

# Poszt- és szelf-kolonializmusok

Beszélgetés Csáky Marianne-nal a kínai, a koreai és a belga művészeti oktatásról

BORDÁCS ANDREA

Csáky Marianne Budapesten született, Brüsszelben és Budapesten dolgozik, kilenc éve Brüsszelben él. Előtte számos helyen, többek között az Egyesült Államokban, Franciaországban, Németországban, Kínában és Dél-Koreában töltött hosszabb időt: kiállított, tanított, workshopokat tartott. A Magyar Képzőművészeti Egyetemen megvédett doktori disszertációjában a kínai videóművészet történetét dolgozta fel. Jelenleg egy brüsszeli nemzetközi iskola művészeti tanszékén dolgozik. A 2019-es Paris Photón önálló kiállítással szerepelt, amit a Curator's Highlights elismeréssel díjaztak. Két éve brüsszeli műtermében egy saját nonprofit galériát működtet, a Streetview Anderlechtet, amellyel fiatal pályakezdő művészeket támogat, és ahová rendszeresen magyar művészeket is meghív.

**Ha jól tudom, bölcsészkaron végeztél. Pedig számos rajkuzuson, képzőművészeti körben részt vettél. Hogy fordult végül más irányba a pályád?**

**CSÁKY MARIANNE:** Nem mondanám, hogy más irányt vett a pályám, csak túl nagy volt bennem a szabadságvágy. Soha nem fordult meg a fejemben, hogy az egyetem elvégzése után irodalmár vagy néprajztudós legyek. Ameddig vissza tudok emlékezni a gyerekkoromra, mindig valami ilyesmivel foglalkoztam: rajzoltam, festettem és szobrokat csináltam. Ez nem volt véletlen, olyan családban nőttem fel, ahol – bár senki nem lett művész – szinte mindenki csinált valami ilyesmit: a nagyapám egész életében festett, az anyám gyerekkorától kezdve faragott. Természetesen képzőművészeti gimnáziumba szerettem volna menni, de a családom egy klasszikus érvvel beszélt le róla: művészettel egyébként is lehet foglalkozni, fontosabb neked az általános műveltség megszerzése, ami a reáliákat is magában foglalja. S valóban nagyon szerettem az irodalom mellett a matekot és a kémiát is, úgyhogy végül kémia

tagozaton végeztem a gimnáziumot. Amikor azután a Képzőművészeti Főiskolára való jelentkezést fontolgattam, már jó néhány ismerősöm volt, aki oda járt, és az igazság az, hogy mérhetetlenül taszított és megrémített a mesteri rendszer és az intézmény konzervatizmusa, amit az ő beszámolóikból leszűrtem. Természetesen egy képzőművészeti egyetemnek nem feltétlenül kell így működnie, van a világban sok jó példa. De hozzá kell tennem – és most előre bocsánatot kérek azoktól, akiket ez sért –, én ugyanúgy nem tudtam magam elképzelni abban az alternatív körben, amely egy nagy mester köré csoportosult: az Indigóban, az Erdély Miklós köré csoportosuló művészek körében. Nekem az ilyen csoportok, közösségek dinamikája túlságosan hierarchikusnak és korlátozóknak tűnt. A bölcsészkarra éveim elején egyszer eszembe jutott, hogy mégis átmennék a Képzőművészeti Főiskolára, de ettől aztán tudta nélkül Sugár János tántorított el, aki ott tanult, és beszélgettünk a tapasztalatairól. A Képző persze valószínűleg sokat változott azóta. Sugár János most ott tanít, és egészen más szemléletet honosított meg. Ezek a zsigeri döntéseim, hogy sorra elkerültem azokat az intézményeket, amelyekről úgy véltem, hogy engem korlátoztak és egyben hivatalosan is művészé nyilvánítottak volna, sokkal rögzösebbé tették a

pályafutásomat. Hiszen ezen intézményeknek talán még a képzésnél is fontosabb feladatuk, hogy beilleszkék az embereket abba a networkbe, amelyben később tevékenykedni fognak.

