named the polyfilm modulator,³⁰ and in the course of its realization functionality came to be favoured over what was suggested by the model of inspiration, a work of art. The idea that emerged during the workshops was that of a device that would move the projected film, that is, the projection itself, and would do so in a controllable, programmable manner. Early on we discarded software-based solutions, using a computer to chop up video files and project them onto surfaces of any description. We wanted to move the projectors themselves and control this movement, as well as to make films that would work in simultaneity and coordination. We were fortunate to find an engine builder, Tibor Meszes, who considered the task interesting enough. While the polyfilm modulator was being designed, the films were written, and by the time of the premiere, two of the six to eight films planned had been shot. The 55-kilogram device is capable of moving three projectors, in accordance with a time-code based programme that synchronizes the movement in space (of the projectors) with the movement in the films. The device can pan $\pm 90^\circ$ horizontally and $+30^\circ/-15^\circ$ vertically, which is to say the images can be projected in 180 degrees. The course, length and rhythm of each movement can be defined individually. This creates a special challenge for the filmmaker who wants to adhere to solutions that were already available for Moholy-Nagy and to make do without virtual elements. This is the unfolding of an idea, which in turn may give rise to new ideas and works. The polyfilm modulator offers a chance to reconsider the possibilities of time, space and simultaneity, and to represent these considerations in new films. It also provides existing material (after some editing) with a new form of presentation.

The polyfilm modulator was introduced to the public at the closing event of an exhibition of Műcsarnok, Budapest, which featured both relics of media history and works of art.³¹ As it turned out, James Joyce was behind the

30 Ádám Lendvai came up with the idea and the name.

31 Pillanatgépek / Blickmaschinen. <http://pillanatgepek.c3.hu/en/>

.....

wings. Ivan Ladislav Galeta, who has been making a filmic version of *Ulysses*³² for decades, was a participant of the workshops, as was Werner Nekes, who did finish his own in 1982.³³ The latter was shown in Budapest in the presence of the author on the day of the polyfilm modulator's premiere.³⁴ And as it happens, there is also an occasion to remember Béla Balázs: at the time of writing, Műcsarnok is hosting an exhibition that celebrates the 50th anniversary of the Béla Balázs Studio (BBS).³⁵

32 Cf. http://ilgaleta.alu.hr/main_1.html

33 *Ulysses*, 1980-82 (94 min., 35 mm, colour) http://www.wernernekes.de/00_cms/cms/front_content.php

34 <http://pillanatgepek.c3.hu/kisero-rendezvenyek/finisszazs/>

35 <http://www.bbsarchiv.hu/>

BUDAPEST BAUHAUS LAB WORKSHOPOK ÉS BEMUTATÓK

Workshop sorozat

Résztevő meghívott művészek: Áfrány Gábor, Bölcskey Miklós, Horváth Edina Cecília, k27 (Gurszky Péter, Mózes Réka, Radics Márk), Lendvai Ádám, Katarina Šević, Szörényi Beatrix, Tóth-Zs. Szabolcs

Koordináció: Kozma Éva

Helyszín: Magyar Képzőművészeti Egyetem, Intermédia Tanszék

Workshop 1

2009. február 12-15.

Ivan Ladislav Galeta, Peternák Miklós, Maurer Dóra részvételével

Workshop 2

2009. március 19-21.

Hans D. Christ részvételével

Workshop 3

2009. április 3-4.

Tanja Siems & Theo Lorenz, Jan Brüggemeier részvételével

Kapcsolódó események – nyilvános előadások

Helyszín: Magyar Képzőművészeti Egyetem, Intermédia Tanszék

2009. február 12.

Peternák Miklós: Moholy-Nagy és a film

Ivan Ladislav Galeta: Bevezető a kísérleti filmhez

2009. március 20.

Hans D. Christ: A white cube-ban_a többfunkciós térben. A kiállítási architektúra, mint referencia a művész szándékához

Bölcskey Miklós: Camera Obscura performansz

2009. május 12-13.

Helyszín: CRASH!BOOM!BAU! Fesztivál, Jena

2009. augusztus 23.

Helyszín: a Múcsarnok épülete előtt

A budapesti bauhaus lab bemutatja a polifilm modulátort

2009. augusztus 23.

Helyszín: Múcsarnok, Budapest

A bauhaus lab projekt partnerei

Projektvezető:

Weimar város Kulturális Igazgatósága, Weimar (DE)

www.stadt-weimar.de

Társszervezők és partnerek:

Architectural Association, London (GB)

www.aaschool.ac.uk

C³ Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítvány, Budapest (HU)

www.c3.hu

E-Werk, Weimar (DE)

www.ewerkweimar.de

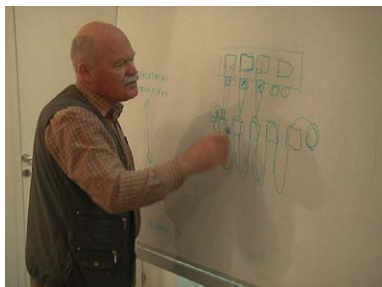
Émaho, Marseille (FR)

www.emaho.fr

Theaterhaus Jena, Jena (DE)

www.theaterhaus-jena.de

A budapesti bauhaus lab résztvevőinek életrajzát lásd a 76-78 lapokon.



BUDAPEST BAUHAUS LAB WORKSHOPS AND PRESENTATIONS

Workshop series

Participating invited artists: Gábor Áfrány, Miklós Bölcskey, Edina Cecília Horváth, k27 (Péter Gurszky, Réka Mózes, Márk Radics), Ádám Lendvai, Katarina Šević, Beatrix Szörényi, Szabolcs Tóth-Zs.

Coordination: Éva Kozma

Venue: Hungarian University of Fine Arts, Intermedia Department

Workshop 1

12-15 February 2009

Workshop with Ivan Ladislav Galeta, Miklós Peternák, Dóra Maurer

Workshop 2

19-21 March 2009

Workshop with Hans D. Christ

Workshop 3

3-4 April 2009

Workshop with Tanja Siems & Theo Lorenz, Jan Brüggemeier

Complementary events – lectures open for the public

Venue: Hungarian University of Fine Arts, Intermedia Department

12 February 2009

Miklós Peternák: Moholy-Nagy and film

Ivan Ladislav Galeta: Introduction to experimental film

20 March 2009

Hans D. Christ: In the white cube_in the multi-purpose hall. Exhibition architecture as reference to the artist intention

Miklós Bölcskey: Camera Obscura performance

12-13 May 2009

Venue: CRASH!BOOM!BAU! Festival, Jena

23 August 2009,

Venue: outside Budapest Kunsthalle

Budapest bauhaus lab presents the polyfilm modulator

23 August 2009

Venue: Budapest Kunsthalle

Partners of the bauhaus lab project

Project coordinator:

Department of Cultural Affairs of the City of Weimar

www.stadt-weimar.de

Co-organizers and partners:

Architectural Association, London (GB)

www.aaschool.ac.uk

C³ Center for Culture & Communication Foundation, Budapest (HU)

www.c3.hu

E-Werk, Weimar (DE)

www.ewerkweimar.de

Émaho, Marseille (FR)

www.emaho.fr

Theaterhaus Jena, Jena (DE)

www.theaterhaus-jena.de

See the biographies of Budapest bauhaus lab participants on pages 79-81.





Budapest



CAMERA OBSCURA PERFORMANSZ

*Bölskey Miklós***2009. május 12-13., CRASH!BOOM!BAU! Fesztivál, Jena****2009. augusztus 23., a Múcsarnok épülete előtt**

Bölskey Miklós performanszában a közönséggel közösen alakítja ki a sötét, képalkotó teret: egy nagyméretű fekete leplet, melyet a résztvevők tartanak. Ebben a térben válnak láthatóvá a külvilág illanékony képei, melyek füstre, áttetsző anyagra vagy éppen egy palackra vetítődnek ki. A valóságnak ezen érdekes, anamorfikus képeit digitális fényképezőgéppel rögzíteni is lehet. Különös kapcsolatba kerül ezáltal a sötétség, a fény és a látás, a fizikai törvényszerűség a digitális technikával, mely immár nélkülözi a sötétségbe csomagolt kép évszázados előhívási procedúráját.

Budapest





CAMERA OBSCURA PERFORMANCE

Miklós Bölcskey

12-13 May 2009, CRASH!BOOM!BAU! Festival, Jena
23 August 2009, outside Budapest Kunsthalle

In his performance Bölcskey involves the audience to create the dark space for the image: he asks participants to hold a large tarp, black at the outside surface. It is in this space that the fleeting images of the outside world become visible as they are projected on smoke, a translucent material or a bottle, or simply on the internal- white part of the trap. These interesting, anamorphic images of reality can even be recorded with a digital camera, establishing a curious relationship between darkness, light and vision, and the laws of physics on the one hand and digital technology on the other, a method that dispenses with the century-old procedure of developing images that are wrapped in darkness.

Jena





Jena



A BUDAPESTI BAUHAUS LAB BEMUTATJA A POLIFILM MODULÁTORT

2009. augusztus 23., Műcsarnok kiállítótér, Budapest

Kilencven évvel ezelőtt jött létre a Bauhaus, a 20. század talán legnagyobb hatású művészeti iskolája. Az évforduló alkalmából Weimar város kulturális igazgatósága kezdeményezésére és az EU Kultúra program támogatásával öt európai intézmény kooperációjaként valósult meg a bauhaus lab hálózat, kapcsolódva a 2009-es bauhaus év programjaihoz (<http://bauhaus2009.itsrv.de/cms/website.php>). A nem-lokalizált bauhaus lab network célja új művészeti projektek létrehozása, kutatások, rendezvények kezdeményezése és koordinálása – a jelen művészetét mint lehetséges interdiszciplináris együttműködési gyakorlatok bázisát, módszerét, technikáját gondolva el, ily módon kapcsolódva a történeti Bauhaus eszméihez. A különböző, egymástól független de egymással kapcsolatot tartó projektek sorában a C³ által koordinált budapesti művészeti kutatás kiindulópontjaként Moholy-Nagy László és a film kapcsolatát választottuk, s a program kezdetén a Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia tanszékével közösen workshopokat szerveztünk, Ivan Ladislav Galeta, Maurer Dóra, Hans D. Christ, Tanja Siems & Theo Lorenz: (AA London – bauhaus lab) és Jan Brüggemeier (CRASH!BOOM!BAU! Festival, Jena) részvételével és vezetésével.

A budapesti bauhaus lab keretében meghívott, a workshopokon részt vevő művészek közötti dialógus során merült fel egy olyan eszköz megépítésének ötlete, mely nem csupán vetíti a mozgóképeket, de szimultán mozgatni is képes ezeket a vetítéseket. Mivel Moholy-Nagy László ismert, a Festészet, fényképészet, film című könyvében bemutatott szimultán vagy polifilm elképzelése három film együttes vetítését ábrázolja (lásd jelen kiadvány 16. lapján), így a három vetítős változat mellett döntöttük, a névadáskor gondolva Moholy-Nagy klasszikus Fénytér modulátorára (Lichtrequisit, Light Prop). Az így létrejött polifilm modulátor valódi interdiszciplináris munka eredménye, mutatja, hogy a művészek, mérnökök, programozók, teoretikusok között ma is létezhet valódi kooperáció, pedig az egyes szakterületek közti megosztottság, specializáció talán még szigorúbbnak tűnik, mint Moholy-Nagy korában.

A műcsarnoki premier alkalmából láthatók az első elkészült filmek is. Három mozgó projektor párhuzamos vetítését láthatjuk, melyek tetszőleges pályát írhatnak le horizontális irányban 180 fokos, vertikálisan 45 fokos határok között.