**Mennyiben befolyásolja a művészetet, hogy magyar-néprajz szakon kezdted a pályádat? Nekem úgy tűnik, hogy az elméleti tájékozottság, például Platón ismerete erőteljesen befolyásolta korai, az androgün szerelemmel foglalkozó munkáidat.**

**CSM:** Mindez csak távolról és áttételesen képes befolyásolni azt, amit csinálok. Munkáim alapjai azok az érzések, vágyak, feszültségek, amelyek a felbukkanó belső képekben jelennek meg. Az, ahogyan létrejönnek a művek, nagyon távol áll a fogalmi gondolkodástól. Sokszor előfordul, hogy amikor befejezek egy munkát, és ránézek, akkor értem meg magam is, hogy mi izgatott benne. Ami általános-ságban a művészeti oktatást illeti, azt gondolom, hogy az elméleti tájékozottság nagyon fontos, hozzájárul ahhoz, hogy szélesebb látókörű és érzékeny embereként kerüljenek ki a hallgatók az iskolából. Az csupán mítosz, hogy jobb, ha a művész nem tud semmit, mert az csak akadályozná az östehetség kibontakozását. Ezzel a nyugati művészeti egyetememen



nem találkozol. Mindenképpen szükséges, hogy a művésziák minél többet tudjon meg a világról és mások gondolatairól – ideális esetben mindez nem direkt módon fog megjelenni a művészetében. Az én esetemben a történetek és gondolatok iránti érdeklődésem sokkal korábbra nyúlik vissza, mint az egyetem, és azokhoz az emberekhez kötődik, akiket szerettem, szeretek. Amikor úgy 8–10 éves korom körül anyám rájött, hogy mennyire szeretek olvasni, előszedte saját régi gimnáziumi könyveit és jegyzeteit (Klaniczay Tiborné volt a magyartanára annak idején), és órákig ültünk a konyhában, szövegeket, verseket olvastunk, beszélgettünk róluk. Hétfégen meg a Nemzeti Galériába kellett elvinnie, ahol már minden művet ismertem. Apám is klasszikus nevelést kapott, de politikai okokból mindketten csak a 60-as, 70-es években, már családi emberként végezhatték el az egyetemet. Kisgyerekkoromban nagy érdeklődéssel hallgattam a beszélgetéseiket, ahol felmerült például Platón barlanghasonlata a schrödingeri megfigyelő hatása és Heisenberg határozatlansági relációja kapcsán. Azonban az androgünről szóló történetet a szomszédunkban hallottam, még gimnazistaként. A szomszédunkba költözött ugyanis Kemenczky Judit költő és pszichológus-festő férje, Nádasi Gábor. A gyerekek egyidős volt a húgommal, így anyámmal összebarátkoztak. Nagyon nagy társasági életet éltek, megfordult náluk Vekerdy Tamás, Csalog Zsolt, Bratka László, Réz Pál és még sokan mások. Én, a szomszéd kislány ott ültem náluk, és nagy érdeklődéssel hallgattam őket. Bár a klasszikus irodalom és művészet területén elég otthonosan mozgottam, a kortárs művészetéről nem nagyon tudtam semmit. Egy ilyen beszélgetésben hangzott el az androgüntörténet, ami nagyon betalált, és elkezdtem kutatni utána. Nagyon liberális családban



Kunming, Kína, 2009. Csáky Marianne *Delete* című re-enactment videójának forgatása

Yunnan Art Institute Wenhua College, Kína, 2009

nőttem fel, de amikor kamaszkoromban lányként szembesültem a külvilág normáival, amelyekben nekem nőként kellene létezni a szerelemben, a szexben, a munkában és egyáltalán az életben, az komoly feszültséget okozott bennem. Magyarországon akkoriban elérhetetlen volt a nyugati feminista és genderirodalom, azt se tudtam, hogy egyáltalán létezik ilyen. A magam módján próbáltam igazolást találni az elképzeléseimre, és összerakni valamit az életben, ami elviselhető. Ennek a folyamatnak egyik fontos kezdőpontja volt jobb híján Platón mint bizonyíték és öngazolás. A néprajzzal és az antropológiával a gimnáziumi ének-tanárom révén ismerkedtem meg, aki aktív kutató volt egyben. Magam is évekig jártam a gimnázium alatt gyűjtőutakra. Írtam is egy hosszú dolgozatot még gimnazistaként a saját kutatásaim alapján a Palócföld szélén található kis falu, Hévízgyörk lakodalmi szokásairól. Kemenczkyéken keresztül ismertem meg Dobos Ilona néprajzkutatót is, szintén még gimnazista koromban, akinél