BUDAPEST BAUHAUS LAB PRESENTS THE POLYFILM MODULATOR

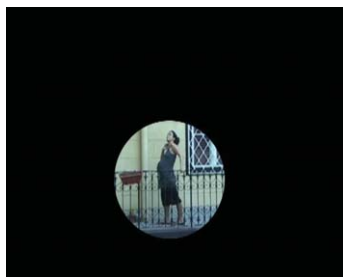
23 August 2009, Budapest Kunsthalle, exhibition space

The Bauhaus, which had probably the most far-reaching influence of all 20th century schools of art, was founded ninety years ago. To celebrate the anniversary, the cultural directorate of the city of Weimar initiated the bauhaus lab network, a cooperation of five European institutions which was to complement the events of the 2009 Bauhaus year (<http://bauhaus2009.itsrv.de/cms/website.php>), and which was supported by the Culture Programme of the European Union.

The non-localized network was to produce new artistic projects, as well as to initiate and coordinate research and events: contemporary art in this framework was to be considered a basis, a method or a technique for possible interdisciplinary cooperation practices, thereby paying tribute to the ideals of the historical Bauhaus. The artistic research that C³ coordinates in Budapest is one among several different, self-sufficient but contacting projects, with László Moholy-Nagy's relationship to film as its point of departure. The programme kicked off with workshops jointly organized with the Intermedia Department of the Hungarian University of Fine Arts, chaired by Ivan Ladislav Galeta, Dóra Maurer, Hans D. Christ, Tanja Siems & Theo Lorenz (AA London - bauhaus lab) and Jan Brügge-meier (CRASH!BOOM!BAU! Festival, Jena).

It was from the discourse of artists participating at the Budapest workshops that the idea arose of a device that can not only project motion pictures but can simultaneously move the projections. Since the simultaneous or polyfilm idea that Moholy-Nagy discusses in his well-known *Painting, photography, film* features the synchronous projection of three films (see page 16.), we chose to build a version with three projectors, and gave it a name that refers to Moholy-Nagy's classic *Light-space modulator* (*Lichtrequisit*, *Light Prop*). The polyfilm modulator is the result of genuine interdisciplinary work, and proves that real cooperation is possible between artists, engineers, programmers and theoreticians, though specialization seems even more entrenched today than at the time of Moholy-Nagy.

The premiere in Budapest Kunsthalle also features the first films made. Three films will be shown at the same time, using projectors that can be turned by 180 degrees horizontally, and 45 degrees vertically, performing any movement within these limits.



BESZÉLGETÉSEK A BUDAPESTI BAUHAUS LAB PROJEKT RÉSZTVEVŐIVEL

Páll Evelin

Lendvai Ádámmal, Horváth Edina Cecíliával, Tóth-Zs. Szabolccsal, Áfrány Gáborral illetve Meszes Tibor célgéptervező mérnökkel és Várady Zsolttal, a Plexipi Prototyping GmbH vezetőjével beszélgettem a budapesti workshopok alapján a Moholy-Nagy filmes munkássága által inspirált ötletekről, az együttműködés lehetőségeiről, az elképzelések és a megvalósulás viszonyáról és a filmekről.

Lendvai Ádám (LÁ)

Moholy-Nagy László kísérletező alkat volt és több olyan dolog is fűződik a nevéhez, amiből egy közös projekt összeállhat. Például a polifilm terv, amit ő nem valósított meg. Arra gondoltam, járható út lehet egy művészekből álló csapat számára, hogy a Moholy-Nagy által felvázolt tervet folytassuk. A következő pont, amire élénken emlékszem, a fény-tér modulátor, ami furcsa önműködő, vizuális rajzokkal módosítja a teret. Ez a két dolog, a fény-tér modulátor és a polifilm tervezet ért össze a fejemben és a polifilm modulátorban kulminált. Inspiráló felvetés volt, hogy tudunk-e olyan művet készíteni egy csapatban, ami az ő munkáiból indul ki.



Páll Evelin (PE)

A projektben résztvevők mindannyian fiatal, a Magyar Képzőművészeti Egyetem (MKE) Intermédia Tanszékéhez kapcsolható alkotók, de érdeklődésük markánsan különböző.

(LÁ)

Igen, ez egy jó párhuzam, a Bauhausban is különböző érdeklődésű alkotók sokféleképpen gondolkodtak, sok mindent csináltak, eltérő irányzatok találhatók a történeti Bauhauson belül. A Bauhaus gondolati terében az egyes alkotók különbözőképpen helyezkedtek el, de mindenki egyfelé nézett, a Bauhaust tartotta szem előtt. Nálunk már a projekt kezdetén kiderült, hogy nincsen egy olyan zászló, amely alá mindenki be tudna állni, ezt a zászlót végül a Moholy-Nagy által inspirált gép jelentette és a legtöbb résztvevő készített vizuális forgatókönyvet, illetve ezek közül három meg is valósult.



k27 csoport, vizuális forgatókönyv

(PE)

Különböző workshopokat tartottál korábban az MKE tihanyi nyári művésztelepén. Hogyan látod a csoportdinamikai folyamatokat, s ebben a vezető szerepét?

(LÁ)

Vannak olyan csoportok, ahol egy közös esemény, projekt erejéig állnak össze az azonos érdeklődésű képzőművészek, jelen esetben is kialakult egy ilyen többség, akik végül az említett forgatókönyveket, filmeket elkészítették. Ötödik éve tanítok az MKE intermédiá szakán, az első félév után a második szemeszterben mindig valamilyen közös munka következik, ami azonban még egy ilyen szűkebb közegeben sem mindig sikeres. Felmerül a kérdés, mitől működik egy csoport csoportként. A képzőművész individuális fajta, míg egy film elkészítése csoportmunkát igényel, s ott hierarchia van. Az egyik tihanyi workshopon hat

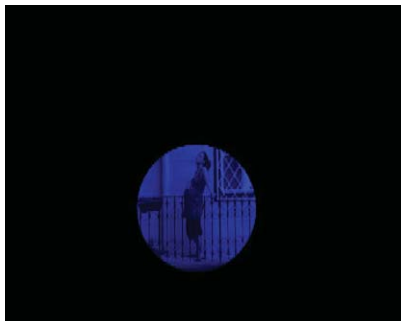
kamerával készült, interaktív munkát valósítottunk meg, ahol a párhuzamosan futó filmek egyikéből át lehet lépni valamely másikba, a történetek találkoznak és hatnak egymásra. A tér-idő struktúrák mellett az interaktivitás régóta foglalkoztat. Az interaktív mozi a közvetlen nézői beavatkozáson túl annyit jelent, hogy a néző maga dönti el, melyik filmet követi nyomon a lehetséges verziók közül. A Moholy-Nagy-féle polifilm is így működik, hiszen, ha egy nagy felületre több filmet vetítenek egy időben, akkor a néző egyszerre csak egyet tud követni. A választás módja különbözik a polifilm és egy multimédiás közeg között, az egyik esetben oldalra fordítom a fejem, a másikon pedig választok az interfészek közül. A polifilm modulátort szívesen használnám tanítási segédeszközként, szemináriumaim során remek eszköz lenne kreatív feladatok számára.

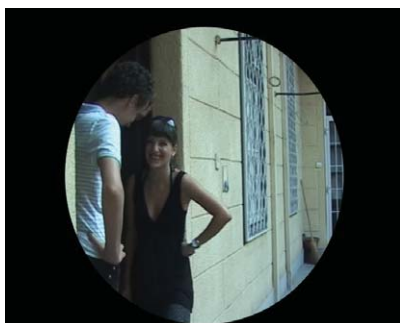
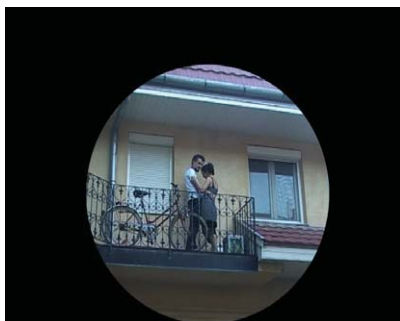
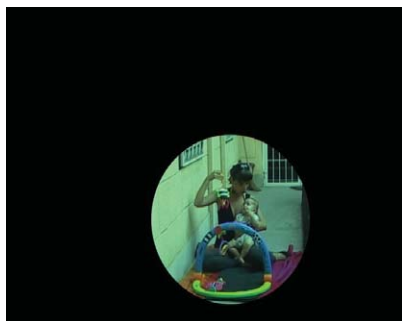
(PE)

Elkészült filmed hogyan használta a polifilm modulátor adta lehetőségeket?

(LÁ)

Az eredeti ötletem az volt, hogy három különböző filmanyag alapján utómunkával szerkesztem össze a lehetséges találkozási pontokat a virtuálisan rekonstruált térben. Idővel rájöttem, hogy nem kell felépítenem egy virtuális teret, ahol a kameráimat mozgathatom és bonyolult módon kiszámítanom a találkozási pontokat, mert a modulátor felvevőgépként is működhet, ha a projektorok helyére kamerákat erősítek és beprogramozom egy bizonyos mozgássorra. Így az elkészült felvételeket bárhol levetítve rekonstruálhatom az eredeti környezetet, a felvétel terét. A jelenet, amit meghatározott mozgáspályán vettem föl, az egyszerű, egy-projektoros, állóképes vetítés esetében elveszítené azt a képességét, hogy rekonstruálja az eredeti környezetet, mert a mozgás hagyományos módon jelenne meg a mozivászon keretein belül. Így azonban vetítéskor az eredeti tér jelenik meg a projektorok kör alakú, mozgó vetítőfelületén, mintha az eredeti térben lennénk, amit a kamerák mozgó nézőkéjén át szemlélünk.



**(PE)**

Tehát a kamera mozgása, illetve vetítéskor a projektorok mozgása rekonstruálja azt a folyamatot, ahogy az emberi tekintet pásztáz, észlel egy adott teret. Jelen esetben az emberi térészleléshez közel álló térrekonstrukcióról van szó?

(LÁ)

Egy budapesti épület gangos belső udvarának három helyszínén három filmet vetít a három projektor és a pályák találkozása azt erősíti, hogy a három különböző mozgás és cselekménysor egy térben, jelen esetben egy belvárosi bérház függőfolyosóin játszódik. A képkivágáson keresztül látható képek mindig álló képek, ami mozog, az a képkivágás maga. A képen látható környezet, a szereplők azonossága, a mozgások, az interakciók variációi érdekes helyzeteket teremthetnek. A megvalósult filmen például az azonos környezetben látható azonos szereplők mindhárom esetben más-más eseményt játszanak el. Úgy kell elképzelni, hogy egy ház gangos folyosóján jobbra nézve látom a teregető nőt, elnézek és amikor újra odanézek már egészen mást csinál. Játék ez az idővel,

olyan értelemben, hogy nem tudom eldönteni, hogy egy lehetséges eseménysorról van-e szó vagy inkább lehetséges variánsokat látok-e az adott időre.

*

(PE)

Emlékszel a projekt kapcsán az első reflexióidra, ötleteidre?

Horváth Edina Cecília (HEC)

A legelső ötletem nagyon egyszerű lett volna, Moholy-Nagy László fény-tér modulátorára vetítettem volna a filmeket. Foglalkoztatott a kérdés, hogy ha egy szobrot felszerelünk kamerákkal vagy rávetítünk, akkor megmarad-e szobornak. Másrésztől mit csinált volna Moholy-Nagy modulátora a rávetített mozgóképpel? Ezt nagyon inspiráló kérdésnek tartottam.

Nagyon tetszett még a polifilm tervezet, hogy szimultán, egyidejű eseménysorokkal foglalkozunk és ezzel kapcsolatban rögtön layerekben kezdtem el gondolkodni. Régóta foglalkoztatott az egyidejűség, azok a kérdések, hogy nem mindegy, hogy mikor hol vagy, illetve az egyes esemény mögött megbúvó valószínűségek és ok-okozati viszonyok. A megvalósult polifilm modulátor sok layer használatán alapuló ötletre inspirált, ahol a nézői interakciónak fontos szerep jut.