laktam is egy évig. Az egyetemi évek alatt is a néprajz szak volt igazán izgalmas számomra, különösen a kulturális antropológia. Az előbb említett kamaszkori női feszültségeim feltérképezésével nagyon egybecsengett mindaz, amit a közösségek belső dinamikájáról, a kultúra működéséről és átörökítéséről olvastam. Tanáraim is érdekes személyiségek voltak: Voigt Vilmos, Dömötör Tekla, Boglár Lajos, Bodrogi Tibor, Scheiber Sándor. Jó megoldásnak tűnt a bölcsészkaron maradni, itt olyan dolgokról olvashattam, hallottam, amelyek egyébként is érdekelték, sok jó barátom lett, és közben csináltam a művészetemet. Az egyetem hozott több munkalehetőséget is, így a BUKSZ-nál voltam évekig az interjúrovat szerkesztője. Izgalmas volt az igazi filozofokat hallgatni a szerkesztőségi értekezleteken.



**CSÁKY MARIANNE:** *Időalagút 4.*, 2018, fotókollázs, ezüstszelatin fotó, 115x85 cm, A művész jóvoltából

### Milyen terület érdekelt a művészetben?

**CSM:** A művészet csinálása, a folyamat, amikor magamból és a külvilágból létrehozok valamit, ami valamilyen módon fontos a világban. Ezen nem is gondolkodtam, hiszen hároméves korom óta folyton bütyköltem valamit, az életem részévé vált, ez volt az a mód, ahogyan igazán gondolkodni tudtam a nekem fontos dolgokról. Dolgozom fotóval, videóval, csinállok szobrokat, tárgyakat, rajzokat, festek. Ezek a munkák azután jó esetben a művészeti és az elméleti értelmezés számos területének képesek megnyílni különböző időszakokban és helyzetekben. Ahogy teltek az évek, egyre erőteljesebbé vált az érzés, ami eleinte csak gyengén pislákol: hogy mit adok én másoknak azzal, amit csinálok? Ezért is hoztam létre két évvel ezelőtt egy saját kis nonprofit galériát Brüsszelben, a Streetview Anderlechtet, ahol fiatalok és kezdőnek egyáltalán nem nevezhető magyar művészek munkáit állítom ki. Magam is részt veszek olyan projekteken, ahol erős cél a visszaadás.

### Az, hogy nem a klasszikus művészeti technikákat használod, előnyt vagy hátrányt jelentett a pályádon?

**CSM:** Ennek a pályának sokféle rétege, helyszíne és befogadója van. A művészeti közegben ez nem jelentett hátrányt. A kereskedelmi szcéna mindenütt a világon, de Magyarországon különösen, mindig egy kicsit konzervatívabb. Egy olajfestményt sokkal könnyebb eladni, mint egy hímezett fotót. Magyarországon jó ideig a nagyobb múzeumok is óvatosak voltak az efféle munkákkal, de ennek nem csupán a technika volt az oka, hanem az az értelmezési keret, amelyben egyes munkákat elhelyeztek. Például a faragott vágódeszkás sorozatomból négy darab van különböző nagy amerikai és olasz gyűjteményekben, de Magyarországon egy sincs.

### Tanítasz is, különböző országokban voltak, vannak kurzusaid. Kínában videóművészetet oktattál a Yunnan Art Institute Total Art programja keretében. Mit tapasztaltál, a kínaiak mennyire érdeklődnek a nyugati kultúra iránt?

**CSM:** Ez egy nagyon összetett kérdéskör, melynek a posztkoloniális irodalom belül is könyvtárnyi irodalma van. Magam is majd háromszáz oldalt írtam erről a doktori disszertáciomban. Kínában a változást akarók számára a nyugati kultúra,

irodalom, művészet és társadalmi berendezkedés értelmezése mindig óriási hajtóerőt jelentett. Így volt ez az 1910-es, 20-as években, az utolsó dinasztia bukása után, a köztársaság korában, a kulturális forradalom előtti időszakban. Elsősorban a 20. század eleji nyugati irodalom hatása látható ezekben a mozgalmakban, amelynek Mao is aktív részese volt. A köztársaság korában fellendülő fotó- és filmművészet is nyugati előképekre támaszkodott. Ekkor jöttek létre az első nyugati típusú művészeti iskolák is japán közvetítéssel. Mao kulturális forradalmának valójában nyugati előképe van: a Szovjetuniót, az ott létrejött szocialista államot tekintette példának. Az akkori kínai hivatalos művészet is nyugati mintára vezethető vissza a Szovjetunióból átvett szocialista realizmuson keresztül az európai realista festészetig. A realista ábrázolásmód és a szemlélet a tradicionális kínai művészetben nem létezett. Az 1978-tól kezdődő művészeti-társadalmi mozgalmak, amelyeknek azután a Tienanmen-téri megszárlás vetett véget, deklaráltan a nyugati kultúrában és a nyugati művészeti formák beemelésében látták a kínai művészet és társadalom megújításának lehetőségét. A kínai kortárs művészet nyugati