A közös gondolkodás, alkotás lehetősége olyannyira érdekelt, hogy következő ötletként a fény-tér modulátorhoz hasonló, tükrökkel felszerelt forgó szerkezetet képzeltem, amire filmeket vetítve a filmjeink a falon tükröződtek volna. Az elképzelésem az volt, hogy ugyan mindenki saját filmet készítené, de a gépezetre egy bizonyos szögből vetítve a filmek találkozási felületeinél lehetne együttműködni az alkotóknak. Egy nagy mozgó szoborból indultam volna ki, amelyből mindenki kap egy részt. A tükröződő filmrészletek hangjai, fényhatásai a forgó szoborral együtt alakítottak volna ki egy sajátos térhatást.

(PE)

Számodra fontos lett volna a készülő filmek közötti kölcsönhatás?

(HEC)

Igen, engem kifejezetten érdekelt volna, hogy két vagy három, esetleg több film hogyan tud együtt hatást elérni. Milyen forgatókönyvek, megoldások szükségesek egy ilyen típusú egymásra figyeléshez. Például előre megbeszélni, kiszámítani közös vetítési koordinátákat. Nagyon izgalmasnak találtam ezt az utat.

Szeretem a korlátokat, ha egészen magamra vagyok hagyva, mindig elvetemült dolgokat találok ki, amiket aztán nem valósítok meg soha. Nem egyszerűen Moholy-Nagy munkássága inspirált engem, hanem hogy valamilyen közös filmet hozhatunk létre. Bár a tényleges közös film ötletet azért a kezdetektől kétkedve

fogadtam, hiszen nagyon különböző alkotókról van szó. Azt gondoltam, hogy egy-két ember ki fog találni valamit, a többiek részt vesznek a megvalósításban és végül egy filmben fog összegződni a projekt, de nem egyenrangú alkotói szerepkörökkel. Erős egók csaptak össze, nem is született egy film, ahogy nem is született.

(PE)

De készült egy vetítógép.

(HEC)

Valóban, s az egyik filmtervem a készülőfélben lévő gép inspirálta. Amikor a gépet megláttam, gyönyörűnek találtam, nagyon szerettem a gyári, ipari hangulatát. A célgéptervező Meszes Tibor fizikumát tekintve magas, erős srác és küzdött a géppel folyamatosan, mert a gép „szórakozott” vele. De mikor bekapcsolta, az nekem muzsika volt! Szerintem csodálatos a hangja. Ez a két dolog együtt inspirálta a Pixelpassz forgatókönyvet illetve a tesztfilmet, középpontban a férfival, akivel gépek játszadoznak. Csak a motorok zümmögését hallani, más hang nincs.

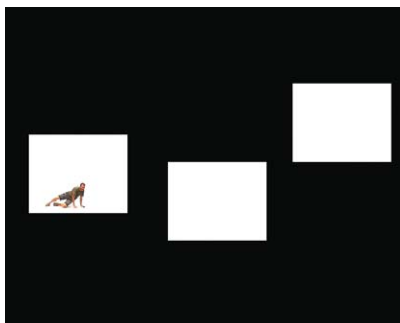
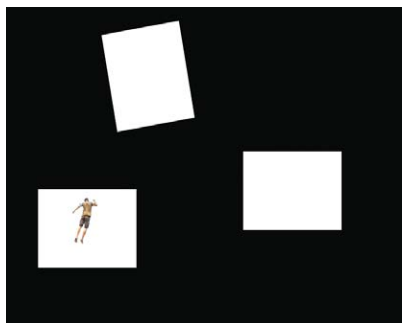
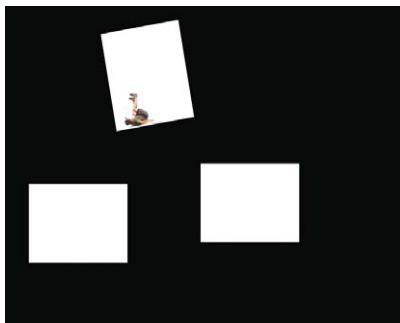
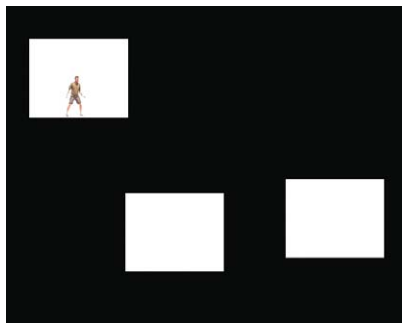


Horváth Edina Cecília: Pixelpassz

Üzenet: „várható” fikció. A gépek alkotójuk ellen fordulva, önálló életre kelnek és kényükre-kedvükre játszadoznak az emberrel.

A három projektor képe neolámpaszerűen felkapcsolódik. Mindhárom fehér közeget mutat, de a legfelsőben egy férfi alakja is látszik, aki meglepetten néz maga köré. Az őt tartó projektor (P3) elkezd a képet billegtetni, amitől a férfi alatt a talaj megindul és elveszíti egyensúlyát. A másik két projektor „nevet”, ez azt jelenti, hogy kihasználjuk a mozgató motorjuk hangját, és amikor felfele-fele mozognak, a motorhang emlékeztet a nevetésre. P3 projektor ide-oda billegtetni a férfit a képben, mígnem lepasszolja a másik, már türelmetlenül mocorgó projektorképnek. Elindul a játék, s a három projektor egymásnak passzolgatja (mintha kilökné magából) a férfit.

A projektorok egymást kerülgetve játsszák a játékukat, mely egy szép géptáncvá válik a kiállítóterben, és mindehhez a „zenét” természetesen maguk a projektor-motorok szolgáltatják.



(PE)

Mi keltette fel először a projekt iránti érdeklődésedet?

Meszes Tibor (MT)

Horváth Edinával, amióta ismerem, rengeteg közös tervünk, ötletünk volt, és amikor mesélt nekem a bauhaus labról, akkor azt gondoltam, most végre fogunk valamit együtt csinálni! Elmentem az első megbeszélésre és már akkor nagyon tetszett a projekt. Moholy-Nagy László elképzeléseit, polifilm tervét ismertem korábban is.

(PE)

Milyennek érezted a szerepedet a projekt során? Hogyan értékeled a közös munka eredményét?

(MT)

Én voltam az, aki a racionális oldalt képviselte és lehozta az ötleteket a földre. Amikor elmentem a második találkozóra és megkérdezték, hogy jövök-e legközelebb, már fokozott felelősséget éreztem a projekt iránt. Ez pedig azt eredményezte, hogy amikor döntési helyzet adódott, kompromisszumokat kellett kötnöm és átverekednem az ellenálláson, mert az eszközt meg kellett építeni. Ez volt a cél, és amíg az egész gép el nem készült és össze nem állt, addig rajtam kívül senki nem látott rá a folyamatra, ezért még fokozottabban éreztem az együttműködés rám háruló, racionális részének súlyát. Gépészmérnök vagyok, gépeket tervezek és építek, kifejezetten nagy automata szerelőgépeket, amelyek összeszerelnek például egy autót, mosógépet, mobiltelefont. Hasznos lenne az ipar és a művészet közvetlenebb kapcsolata. Túlságosan szétvált a művészi és a műszaki rész, aminek a következményei a rossz tárgyak, az élehetetlen városok. Kevés olyan hely van, mint az a cég, ahol dolgozom, ahol egy eszköz megtervezésnél a formától indulva kitalálható az egész, a legutolsó apró részletekig.

(PE)

Te a gép megépítését szabadidődben, kedvtelésből végezted. Szokatlan jelenség, hogy valaki pusztán érdeklődésből ilyen komoly mérnöki munkát, ennyi időt és energiát áldozzon egy művészeti projektre.

(MT)

A polifilm modulátor elkészítésével megtanulhattam sok mindent, ez az oka annak, hogy én ezt a szabadidőmben, az alapanyagok árán túli fizetség nélkül elváltam. Az első megbeszélésen még nem értettem feltétlenül minden részlethez, vagyis közben alakultak ki a megoldások, beleértve programozást, építést, így én tanultam, mondhatni ebből „tudást vettem ki”.

Ha egy nagy világcég kitalálná, hogy készít egy polifilm modulátort, megépíti, a három projektorral együtt programozza, annak a költségvetése arányaiban sem

közelítené azt, ami a C³ Alapítvány rendelkezésére állt, esélytelen lenne tehát létrehozni. Így vált egyre érdekesebbé a projekt: hogyan lehet megoldani a kivitelezést garázmódszerekkel? Hobbieszközökből lett összeállítva a gép maga, a vezérléshez egy egyszerű fapados programot én is meg tudtam írni, de a bonyolult filmekhez szükséges programozáshoz már egy másik, megfelelő szakemberre volt szükség.



(PE)

Hogyan illeszkedik a budapesti bauhaus lab projektje egy olyan elektronikus berendezéseket gyártó cég profiljába, mint a Plexipi Prototyping GmbH, mely elsősorban hasznos, praktikus, felhasználóbarát termékek prototípusának előállítására specializálódott?

Várady Zsolt

Már a cég alapításakor célul tűztük ki, hogy művészeti projektek megvalósítására szerezzünk megbízásokat. A C³ Alapítvánnyal való együttműködés

és maga a projekt pedig különösen érdekesnek és előremutatónak tűnt. Így, a polifilm modulátor tökéletesen illeszkedett cégünk profiljába. Saját projektünk a *Pillangóhatás generátor*, amely referenciaként honlapunkon is látható.

A motorvezérlő programozása során kihívást jelentett, hogy 6 különböző mozgást (3 vízszintes és 3 függőleges) kellett egy viszonylag alacsony órajellel működő vezérlővel megadni és szigorú szinkronban tartani a mozgóképpel.

*

Áfrány Gábor

A legelső dolog, ami hatott ránk, az volt, amikor meghallottuk a még csupasz, vezérlés nélküli gép zaját. Olyan animáción gondolkodtunk, amely ezt a hangot is a mű részeként tudja kezelni, ezért az elkészült filmünk főszereplője egy nagy légy, a film pedig néma.

Tóth-Zs. Szabolcs

Az animációnk ötlete már a kezdetektől fogva arra épült, hogy a modulátor első bemutatkozása a budapesti Múcsarnok apszisában lesz. A kortárs művészet panteonjában, annak is fő szentélyében. Egy szimbolikus értelmű gegnek is felfogható az az óriási légy, amelyet idegesítő hangja és az összes ismert káros tulajdonsága miatt próbálunk az animációban lecsapni. Ezért repülnek és csapódnak a falhoz válogatás nélkül a művészeti könyvek. A becsapódó könyvek berepesztik a kiállítótér falát s az óriási repedések idővel a tér beomlásához vezetnek. Első lépésként megszerkesztettük a mindenkori lehetséges teret és ebben az összefüggő képtérben jelent meg a múcsarnoki tér, a mozgások, a repülő könyvek, a zümmögő légy, a keletkező repedések. Nem pusztán vetítőfelületként használjuk a falat, hanem mint az animáció elemét.



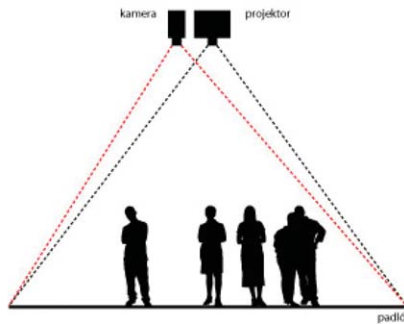


Vannak ötletek, gondolatok, amelyeket éveken keresztül cipelsz magaddal, vannak olyanok, amelyek kiesnek és olyanok, amelyeknek a csírája mégis megmarad. Ilyen volt a lentikuláris mozi is, amelyet a polifilm juttatott eszembe. A polifilmnél amint néző elfordítja a fejét, a tekintetét, rögtön egy másik filmet lát, míg a lentikulális videó esetében valódi helyváltoztatásra van szükség a különböző filmek látásához. A demokratikus mozi terve: Az installáció terét horizontálisan felosztjuk annyi részre, ahány történet-variáns van. Ezen térszeleteken áthaladva mindegyik térrész az ahhoz tartozó történetet jeleníti meg a vásznon. Több látogató esetén az a történet-variáns ismétlődik meg, amelyik térszeletben többen állnak.

Az Árnyékvetítés/Videogram interaktív videó-installáció terve kapcsolódik Moholy-Nagy fotogramjaihoz, ez az egyik kiindulópont. A kiállítóterbe belépő látogatók mindegyikéhez nemtől, kortól, külső megjelenéstől függetlenül, véletlenszerű hozzárendeléssel árnyak kerülnek vetítésre egy árnyékadatbázisból, amelyek idővel önálló életre kelnek, kommunikálnak, vitatkoznak egymással.

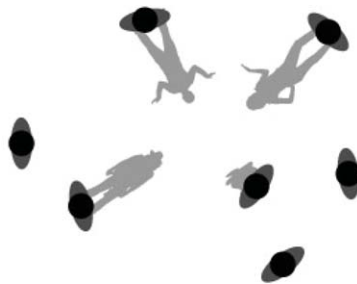
Azon túl, hogy az egyének árnyékát megváltoztatom vélhetőleg nagyobb eséllyel lépnek az árnyékok gazdái is kapcsolatba egymással. A másik kiindulópont egy jóval absztraktabb, korábbi terv volt, amely egy sziluett- vagy árnyékadatbázis készletből válogat véletlenszerűen, az adatbázis pedig azon az elképzelésen alapszik, hogy mindenkiről készülhet animáció. Az emberről élete során rengeteg fotó és felvétel készül, akár tud erről, akár nem, például a térfigyelő kamerák képei, amelyek különböző adatbázisokba kerülnek, illetve különböző felületeken jelenhetnek meg, mint az internet, a közösségi site-ok. Ha az egyes emberekről készíthető adatbázisokat egyesíteni lehetne, majd animálnánk ezeket a felvételeket, akkor bárkivel bármilyen szerepet el tudnánk játszani.

ÁRNYÉK VETÍTÉS // VIDEOGRAM



OLDALSÓ NÉZET

FELÜLNÉZET



THE PARTICIPANTS TALK ABOUT THE BUDAPEST BAUHAUS LAB PROJECT

Evelin Páll

I talked to Ádám Lendvai, Edina Cecília Horváth, Szabolcs Tóth-Zs., Gábor Áfrány, custom machine designer Tibor Meszes, and Zsolt Várady, Head of Plexipi Prototyping GmbH, about ideas inspired by the filmic work of Moholy-Nagy, the possibilities of cooperation, the relationship of ideas and what comes to be realized, and films.

Ádám Lendvai (ÁL)

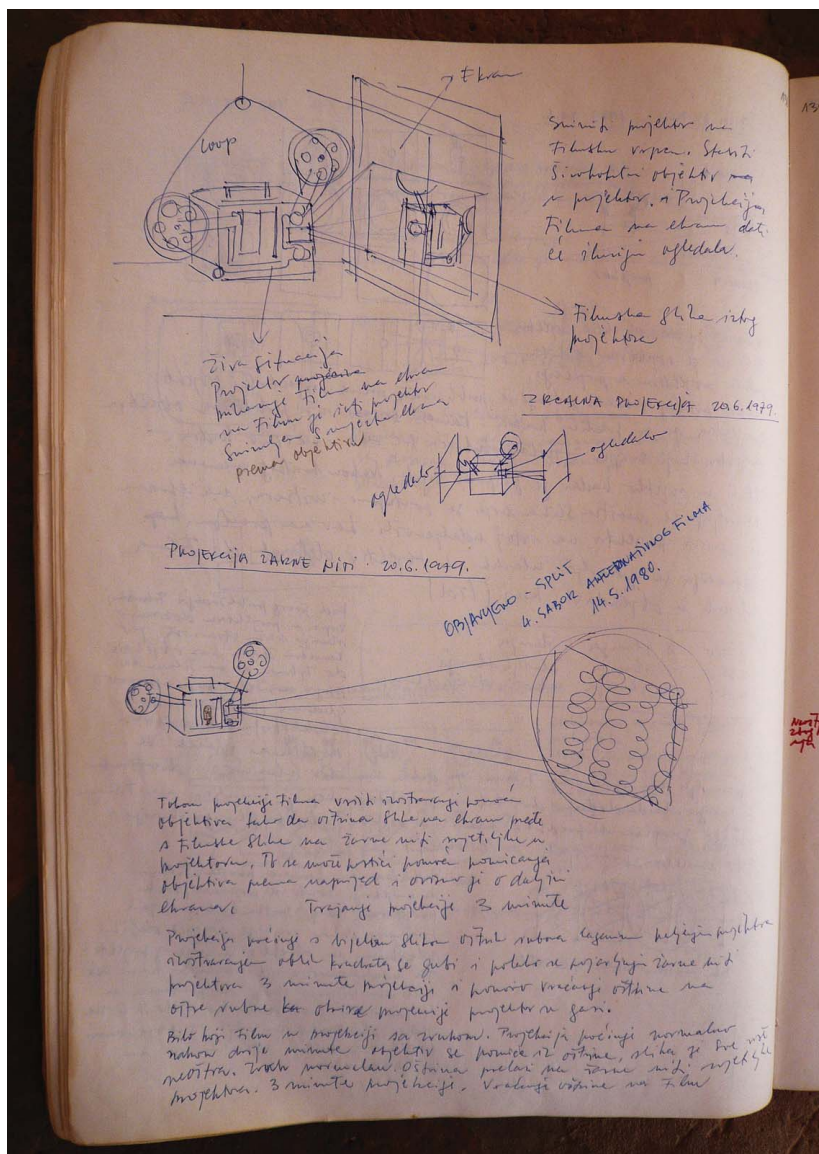
László Moholy-Nagy was keen on experimentation, and he came up with several things that might serve as the foundation of a joint project. Such is his polyfilm idea, which he never realized. I thought it would be a viable project for a group of artists to follow up a plan that was outlined by him. The next thing I vividly remember is the light space modulator, which alters the space with peculiar, automatic, visual drawings. These two things, the light space modulator and the polyfilm plan came to meet in my mind to produce the polyfilm modulator. It was an inspiring question whether a team can make a work that originates in Moholy-Nagy's own works.

Evelin Páll (EP)

All participants in the project are young artists associated with the Intermedia Department of the Hungarian University of Fine Arts (MKE), while their interests are markedly diverse.

(ÁL)

That is actually a nice parallel in that the Bauhaus itself incorporated artists with very varied interests, who thought in a variety of manners, did a lot of things, represented different trends. Each artist had a different position, a different intellectual angle, but they were all looking in the same direction, the purpose of the Bauhaus. With us, it became obvious early on that we were lacking a banner under which we could all stand, and it was eventually the machine inspired by Moholy-Nagy that offered a banner. Most participants made their own visual screenplays, and three of these came to be realized.



Ivan Ladislav Galeta, projects from his sketch-book, 1979

(EP)

You have hosted various workshops at the summer artist camp of MKE in Tihany. What do you think about group dynamics and the role of the leader?

(ÁL)

Some groups are formed by artists with similar interests for the sake of an event, a joint project, as it was the case now, when the majority came to work on the screenplays and films mentioned. I have been teaching at the Intermedia Department of MKE for five years now, and the second semester always involves some group work; now, cooperation isn't always successful even in such small groups. So what is it that makes a group? Visual artists are individual types, while films are the products of groups that are hierarchically structured. One of the Tihany workshops was about an interactive work, made with six cameras, enabling transitions between the parallel films, the stories coming into contact with and influencing one another. Beside space-time structures, I have been long interested in interactivity. Beyond the direct intervention of the viewer, interactive cinema is about enabling the viewer to decide which of the alternative films to follow. This is in fact how Moholy-Nagy's polyfilm works, because when several films are simultaneously projected onto a large surface, the viewer can follow only one at a time. The difference between polyfilm and multimedia is how the choice is made: in the first case you simply turn your head, in the second you choose between the interfaces. I would really like to use the polyfilm modulator as a teaching aid at seminars, it would be a great tool for creative tasks.

(EP)

How did the film you made exploit the potentials of the polyfilm modulator?

(ÁL)

The original idea was to make three different films and create the points of contact during postproduction, in a virtually reconstructed space. Later I realized I needed not create a virtual space in which to move the cameras and computers, with complex algorithms, the points of contact, because the modulator can also be used as a recording device, if you exchange the projectors for cameras and program their movement. When projected, and this can be done anywhere, the recordings will recreate the original environment, the space of the recording. Projected with a simple stationary projector, the scene, which was recorded while the camera was moving on a particular route, would lose its ability to reconstruct the original environment, because motion would be represented in the traditional manner, within the limits of the screen. With the new method, on the other hand, the original space appears on the moving, circular screens of the projectors, as if we were in the original space, which is seen through the moving eyepieces of the cameras.

**(EP)**

In other words, the movement of the cameras, and then of the projectors, reconstructs the process of the human eye sweeping around, sensing a particular space. Is this reconstruction of space close to how humans sense space?

(ÁL)

The three projectors show three films with different plots, recorded in three scenes of the same courtyard in a block of flats in Budapest, and the meeting of their courses reinforces the sense that the three different movements and sequences of events take place in the same space, in this case the open corridors of a house in the centre of the city. The images inside the frames are always still, it is the frame that moves. The environment shown, the identity of the characters, the movements and the variations on interactions can produce interesting situations. In the film realized, for instance, three different events are acted out by the same actors in the same environment. One way of picturing this is to imagine seeing an old lady who is hanging out the washing in the open corridor, and then

you look away, and by the time you look back she is doing something completely different. It is a game with time, in that it is impossible to decide whether we see a possible sequence of events, or variations on the same event.

*

(EP)

Do you remember your first reflections or ideas when you joined the project?

Edina Cecília Horváth (ECH)

The first idea was very simple, I was considering projecting films onto László Moholy-Nagy light space modulator. I was interested in the question whether a sculpture remains a sculpture when it is fitted with cameras or when films are projected onto it. On the other hand, what would Moholy-Nagy's modulator have done with the film projected onto it? I found it a very inspiring question.

I also liked the polyfilm idea very much, dealing with simultaneous event sequences, and I immediately began to think about layers. I had long been interested in simultaneity, in how it matters where you are at a certain point in time, as well as in probability and cause and effect relations behind individual events. The realized polyfilm modulator became the inspiration for an idea that uses many layers and gives an important role to interaction with the viewer.

I was so interested in collective thinking and creation that my next idea was a device similar to the light space modulator, fitted with mirrors and revolving, so that the films projected on to it would have been reflected on the walls. While everyone would have made their own film, cooperation would have occurred when the films projected on the device met. It was meant to be a large mobile, and everyone would have had a piece of it to themselves. Together with the rotating sculpture, the sounds and light effects of the reflected film details would have created a peculiar space effect.

(EP)

Did you consider it important to have interaction between the films to be made?