exportja is óriási üzlet volt a 80-as évektől kezdve, sok kínai művész viszonylag nagy vagyonra tett szert ebből. Ez egy tipikus posztkoloniális képződmény volt, ami annyit tartott meg a hagyományos kínai művészetből, hogy az egzotikus legyen a Nyugat számára, és annyit vett át onnan, hogy az megközelíthető legyen. De ez a fajta kínai művészet csupán a jéghegy csúcsa volt már akkor is. Az utóbbi évtizedekben létrejött egy nagyon komoly belső kortárs művészeti közélet Kínában kiváló autonóm művészekkel, komoly kortárs múzeumokkal, galériákkal, képzett és tájékozott gyűjtőkkel és mecénásokkal, elméleti szakemberekkel. Kína óriási ország nagyon különböző fejlettségű és hagyományú területekkel, így a képzőművészeti egyetemei is nagyon eltérő képet mutatnak. Az egyik legprogresszívebb a 80-as évektől kezdve a hangcsoui egyetem. Itt tanult, majd tanított a kínai videóművészet atyja, Zhang Peili, innét indult el két neves művész, akik a film, a videó és a performansz területén dolgoznak, és csináltak Nyugaton nagy karriert: Yang Fudong és Cheng Ran. Ugyancsak itt tanult és tanított az egyik nemzetközileg is elismert kínai művészettörténész és művészetelméleti szakember, Gao Minglu, aki számos nyugati egyetemen is professzor. Jó néhány nyugati tanár is tanított Hangcsouban, amikor ott éltem, elsősorban német kapcsolataik voltak. A kunmingi művészeti egyetem, a Yunnan Art Institute, ahol a videó-történeti kurzust tanítottam, ugyan nagy hagyományokkal rendelkezett, de sokkal tradicionálisabb volt, mint a hangcsoui. Az általam is idézett *Total Art* program kísérlet volt az egyetem részéről, hogy egy korszerűbb és komplex szemléletű képzést is



**CSÁKY MARIANNE:** *Időalagút – Konyhából 1.*, 2015, fotókollázs, lambdaprint, 90x60 cm, A művész jóvoltából

**CSÁKY MARIANNE:** *Időalagút – Konyhából 2.*, 2015, fotókollázs, lambdaprint, 90x60 cm, A művész jóvoltából

felajánljon a diákoknak a tradicionális kínai műfajok mellett. Kunming régi művésztelene – ahol az én műtermem is volt – progresszivitását éppen abban jelölte meg a kezdetekben, hogy a szocialista realizmussal szemben egy depolitizált tájképfestészetet hozott létre, amelynek az európai, 20. század eleji tájképfestészet volt az előképe. A kolónia szoros kapcsolatban állt az egyetemmel is, ahol rendkívül tájékozott, a nyugati teóriákban is jártas emberek tanítottak, például Guan Yuda, akinek angolra fordított könyvét az

első nap megtaláltam a kunmingi műtermemben. Ez a könyv volt az első lépcső, hogy valamennyire megértsem a kínai kortárs művészet alakulását a hivatalos kultúrpolitika, a nyugati posztkolonialista érdeklődés és a kínai selfkolonializmus szorításában. Ez utóbbi egy nagyon sokat tárgyalt kérdés volt, nevezetesen, hogy mennyire kell a kínai progresszív művészeti közegnek elfogadnia a nyugati múzeumok, gyűjtők és galeristák