(ECH)

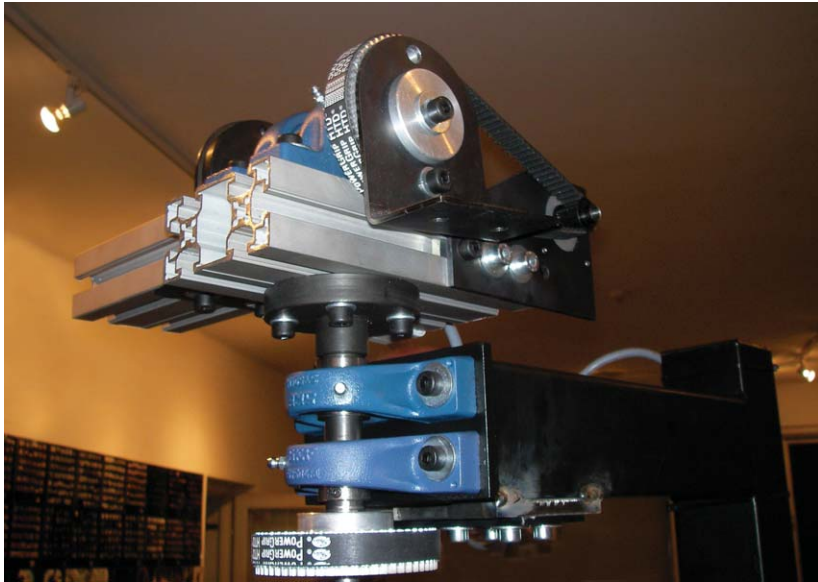
I did, I was distinctly interested in how two or three or even more films could make an effect together. I was curious what screenplays or solutions were necessary for this type of mutual consideration. Do we need to discuss and computed together the shared projection coordinates? I thought this was a very exciting way to go.

I like limitations, because when I am left to my own devices I always come up

with really wicked stuff which never gets realized. More than Moholy-Nagy's work, I was inspired by the possibility of making a joint film of some kind. At the same time, I had reservations about a truly cooperative film right from the start, because the artists involved are so different. What I could imagine was an idea by a few people, with the others participating in the realization, the result of the project being a film, with makers whose status is unequal. It was a clash of strong egos, so a single film was unlikely, and none was in fact made.

(EP)

But a projection apparatus was created.



(ECH)

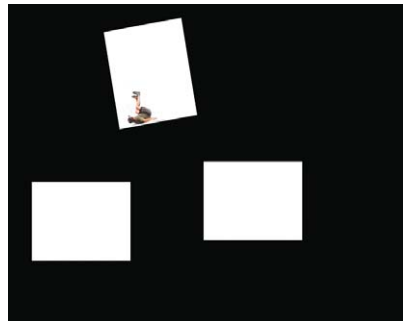
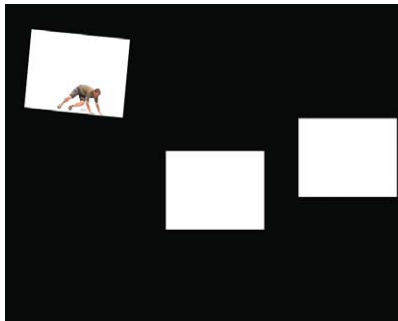
True, and one of my film projects was inspired by the device in the making. When I first saw the machine, I found it beautiful, I liked its industrial feel. The engineer, Tibor Meszes is a tall, strong guy, who was constantly struggling with the machine because it was „acting up”. But when he turned it on, it was music to my ears. I think it has a beautiful sound. The screenplay and test shoot of *Pixelpass* were inspired by these two things, with the man in the focus who is the toy of machines. The only sound is the buzzing of the motors.

Edina Cecília Horváth: Pixelpass

Message: „probable” fiction. The machines assume a life of their own and turn against their creator, start toying with him.

The three projected frames are turned on like neon lights. All three represent white environments, but in one a man is seen, looking around bemused. The projector holding him (P3) starts tilting the frame this way and that, which makes the man lose his balance. This makes the other two projectors „laugh”, i.e. move up and down, while the sound of the motors resembles laughter. P3 goes on jiggling the man for some time before passing him on to one of the other two frames, now impatient with expectation. A game starts, the three projectors pass the man one on to the other.

The projectors dance around as they play their game, and a beautiful mechanic choreography unfolds, for which the „music” is provided by motors.



(EP)

What made you first interested in the project?

Tibor Meszes (TM)

Ever since I've known Edina Horváth, we have had a lot of ideas and plans, and when she told me about the bauhaus lab, I thought this was at last a chance to do something together. I went to the first meeting and liked the project immediately. At the time I was already familiar with László Moholy-Nagy's ideas and his plan of the polyfilm.

(EP)

What did you think of your role during the project? How would you evaluate the result of cooperation?

(TM)

I was the one who represented the rational approach, and brought ideas down to the ground. When I went to the second meeting and they asked whether I would be coming next time, I already felt increased responsibility for the project. This in turn meant that when decisions had to be made, I had to make compromises and fight with resistance because the device had to be built. This was the goal, and until the machine was finished and assembled, I was the only one to have full access to the process, which added to the weight of the rational function I performed in the cooperation. I am a mechanical engineer, I design and build machines, pretty large automatic assembly machines, which are used to assemble cars, washing machines or mobile phones. I think a more direct relationship between industry and art would be useful. The artistic and the mechanic aspects are far too divided, which results in inadequate objects and uninhabitable cities. There are few places like the company I work for where form is the foundation of everything in the process of designing a device, down to the last detail.

(EP)

You built the machine in your free time, as a hobby. It is unusual to devote such serious engineering work and so much time and energy to an artistic project out of mere curiosity.

(TM)

I could learn a lot of things during the making of the polyfilm modulator, which was why I was willing to devote my free time to it, and asked to be paid only for the materials. I wasn't necessarily familiar with all the details at the time of the first discussion, which is to say, results emerged during the making, including the programming and the design, so I learned things, had a „net profit of knowledge.”

If a large multinational company would have an idea of developing and build-



ing a polyfilm modulator, and programming it for three projectors, the budget would be nowhere near what C³ Foundation had available, which would be considered totally inadequate. This added to the interest of the project: how can you realize it with essentially DIY methods? The machine itself was built from hobby components, and myself could write the simple program needed for control, though the programming that was needed for the complex films already required the work of a specialist.



(EP)

How does the project of the Budapest bauhaus lab fit the profile of Plexipi Prototyping GmbH, a company that specializes in the production of prototype electronic devices that are useful, practical and user-friendly?

Zsolt Várady

Already at the establishment of the company we have set ourselves the aim to carry out artistic projects related assignments. The cooperation with C³ Foundation and especially the project itself seemed highly interesting and promising for us. Accordingly the polyfilm modulator fits perfectly the company profile. Our own project is called the *Butterfly Effect Generator*, which serves as a reference on our website.

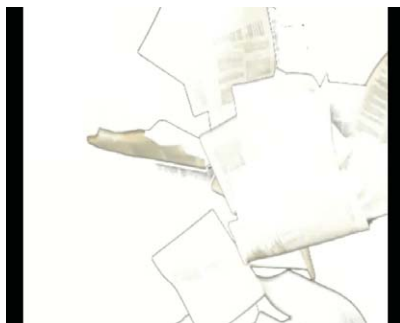
Whilst programming it meant a great challenge to synchronize with a low clock pulse controller 6 different movements (3 horizontal and 3 vertical) and keep it constantly synchronized with the movies as well.

Gábor Áfrány

The first thing to affect us was the noise of the machine when it was still unfinished, without its controls. It made us think about an animation that would make use of this sound, and so the finished film features a large fly, while it is otherwise silent.

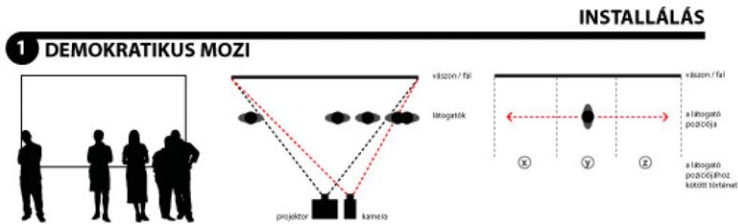
Szabolcs Tóth-Zs.

From the beginning, the concept of the animation relied on the fact that the premiere of the modulator was to be in the apse of Budapest Kunsthalle, i.e. in a pantheon of contemporary art, and within it, in the innermost sanctuary.v So the giant fly that we try to squash in the animation, because of its irritating noise and other well-known harmful qualities, can be considered a symbolic joke. This is why art books of all descriptions fly around and smash against the walls. The books crack the walls, and the huge fissures eventually allow the space to implode. As a first step we drew the possible space, and it was in this continuous visual space that the Kunsthalle space, the movements, the flying books, the buzzing fly and the cracks appeared. The wall is not a simple surface on which to project, but an element of the animation.



There are ideas, thoughts you carry around with you for years, some of which eventually get lost, while the germ of others remains. Such is the lenticular cinema, which I remembered thanks to the polyfilm. In the case of the latter, as soon as the viewer turns her head, she sees a different film, while for the lenticular video, a real change of position is necessary for the other films to be visible. The plan of the democratic cinema: the space of the installation is divided into as many segments as many story variants there are. As the visitor passes through a zone, the relevant story is screened. When there are more than one visitors, the story variant to be screened is the one whose zone has the most visitors in it.

LENTIKULÁRIS VIDEO



Lenticular video, democratic cinema

The plan of the interactive video installation called Shadow Projection/Videogram (see page 51.) follows up on Moholy-Nagy's photograms, they are one of the points of origin. To each visitor entering the exhibition space, a random shadow is assigned from a database, independent of sex, age or appearance, which shadows in time assume lives of their own, start communicating, arguing with one another. Beside changing individuals' own shadows, I may also encourage the owners of the shadows to start interacting. The other point of departure was a far more abstract plan from earlier, randomly selecting from a database of silhouettes or shadows, the latter based on the idea that anyone can become the subject of an animation. Whether you are aware of them all or not, an immense number of photos and videos are made of you throughout your life – take security cameras for instance –, which are stored in diverse databases, and appear on different surfaces, social networking sites, etc. If all data on an individual could be merged, and then the images could be animated, anyone could be made to perform any role.

BESZÉLGETÉS MOHOLY-NAGY LÁSZLÓRÓL

Peternák Miklós, Alena Williams

Alena Williams, Berlinben élő kurátor, művészeti író és Peternák Miklós, a Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia tanszékének vezetője, a C³ Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítvány igazgatója beszélgetnek Moholy-Nagy László munkássága hatásairól a kortárs művészeti gyakorlatokra, a jénai CRASH!BOOM!BAU! Új Díszlettervezési Fesztivál alkalmából.

Alena Williams: *Moholy-Nagy László Fény-tér-modulátora egyfajta próbakő lett számos kortárs művész és kurátor számára, akik a művészet és a technológia határmezsgyéjén dolgoznak – abban az összefüggésrendszerben tehát, amelyet „új médiumoknak” is nevezhetünk. Világosan lemérhető, hogy a mű mennyire megkerülhetetlen sok ma működő művész-tudós, művész-programozó és művész-gondolkodó számára. Egyetért azzal, ha a munkát ilyen összefüggésbe helyezem?*

Peternák Miklós: „Egy művész összegzése” című szövegében Moholy-Nagy egyfajta varázslatként aposztrofálja a Fény-tér-modulátor (FTM) első elindításakor szerzett benyomásait. Olyan képeket és vizuális jelenségeket látott tehát, amilyeneket azelőtt soha. Azt hiszem, az FTM-et tarthatjuk a képkészítő ideális kísérleti laboratóriumi objektjének, vagy, még pontosabban, egyfajta vízió-generátornak. Egyszerre eszköz, mint ilyen vizsgálható, és a lehetséges képekről, képzetekről való gondolkodás médiuma. Moholy-Nagy a Fényjáték: fekete-fehér-szürke című filmjét, amelyben dokumentálta a modulátort, sosem tartotta „végterméknek”; egy hosszabb film részeként képzelte el, amelynek megírta és publikálta ugyan a forgatókönyvét, de sosem fejezte be.