**CSÁKY MARIANNE:** *Időalagút – Menyasszony 1.*, 2019, fotókollázs, ezüstszelatin fotó, 61×89 cm, A művész jóvoltából



**CSÁKY MARIANNE:** *Időalagút – Menyasszony 2.*, 2019, fotókollázs, ezüstszelatin fotó, 61×89 cm, A művész jóvoltából

értékítéletét. Guan Yuda professzor lakásán a könyvespolcon ott sorakozott kínaira lefordítva a legújabb nyugati művészetelméleti irodalom – ő maga a kínain kívül semmilyen más nyelven nem beszélt –, egyetemi órái szünetében tradicionális kalligráfiák készítésével és teaszertartással pihentette magát. A közvetlen tanítási tapasztalatom Kunmingban az volt, hogy a tanár-diák viszony még mindig nagyon hierarchikus. Az órákon nehezen tudtam bevonni a diákokat a beszélgetésbe. Számos videórészletet mutattam nekik, és bevezettem, hogy minden egyes lejátszott részlet után minden diáknak kell mondania valamit, akárcsak egyetlen szót. Végül azért valamennyire feloldódtak. Az egyik diákom szerepel is a *Delete* című videómban az egyetemi kollégáimmal együtt. A hierarchikus viszony másik oldala például az volt, hogy a tanároknak gondoskodniuk kellett a diákokról, rendszeresen ennivalót vettek nekik, meghívták őket közös étkezésre.

### A kínai diákoknak más a művészethez való viszonyuk?

**CSM:** A 20. század előtti kínai kultúrában nagyon más volt a művészet fogalma, ugyanis az európai gondolkodást meghatározó lineáris történelem- és művészet szemlélet, valamint a fejlődés egyetlen koncepciója nem létezett. Minden létrejött forma minden korban érvényes lehetett. Ez egyben kapcsolódik az eredetiség kérdéséhez és a sokat emlegetett talányhoz a másolásról, hogy miért nem probléma az, hogy ha valami valahol egyszer már megvolt, azt újraalkotjuk, másoljuk. Ugyanakkor a kulturális forradalom alatt a művészet egyértelműen a politikát kellett, hogy szolgálja. E tekintetben sokkal szigorúbb nyomás nehezedett a művészekre, mint Kelet-Európában. Tehát nagyon más alapokról indult a kínai kortárs művészek számára a tárgyukhoz való viszony. Ezért van az, hogy a nyugati művészeti befogadók számára, akik nem csupán az egzotikumot keresik a kínai kortárs művészetben, sokkal jobban megközelíthetőek a kortárs kínai filmek, performanszok és újmedia-alkotások. Ezek a műfajok rövidebb történettel rendelkeznek a nyugati kultúrában is, nem akadunk fenn annyiszor a fejlődésen és

lineáris történelemszemléleten alapuló gondolkodásunkból fakadóan azon, hogy „ezt már láttuk”. És megfordítva is, ezekben a kínai művészetben újnak számító műfajokban a művészeket sem köti a kínai tradíció vagy legalábbis az, ami abból bűvópatakként megmaradt belőle, mint mondjuk a festészetben. Arról nem is beszélve, hogy az európai újmedia-művészet sok esetben a forrását a „keleti filozófiában” jelölte meg, vagyis abban, amit Európában annak gondoltak. Ami a legfiatalabb kínai művészgeneráció szemléletét illeti, bár nehéz általánosítani, két olyan elem van, amit én is tapasztaltam, és kínai elméleti emberek is hangsúlyoznak. Az egyik az, hogy az avantgárd/progresszív művész társadalmon kívül álló identitása nemigen tapasztalható. Sokan ennek az eredetét a szintén bűvópatakként tovább élő konfucianus etikában keresik, amely minden egyes embernek a közösségen belül jelöli ki a helyét. Ebből következik az a másik jól érzékelhető szemlélet, hogy a művészetcsinálás rendes polgári foglalkozás, amit azért választ az ember, mert pénzt akar keresni, méghozzá sok pénzt. Ez utóbbi már sokkal közelebb áll a mai nyugati szemlélethez.

## Sokat tartózkodtál Dél-Koreában is ösztöndíjjal, ahol szintén kapcsolatban voltál egy helyi egyetemmel. Oda hogy kerültél, és mi volt a feladatod?