AW: *Talán azért érdekli a művészeket annyira az (új) technológia, mert ők a legnyitottabbak a kor dinamikájára. Az ember és dolog közötti viszony állandó mozgásban van. Ez a festészetnél is lehetséges, mikor a néző különböző enyészpontokba helyezkedik a vászon előtt, de persze egyes vásznak térbeli konstrukciója nem tesz lehetővé túl nagy változatosságot. A plasztika – és különösen a FTM – jóval nyitottabb az érzékelési módzatok fluktuálására, a test paramétereinek meghaladására. Egy performatív installációban a teret a benne elhelyezett tárgyak aktiválják, illetve az a mód, ahogyan az emberek áthaladnak rajta.*

PM: Ez a performatív tér schlemmeri leírására emlékeztet. Schlemmer munkáiban – írásokban és jegyzetekben – azt találjuk, hogy a gépek vagy a technikai eszközök használata kiterjeszti az alkotás határait, és ennek eredményeképpen az emberi test meghaladja a korlátait. Schlemmer színpadi előadásokhoz készített bábokat, kleisti marionett-figurákat. Az FTM – vagy Fény-díszlet, ahogy sokan nevezik – nem a színház, nem valamely színpadi akció elengedhetetlen része; inkább egyfajta „szükségtelen” adalék, ahogy a művészet maga is szükségtelen, nem praktikus, nem funkcionális adaléka az életnek. Ezért tarthatjuk jogosan műtárgynak az FTM-et.

AW: *Ön szerint nem új jelenség, hogy az FTM-et „műtárgyként” fogják fel? És nem is csak a kurátorok és a művészettörténészek esetében, de még Moholy-Nagy saját önhistorizálásában is? Szerintem a különböző módok, ahogyan múzeumi tárgy lett belőle, alapvetően megváltoztatták a befogadását és értelmezését is. Ott van például a Busch-Reisinger Múzeum. Nemrég rendeztek ott egy kiállítást, amelyhez készítettetek egy újabb replikát, amely egy sötét teremben működött, egy spot-lámpával megvilágítva, az egyik szomszédos falon pedig a Lichtspiel futott, mint loop.*

PM: Az FTM (és különböző replikái) szomorú, lehangoló prezentációiból nem alkothatunk fogalmat a mű eredetiségéről, csak arról, hogy manapság hogyan fogják föl mint tárgyat, és hogy milyen szintű figyelem övezi továbbra is. A múzeum „beemeli” ugyan a munkát dicső „gyűjteményébe”, de nem a múzeum alkotja meg e pseudo-szagrális aura révén magát a művet. A mű nem helyénvaló kontextusa, vagy éppen komoly félreértése egy-egy kiállítás keretében, nem pusztítja el az eredetiségét. De beszéljünk komolyan: meglehet, hogy a fenti állítások provokatívák és igazságtalanok. A tárgyak múzeumi kiállítása leggyakrabban sosem több, mint referenciális. Várhatunk persze többet, de az intézménynek elsősorban ezt a referenciális jelenlétet kell biztosítania. A gyűjtemények őrzik, és a kutatók rendelkezésére bocsátják ezeket a referenciákat, akik ezután megalkotják, koherens történetté formálják, a tények, tárgyak, események, történetek halmazát. A történelem nem a világ része, mindig újra kell írni.

AW: *Egyik nemrég publikált szövegében, a „The record of the gaze” (A tekintet le nyomatai) címűben, az érzéki csatlódásokkal kapcsolatban ezt írja: „amit látunk, valójában nincs ott”. Ezzel egyben maga a kép időbeliségére, időben való mozgására is céloz?*

PM: Mikor rátekintünk valamire, mindig megelőlegezünk valamilyen (vizuális)

környezetet, és a megfigyelésen keresztül elkezdjük megérteni, mi történik egy bizonyos időpillanatban, mivel a látás – azaz az értelmezés – időalapú. De egyben olyan folyamat, amelyet nem igazán lehet stopperórával mérni. Néha hirtelen történik, ezért helyesebb úgy fogalmazni, hogy a leírás vagy a verbalizáció olyan mozgás, amely az időben zajlik, és nem a közvetlen megtapasztalásban jelentkezik. A magyar filmrendező, Bódy Gábor, az Infermental alapítója, a filmkészítés kulcsfontosságú elemének tartja az ú.n. „második tekintetet” (zweiter Blick). A kreatív folyamat – a vágóasztal, a trükk-asztal és különösen a látás eszköze, a megértés használatával – valójában csak akkor kezdődik, mikor a filmkészítő szembesül a leforgatott anyaggal. Ez szolgálhat analógiaként.

AW: *A fotogram esetében esetleg maradt valami az eredeti gondolatból, amely a mai napig érvényben maradt. De vannak esetleg olyan fogalmak is Moholy-Nagy munkásságában, amelyek hosszú távon elveszítették a jelentőségüket?*

PM: Moholy-Nagy Joyce Ulisses-ét idézi, hogy jelentést adjon a fotogram szubtilis minőségének: „az idő igen rövid tere a tér igen rövid idején keresztül” Ez a mondat elég erős ahhoz, hogy elgondolkodtasson, miféle viszonyt épít ez a munka az idő múlásával.

AW: *Hogyan jellemezné Moholy-Nagy hatását a hatvanas-hetvenes évek kinetikus és fényplasztikai kísérleteire? Ön szerint a kortárs művészeket segíti a film médiuma, hogy különböző térbeli forgatókönyveket alkossanak?*

PM: Mikor a filmet environment-jelleggel kezdték használni, ezek az egyszerű (filmes) feltételek némileg megváltoztak. Egy installációban vagy egy projekciós térben dekonstruálható az adott linearitás és sokszoros, véletlenszerű időtartamok hozhatók létre, amelyeket persze nem könnyű megtapasztalni – talán csak zenehallgatás során, vagy ha a mindennapi életünket „professzionális megfigyelőként” éljük (ami nem a legegyszerűbb foglalatosság!). Van még kutatnivaló azzal kapcsolatban, hogy hogyan tapasztaljuk meg nem-lineáris módon a kinematikus environmenteket. Egyébként ez minden nap megtörténik, amikor egyszerre több dolgot végzünk a kompjúterünkön – különböző ikonokat, ablakokat nyitunk meg és zárunk be. A laptop monitorja persze túlságosan kicsi.

AW: *A kanadai filmrendező, Michael Snow is beszélt erről. Strukturalista filmesként a munkái a hetvenes évektől leginkább a médium tulajdonságainak feltárára épültek, de később, a *Corpus Callosum című 2002-es filmjében visszatekint a saját*

munkásságára, miközben a filmkép és a kompjúter monitor hibrid, manipulálható képei közötti kapcsolaton elmélkedik. Az ő szavaival: „A kompjúteres képalkotás a látás semleges módját implikálja: Mintha a kép a szem 'átugrásával' már az agyban keletkezne, tehát továbbra is a része volna az alakíthatóság vagy agyag-szerű minőség – mint valami zavaros felszín. A kép nem a dolgokra eső fény következménye. Nem annyira fotonok, mint inkább elektronok alkotják... Az elektronikus kép elidegeníthetetlen része az instabilitás.” Úgy gondolom, hogy ez a fajta figyelem az Ön által is említett „multitasking”-gal kapcsolatban kulcsfontosságú, nem csak Snow, de rengeteg olyan művész számára is, akik kompjúter-generálta képekkel dolgoznak: alternatív alkotói módszert, a műalkotás paramétereinek újragondolását jelenti.

PM: Valóban, a digitális kép már nem kép. Az algoritmusok és a kifinomult technológiai környezet csak addig tartja életben, amíg a kompjúter be van kapcsolva. Ezek a képszerű tapasztalatok inkább a gondolatokra hasonlítanak, míg a hagyományos képek jelenségeket reprezentálnak. Ez a helyzet hozza létre a „jelen távolságát”, mert mikor valaki egy valamilyen hálózatba kötött, bekapcsolt kompjúter monitorjával (vagy egy televízióval) néz farkasszemet, az ilyen „installáció” alkotó szereplői ugyanazon a jelenen osztoznak, legyen szó bármilyen távolságról. Snow egyik munkája, a Minden történet két oldala (1974) című film-installáció szintén ezt a kétoldalúságot mutatja a „jelen folytonosságán” belül, azzal, hogy két különböző nézőpontot hoz létre, amelyek ugyanazon vetítővászon két oldalára vetülnek. A filmen látható nő egyszer csak mindkét oldalon átlép (vagy átlényegül) ezen a láthatatlan síkon: látjuk „belépni” a képbe az egyik oldalon, és ugyanakkor „kilépni” a másikon. A vetítőfelület itt maga a „köztesség”, a kifordult intervallum (Dziga Vertov szavával), avagy a kép mint folyamatos „jelen idő” rejtélye.

AW: *Ez igen érdekes, ha a Moholy-Nagy-féle FTM-ben megjelenő kapcsolatra gondolunk vetítés és vetítőfelület között, vagy arra, hogy miért tartotta fontosnak a filmi hivatkozást a munkában.*

PM: Mint vetítőeszköz, az FTM leírható a látási folyamat (nagyon) egyszerű modelljeként – már ha egyetért azzal a feltevéssel, hogy a világ tárgyai a látás folyamatán keresztül nyernek értelmet számunkra. Ebből a perspektívából nézve nincs éles határvonal festészet és szobrászat között: egyetlen látási intervallumban csakis egy képet látunk, más szóval, egyetlen pillantás csakis egyetlen nézőpontot foghat be. Ha elmozdulunk, ha megváltozik a nézőpontunk, úgy tűnhet, mintha a tárgy változott volna meg, pedig az valójában ugyanaz maradt.

AW: *Pontosan. Az FTM a statikus elemek helyett jóval modernebb kompozíciót mutat, azáltal, hogy mozgó alkotórészek vannak benne. Sőt, ezen is túlmegy, mivel maga a „vetítő” is forog, megnyitva az utat a bolyongó, mozgó szemlézés előtt. Úgy gondolja, hogy az FTM az ilyen fajta meghatározatlanságot igyekezett feltárni?*

PM: Moholy-Nagy írja, hogy az emberi arc is felfogható „fény-modulátorként”. Ilyen értelemben az emberi arc egyszerre vetítőfelület és vetítés: önmaga kivetülése a másik ember felé, aki figyeli és a fény segítségével érzékeli, és gondolatok vászna, amelyre közös képzeletük vetül, ugyanazon megfigyelő számára. Az ember nem láthatja a saját arcát, tehát csak a másik ember arcán keresztül alkothat képet róla. Ez emlékeztet arra, amit Vilém Flusser mondott egyszer, hogy az egyedüli megengedett kép a másik arca, ami nagyon hasonlít a szintetikus (kompjúter) képre, mivel az utóbbit mindig valamiféle „interfész” reprezentálja.

AW: *Úgy tűnik, az időtartamnak itt is jelentős szerepe van, amennyiben olyan ez, mint maga az észlelés – valami lebegő tapasztalás, ahol az ember folyton újra beleveshet a vetítőfelületként viselkedő falon kirajzolódó fény-árnyék játékbba.*

PM: A filmes kifejezés mód kísérlet arra, hogy állandó időtartamot adjunk egy adott ismétlődésnek. Többé-kevésbé biztosak lehetünk benne, hogy egy elkészült film időtartama nem változik jelentősen az egyes bemutatók alkalmával. Ezért mindig ugyanannyi időt kell töltenünk a vászon előtt, ha megnézzük. Nincs meg az a szabadságunk, hogy megválasszuk a nézőpontunkat vagy a megfigyelés időtartamát, ezzel szemben hasznunkra lehet a bizonyosság, hogy ismerjük a befogadáshoz szükséges idő hosszát.

AW: *Érdekelne, hogy az ez évi jénai fesztivál témája, a díszlettervezés, szolgálhat-e bármi alternatívával az időtartam ilyen felfogása számára. Jóllehet, a fesztivál arra törekszik, hogy a Bauhaus „tanításait” reflektálja vagy fedezze fel újra, valamiféle erő-dinamikai elmozdulás figyelhető meg a színpadon lévő színészek és díszletek között. Többé nem egyszerűen a színész előadásáról van szó, jóval inkább a terem szerkezetéről, a benne található tárgyakról és a köztük kialakuló viszonyról. Azon tűnődöm, milyen cselekvő erővel bírhatunk mi, akár mint nézők, akár mint alkotók, a műalkotás paramétereinek végső kialakításában.*

PM: Ha a bármiféle értelemben vett „tanítást” drámai, színpadi, reflexív térbe helyezzük, akkor a gondolatokat kiszabadítjuk a száraz akadémikus történetírás környezetéből, és lehetővé tesszük, hogy kitörjenek az élet „jelen idejű”

.....

színpadára. Remélem, ez nem annyira az esztétikáról szól majd, mint inkább a művészi alkotás új formáinak inspirálásáról. Ha így lesz, nem kell majd vég nélkül beszélni a művészetről, hanem lehet csinálni is.

CONVERSATION ABOUT LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY

Miklós Peternák, Alena Williams

On the occasion of the CRASH!BOOM!BAU! Festival / New Scenography in Jena Alena Williams, a curator and art historian based in Berlin, and Miklós Peternák, Head of the Intermedia Department at the Hungarian University of Fine Arts and Director of C³ Center for Culture & Communication Foundation, discussed the implications of László Moholy-Nagy's work for contemporary artistic practice.

Alena Williams: *László Moholy-Nagy's Light-Space Modulator has become a touchstone for a number of contemporary artists and curators interested in working across the fields of art and technology – a nexus that some have called „new media.” It is not difficult to see the relevance of this piece for quite a number of artist-scientists, artist-programmers, and artist-tinkerers working today. What do you make of this impulse to situate his work in this way?*

Miklós Peternák: In the text „Abstract of an Artist,” Moholy-Nagy described the first impressions he had while observing the Light-Space Modulator (LSM) in operation for the first time as a kind of unexpected magic. That means that he saw pictures and visual phenomena he had never seen before. I think the LSM could itself be considered the experimental laboratory object of an image-maker, or perhaps more precise, as a vision-generator. It is at once a tool that can be considered on its own terms, as well as a medium for thinking about possible images, imaginations. The film *Lichtspiel: Schwarz-Weiss-Grau*, in which Moholy-Nagy documents the modulator, was never actually considered to be a „final” product; it was always planned to be part of a longer film, for which he wrote and published a script, but never finished.

AW: *Perhaps artists are interested in (new) technologies because they lend themselves most readily to temporal dynamics. The relationship between the person and the thing are constantly in flux. This is also possible in painting, when the viewer assumes different vantage points in front of the canvas, but of course the spatial construction of some canvases do not actually tolerate a high level of versatility. Sculpture, however – particularly the LSM – is much more open to fluctuating perceptual modes, and*

capable of exceeding the parameters of the body. In a performative installation, spaces become activated by the objects within them and the way that people move through them.

MP: This reminds me of the Schlemmerian description of a performative space. In his work, writings and notes, one finds that the use of the machines or the technical devices expand the borders of creation, and as a result of this, the human organism exceeds its own limitations. Schlemmer created puppets, Kleistian marionettes, for the stage. However, the LSM, or the Light Prop – as some people refer to it – is not essential for the theater, for a stage-action, it is more a kind of „unnecessary” addition, as art itself is an unnecessary, non-practical, non-functional addition to life. That’s why we can easily recognize the LSM as a work of art.

AW: *But wouldn’t you agree that the LSM’s disposition as a „work of art” is more of a recent phenomenon? Not only on the part of curators and art historians, but also even Moholy-Nagy’s own self-historization? I think the ways it has been integrated into the museum has transformed its reception in crucial way. Take the Busch-Reisinger Museum, for example. They just recently had an exhibition where they produced yet another replica, kept it operational in a darkened room with a spotlight. They then screened Lichtspiel as a loop on an adjacent wall.*

MP: The sad and disappointing presentation situation of the LSM (and replicas) tells us nothing about the originality of this work, but more about the way the object has been understood in contemporary times and the level of attention it continues to receive today. It is not the museum that creates artworks through the pseudo-sacral auratisation, when it „lifts up” the piece to the high glory of the „collection.” The improper contextualisation of the work of art or its severe misunderstanding within an exhibition cannot destroy its originality. But to be more serious: perhaps my statements above were provocative and unjust. In most cases, the exhibition of objects in museums cannot ever be more than referential. One can expect more, of course, but what the institution should provide is this referential presence. Collections keep and make these references available for the historians, who then develop history by composing a coherent story from facts, objects, events, happenings. History is not part of the world, it has to be written again and again.

AW: *In a recent text „The record of the gaze,” you say „what we ‘see’ is in fact ‘not*

there” with regard to perceptual illusions, might you also be referring to the temporality of the image itself? Its movement throughout time?

MP: When you look at something you predict always a (visual) environment and through observation, you start a process of understanding what happens in a certain time as seeing what means interpretation is time-based. But this is a process what cannot be really measured by using a stop-watch, for example. Sometimes it happens all of a sudden, so it is better to say that the description, or the verbalisation, is the movement that occurs throughout time. and not the experience itself. The Hungarian filmmaker, Gábor Bódy, founder of the Infermental, writes about the „second gaze” (zweiter Blick) as the key element of filmmaking. Only once the filmmaker is confronted with the shot footage does the creative process actually begin with the use of optical printers, editing tables, and especially the tool of vision, the understanding. This might serve as a good analogy.

***AW:** In the case of the photogram, something central to the original idea may have persisted throughout time, but are there any concepts Moholy-Nagy focused on that you think may have lost their significance along the „lange durée”?*

MP: Moholy-Nagy quotes Joyce’s Ulysses to describe the subtle quality of the photogram: „A very short space of time through very short times of space.” This sentence is strong enough to keep us thinking about the relationship this work has to the progression of time.

***AW:** How would you characterize the impact Moholy-Nagy had on kinetic and light experiments of the 1960s and 70s? Do you think that contemporary artists benefit from using film as medium for the development of various spatial scenarios?*

MP: When film became an environment, these simple conditions slightly change. In an installation or a projection space, you can deconstruct the given linearity and create multiple, aleatory durations which is actually not too easy to experience, except when listening to music or carrying out everyday life as a „professional observer” (which would be a hard job!). Nonlinearity through cinematic environments provides a field of exploration. This happens practically everyday in front of the computer when you „multitask” – opening and closing diverse windows and icons. However, the screen of a laptop is much too small.

AW: *The Canadian filmmaker Michael Snow reflected on this point as well. As a structuralist filmmaker, his work from the 1970s was much more about exploring the properties of the medium, but then he readdresses his own oeuvre in the film *Corpus Callosum (2002), meditating on this connection between the cinematic image and the hybrid, tractable images found on the computer screen. He once said: „Computer imaging is a way of seeing that is more neural: It’s as if it’s already in the brain, and it has bypassed the eyes, so that mutability, or clay-like quality is still present – it’s like a surface that’s agitated. The image isn’t a result of light falling on things. It’s not so much photons as it is electrons... There’s an inherent instability to electronic images.” I think this attention to, what you mention, „multitasking” is really crucial here, not just for Snow, but a lot of artists working in and through the computer-generated imagery: it represents an alternate mode of production, a reframing of the parameters of the work of art.*

MP: Yes, computer images are no longer images. Algorithms and sophisticated technical environments keep them available only while the computer is operating. These image-like experiences are more like ideas, while traditional images can be seen more as the representation of phenomena. This situation creates the „distance of present” because when one is in front of the screen of an operating machine connected to any network (it can be a television as well, where you get the broadcasted image) the „actors” of this „installation” are in the same present regardless of (the/any) distance. Another of Snow’s pieces, the film installation *Two Sides to Every Story* (1974), also shows the twofold „continuity of present”, by creating two different points of view that are projected on the front and back of the same screen. At a certain point, the woman in the film passes through this invisible plane from both sides (or transcends it): you can see her stepping „into” the image on one side, while at the same time „coming out” from the other side. The flat screen is here „the between” – the turned-out interval (using Dziga Vertov’s term), or the enigma of the image as a continuous „present tense”.

AW: *This is interesting in terms of thinking of the relationship between the projection and the screen in Moholy-Nagy’s LSM and why Moholy-Nagy would clearly reference cinema in his work.*

MP: As a projection tool, you can also describe it as a (very) simple model of the vision process – if you agree that it is through the process of vision that the objects of our world become meaningful for us. From this perspective, there isn’t a sharp distinction between painting and sculpture: you always see one image dur-

ing one viewing-interval, in other words, from a single glance, you only acquire a single point of view. When you move, when you change the point of view, it would appear that the object has changed, but the object is still effectively the same object.

AW: *Yes, exactly. Rather than having static elements, the LSM reflects a more modern composition through the introduction of moving components. But even a step beyond this, the „projector” itself rotates, opening up possibilities for itinerant, mobile spectatorship. Do you think this connection is drawn through the LSM’s exploration of indeterminacy?*

MP: Moholy-Nagy also wrote that the human face is a „light-modulator”, or that we can consider the human face as a light-modulator. In this sense, the human face is a screen and a projection at the same time: a projection of itself towards the other person, who observes and perceives it by the help of the light and a screen of through the projection of their imagination for the (same) observer. She or he cannot see his or her own face, so the imagination of it is only possible through the face of the other person. This reminds me of what Vilém Flusser once said wrote that the only permitted image is the face of the other which is very similar to the synthetic (computer) image, as it is always represented a kind of „interface.”

AW: *It seems that duration plays a significant role here, too, insofar as it is much like perception itself - a fleeting experience and one can constantly reorient oneself to the play of light and shadows on the wall, which doubles as a screen.*

MP: The cinematic expression is an attempt to create a constant duration of a given repetition. You can be more or less sure that the length of a finished film did not significantly change during any performance. As a result, you always have to spend the same amount of time in front of a screen while watching it. You no longer have the freedom to choose a specific point-of-view or the duration of observation, but instead benefit from the certainty of knowing the relative length of the consumption time.

AW: *I am curious if the emphasis on scenography in this year’s festival in Jena might offer any alternatives to this understanding of duration. Though the festival aims to reflect, or reinvent the „teachings” of the Bauhaus, a shift in power dynamics seems to be occurring between the actors and the props on stage. It is not simply about the ac-*

tor's performance anymore, but more specifically about the structure of the room, the objects within it, and how they relate towards one another. I wonder what agency we, in fact, have as either viewers or producers in the ultimate shaping of the parameters of the work of art?

MP: To put „teaching” of any sense in a dramatic, scenic, reflective space allows ideas to be taken out from the environment of boring academic historiography and set onto the stage of the „present tense” of life. I hope this will be less about aesthetics, but more about inspiring new forms of artistic production. If so, there will be no need to talk endlessly about art, but to make it.

A BUDAPESTI BAUHAUS LAB RÉSZTVEVŐI

Áfrány Gábor

1971-ben, Veszprém-ben született. 1992 és 1999 között számítógépes és videó-műsorszerkesztői illetve fotós iskolákat látogatott, ezzel párhuzamosan professzionális fotósként dolgozott, számos díjat nyert. 2002-től Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia Tanszékén tanult, érdeklődése az animáció felé fordult. 2008-as diploma-munkájára Glatz Oszkár díjat kapott. Gyakran dolgozik Tóth-Zs. Szabolccsal.

Bölcskey Miklós

1964-ben született, a Magyar Képzőművészeti Egyetemen diplomázott 2000-ben Intermédia szakon, ugyanott 2009-ben fejezte be dokori (DLA) tanulmányait. Érdeklődésének középpontjában a fény és a tér kapcsolata, ábrázolhatósága áll, ehhez kapcsolódó kísérleteihez főként hagyományos fotográfiai eljárásokat használ. Az elmúlt évek során munkáit és performanszait számos nemzetközi helyszínen és kiállításon mutatta be.

Jan Brüggemeier

Németországban született. A weimari Bauhaus Egyetemen diplomázott Médiaművészet és Design szakon, az egyetem kísérleti rádió kurzus vezetője. Érdeklődésének középpontjában a hangművészet (sound art), az új médiumok és a közreműködés-orientált városi projektek állnak. Műveit nemzetközi fesztiválokon és kiállításokon mutatta be, 2001 óta több művészeti- és média-fesztivál kurátora volt.

Hans D. Christ

1963-ban született Németországban. Művészetet valamint német nyelv és irodalmat tanult Dortmundban. 2005 óta Iris Dresslerrel közösen a stuttgarti Württembergischer Kunstverein igazgatója. 1996-ban megalapították Dortmundban a Hartware MedienKunstvereint, amelyet 2004-ig irányítottak. Széleskörű tapasztalattal rendelkezik a kiállítás rendezés és a projekt koordináció területén.

Ivan Ladislav Galeta

1947-ben Vinkovciban (Horvátország) született, Kraj Gornji-ban és Zágrábban él és dolgozik. 1968-ban diplomázott a zágrábi Iparművészeti Iskola grafika szakán, később tanári diplomát szerzett, jelenleg professzor a zágrábi Képzőművészeti Egyetemen. A 70-es évek óta számos kísérleti filmet készített, mostanában az Endart sorozatain és egy saját „művészi táj” felépítésén dolgozik.

Horváth Edina Cecília

Budapesten él és dolgozik. A Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia szakán diplomázott 2008-ban. Képzőművészként elsősorban a mozgókép és az interaktív installáció érdekli. Videóiban a többretegű, rejtett jelentésekkel foglalkozik és szeret a műveiben nyitott, a befogadót, felhasználót egyéni értelmezésre ösztönöző utakat hagyni.

k27 group (Gurszky Péter, Mózes Réka, Radics Márk)

Művészcsoport, melyet nemrégiben alapított a Magyar Képzőművészeti Egyetem három Intermédia szakos hallgatója. Tanulmányaikat mindhárman 2005-ben kezdték. Mivel érdeklődési körük megegyezik, több izgalmas projektet készítettek már közösen. Leginkább a technikai képekkel, hanggal illetve az inter- és retroaktív installációkkal foglalkoznak.

Kozma Éva

1980-ban született Romániában, Budapesten él és dolgozik. 2007-ben diplomázott a Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia szakán. 2004-től a C³ Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítvány munkatársa, ahol kezdetben mint VideoLab koordinátor, jelenleg emellett igazgató-helyettesként dolgozik.

Lendvai Ádám

1974-ben született, Budapesten él és dolgozik. A Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia szakán diplomázott 2002-ben és ugyanott 5 évvel később fejezte be doktori (DLA) tanulmányait. Munkáiban a tér és az idő filozófiai, strukturalista szempontú kérdésfelvetéseivel foglalkozik. Az utóbbi években különböző workshopok, közösségi projektek résztvevője, számos díjat és ösztöndíjat kapott.

Theo Lorenz

Németországban született, Londonban és dolgozik. Építész, festő és médiaművész. Átjárva a képzőművészet és az építészet között, elsősorban a digitális és a fizikai tér kapcsolata, illetve alany és tárgy (subjects and objects) viszonylatai foglalkoztatják. 2000 óta a londoni Architectural Association tanára.

Maurer Dóra

1937-ben született Budapesten. 1955 és 1961 között grafikai és festészeti tanulmányokat folytatott a Magyar Képzőművészeti Egyetemen. 1967 és 1996 között Bécsben és Budapesten élt, majd 1996-tól csak Budapesten. Különféle médiumokat használ, mint a rézkarc, a festés, számos kísérleti filmet rendezett illetve sok fotó és fotogram kísérletet alkotója. Oktatói tevékenysége is rendkívül jelentős. 1995-ben Munkácsy díjat, 2003-ban Kossuth díjat kapott.

Páll Evelin

1981-ben született Budapesten. A Budapesti Műszaki- és Gazdaságtudományi Egyetemen szerzett diplomát 2005-ben, diplomamunkájában a kreativitási elméletek és az innováció kapcsolatát járta körül. Jelenleg az ELTE művészettörténet szakos végzős hallgatója, szakdolgozatát Hámos Gusztáv, Berlinben élő médiaművészről írja.

Peternák Miklós

1956-ban Esztergomban született, Budapesten él és dolgozik. Történelmet és művészettörténetet tanult. 1991 óta tanszékvezető a Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia Tanszékén, 1997-től a C³ Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítvány igazgatója. Kutatási területei: médiaarcheológia, képelmélet, a technikai képek története.

Katarina Šević

1979-ben született Novi Sadban (Szerbia), Budapesten él és dolgozik. 2004-ben diplomázott a Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia szakán, ugyanitt 2008-ban megkezdte doktori (DLA) tanulmányait. Munkáiba különböző megfigyelési és kommunikációs stratégiákat épít be és használ, tesztelve a publikus/privát területek kölcsönhatásait.

Tanja Siems

Németországban született, Londonban és dolgozik. Szakmai területei a városépítészet és az infrastruktúra-tervezés. Igazgatója a T2 spatial work interdiszciplináris gyakorlati programnak. A londoni Architectural Association projektfejlesztési koordinátora.

Beatrix Szörényi

1976-ban született Düsseldorfban (Németország), Budapesten él és dolgozik. Művészeti tanulmányokat folytatott a Gesamthochschule Universität Kassel-en, a budapesti Iparművészeti Főiskolán, majd a Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia szakán diplomázott 2006-ban. Sokféle médiumot használ az akvarelltől az objektum és installáción át a videóig.

Tóth-Zs. Szabolcs

1976-ban született Gödöllőn, Budapesten él és dolgozik. 2008-ban a Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia szakán diplomázott, Glatz Oszkár díjas. Művészként gyakran használja programozói képességeit, mivel négy éves programozói egyetemi tanulmányokat mondhat maga mögött. Elsősorban interaktív installációkat és videó animációkat készít, gyakran dolgozik Áfrány Gáborral.

PARTICIPANTS OF BUDAPEST BAUHAUS LAB

Gábor Áfrány

Born in 1971, Veszprém (Hungary). Between 1994 and 2002 he pursued studies in photography and computerized video-editing and worked as a professional photographer receiving several photo awards. In 2002 he started his studies at the Intermedia Department of the Hungarian University of Fine Arts where he became interested in animation. He graduated in 2008 receiving the Oscar Glatz award. Often works together with Szabolcs Tóth-Zs.

Miklós Bölcskey

Born in 1964 (Hungary). He graduated in 2000 at the Intermedia Department of the Hungarian University of Fine Arts where he also finished his DLA studies in 2009. The center of his interest is the relation and the possible portrayal of light and space, for his related experiments he uses mainly traditional photographic techniques. In the last couple of years he presented his works and performances on different international exhibitions and venues.

Jan Brüggemeier

Born in Germany. He graduated in Media Art and Design, chair for Experimental Radio at the Bauhaus University Weimar. He focuses on sound art, new media and participatory urban projects. He presented internationally his works at festivals, exhibitions. Since 2001 he curated various art and media festivals.

Hans D. Christ

Born in 1963, Germany. Studied art and German language and literature in Dortmund. Together with Iris Dressler he is directing the Württembergischer Kunstverein in Stuttgart since 2005. In 1996, they founded the Hartware MedienKunstverein in Dortmund, which they directed until 2004. He has a wide-ranging experience in organizing exhibitions and on the field of project coordination and management.

Ivan Ladislav Galeta

Born in 1947, Vinkovci (Croatia), lives and works in Kraj Gornji and Zagreb. In 1968 he graduated at the School of Applied Arts, Graphics Department in Zagreb, later he obtained his diploma in teaching, currently being Professor at Zagreb Academy of Arts. Since the 70's he directed several experimental films, nowadays he is focused on his Endart series and he is doing experiments to build up his own „artistic landscape”.

Edina Cecília Horváth

Lives and works in Budapest (Hungary). She graduated at the Hungarian University of Fine Arts, Intermedia Department in 2008. As a visual artist she is mainly interested in moving image and interactive installation. In her video works she deals with multiple meanings and undercover senses, and she likes to let open windows for the users, visitors to explore her works in their own ways.

k27 group (Péter Gurszky, Réka Mózes, Márk Radics)

An artist group formed not too long ago by three undergraduate student of the Hungarian University of Fine Arts, Intermedia Department where they all started their studies in 2005. Having common fields of interests they have done several promising projects together. They are mainly focused on technical images and sound, as well as on inter- and retroactive installations.

Éva Kozma

Born in 1980 Romania, at present lives and works in Budapest, Hungary. She graduated at the Intermedia Department of the Hungarian University of Fine Arts in 2007. Since 2004 she works at C³ Center for Culture & Communication Foundation, at first as VideoLab coordinator and lately she is acting as vice-director as well.

Ádám Lendvai

Born in 1974, lives and works in Budapest (Hungary). He graduated at the Hungarian University of Fine Arts, Intermedia Department in 2002, where he also finished his DLA studies five years later. In his works he is mainly dealing with time and space from a philosophical and structuralist point of view. In the past few years he has been involved in different workshops and activities, received several related grants.

Theo Lorenz

Born in Germany, lives and works in London. He is an architect, painter and media artist. Trespassing between art and architecture his interest lies within the relation of digital and physical space and the associations between subjects and objects. He is teaching at the Architectural Association, London since 2000.

Dóra Maurer

Born in 1937, Budapest (Hungary). She studied graphics and painting at the Hungarian Academy of Fine Arts (1955-1961). Between 1967 and 1996 she resides both in Budapest and Vienna, since 1996 only in Budapest. She uses several media: etching, painting, directed several experimental films, made a lot of photo and photogram experiments. Her educational activity is of overriding importance as well. She received Munkácsy Award (1995) and Kossuth Award (2003).

Evelin Páll

Born in 1981, Budapest (Hungary). She graduated in 2005 at Budapest University of Technology and Economics, in her thesis she discussed the relations between theories about creativity and innovation. At present she is a senior student at Eötvös Loránd University, faculty History of Art, writing her thesis about Gusztáv Hámos, Hungarian media artist, residing in Berlin.

Miklós Peternák

Born in 1956, Esztergom (Hungary), lives in Budapest. Studied history and history of art. Head of the Intermedia Department at the Hungarian University of Fine Arts since 1991, director of C³ Center for Culture & Communication Foundation since 1997. Research focus: media archeology, image theory, history of the technical images.

Katarina Šević

Born in 1979 in Novi Sad (Serbia), lives and works in Budapest. She graduated in 2004 at the Intermedia Department of the Hungarian University of Fine Arts, where she started her DLA studies in 2008. In her work she utilizes and integrates diverse strategies of observation and communication, testing the interrelations of public/private realms.

Tanja Siems

Born in Germany, lives and works in London. She is an urban designer and infrastructural planner. Director of the interdisciplinary practice T2 spatial work. She is the Project development coordinator at the Architectural Association, London.

Beatrix Szörényi

Born in 1976, Düsseldorf (Germany), lives and works in Budapest. Since 1995 she studied arts at University of Kassel (GHK), Hungarian Academy of Applied Arts, Budapest and in 2006 graduated at the Hungarian University of Fine Arts, Intermedia Department. She is using all kinds of media, from watercolour to object, installation or video.

Szabolcs Tóth-Zs.

Born in 1976, Gödöllő (Hungary), lives and works in Budapest. He graduated in 2008 at the Hungarian University of Fine Arts, Intermedia Department receiving the Oscar Glatz award. As artist he is using his programmer skills as he has a four years academic studies in computer programming in the background. He mainly is focused on interactive installations, animated video, often works together with Gábor Áfrány.



**bauhaus
lab**



Szerkesztők | Editors: **Kozma Éva, Peternák Miklós**
Fordítók | Translators: **Mihály Árpád, Erhardt Miklós**
Grafikai terv | Graphic design: **Veres Szabolcs**
©2009 a szerzők és a C³ | ©2009 the Authors and C³

Nyomdai munka | Printed by: **Conint-Print Kft., Budapest**

ISBN 978-963-88792-0-2

TÁMOGATÓK | SUPPORTED BY





<http://www.c3.hu/>

C³

Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítvány
Center for Culture & Communication Foundation



ISBN 978-963-88792-0-2



9 789638 887920