**CSM:** Éveken keresztül úgy éltem, hogy minden évben megpályáztam külföldi ösztöndíjakat, rezidenciaprogramokat, és amelyiket megkaptam, oda elmentem. Így jutottam el Koreába, ahová talán nem is akartam elmenni, de nem bántam meg, sőt! Szülőbani egy műteremházban dolgozhattam nagyon jó körülmények között. A tizennégy műteremből nyolcban- kilencben koreaiak dolgoztak, a többiben a világ minden részéből meghívott művészek. A végén volt egy kiállításom, és nyomtattak egy gyönyörű katalógust. Ennek fejében egy művészeti egyetemen kellett előadást tartanom, valamint a diákok műtermeiben, most úgy mondanánk, „portfólioreviewt” tartanom. Végigjártam a diákok műtermeit, akik megmutatták a munkáikat, én meg igyekeztem olyan dolgokat kérdezni és mondani, ami esetleg érdekes lehet nekik. Bár a koreai egyetemeken is elég hierarchikus a tanár-diák viszony, ezek a találkozások azért oldottabbak voltak. Érdekes tapasztalat volt az is, hogy a fiatal koreai művészek többsége, akikkel a műteremházban dolgoztam, Londonban vagy Párizsban tanult, azonban az egyetem elvégzése után visszatértek Koreába, mivel ott jobb lehetőségeik voltak, és több támogatásra számíthattak az állami és magánalapítványoktól. Korea után gondoltam arra, hogy meg szeretném nézni Kínát is. Az orientalizmus nem nagyon érdekelt, sokkal inkább a jelen, hogy mi jön ki ebből a furcsa keverékből, egy több évezredes, viszonylagos elzártságban élő kultúrából, a feltartóztathatatlan nyugati üzleti és kulturális dömpingből és a 21. századi technikai fejlettségéből.

**A benyomásaid alapján igaz az a közhely, hogy a távol-keleti diákok nagyon jól másolnak, de a kreatív feladatot kevésbé tudják értelmezni? A nemzetközi kiállításokon ugyanis nem ezt látni.**

**CSM:** A másolás művészetének nagyon nagy hagyománya van Kínában, de ez nem a kreativitás hiányából fakad, hanem sokkal inkább a valaha létrejött értékek szinkronikus szemléletéből, a ciklikus történelemszemléletből. Persze a másolás gyakorlatából kialakult egy

olyan iparág is, amit európai értelemben nem neveznénk művészetnek. Rengetegen foglalkoznak azzal, hogy ha elküldesz nekik egy képet egy klasszikus műről, akkor azt tökéletesen élethűen megfestik bármilyen méretben. De ez ott is külön szakmának számít. Egyáltalán nem tapasztaltam, hogy a kínai diákok kevésbé lennének kreatívak. Az viszont igaz, hogy az intézményi környezetben nagyon szabálykövetőnek kell lenniük, nem feltétlenül engedhetik szabadjára a fantáziájukat. A képzés során nagy hangsúly helyeződik a különböző technikák és az akadémiai ismeretek tökéletes elsajátítására. Azonban azokra a frissen végzett fiatal művészekre, akik között Kunmingban éltem, éppen hogy a nagyon is pörgős művészeti és üzleti kreativitás volt jellemző. Kína rájött, hogy a művészet nagyon jó üzlet és PR a számára a nemzetközi szinten. 2010-ben Kunmingban ez azt jelentette, hogy számos ingatlanfejlesztő cég, autókát forgalmazó vállalat vagy ruhabolt bevont valahogy művészeket az üzletébe – például egy épülő szálloda húsz szobáját egy-egy művész tervezte meg –, és a legelrugaszkodottabb ötleteket is szívesen fogadták. Vagy az egyik kínai autókát árusító cég minden katalógusában húsz oldalt szentel a kortárs művészetnek. A butikok fiatal művészeket hívtak meg, hogy a dekorációjukkal feldobják az üzletet.

**Kilenc éve Belgiumban élsz, és egy nemzetközi iskola művészeti tanszékén dolgozol. Mit tanítasz, és milyen benyomásod van az ottani oktatási rendszerről?**

**CSM:** 2011-ben, a válság után jöttem vissza Kínából, és valami rendszeres munka után kellett néztem, mert a szabadúszó élet akkor elég reménytelennek látszott. Kínában volt egy meghívásom egy csengdui művészeti egyetemre, de úgy éreztem, hogy elég volt, vissza akarok jönni Európába. Vagy harminc állást pályáztam meg Európa-szerte internetes hirdetések alapján, és a nullszeli volt az első, amelyik válaszolt. Ez egy nemzetközi magániskola művészeti tanszéke, ahol az oktatás nyelve az angol. A speciális tanterv szerint a diákok egyebek mellett lehetnek képzőművészek, zene vagy színház főszakosok. Mivel nem akartam három napnál többet dolgozni egy héten, a beosztásom teaching assistant, és másik öt főállású művésztanárral dolgozom együtt. Elsősorban high school diákokkal foglalkozom, ez inkább gyakorlati műtermi munka, amely a technikákra, anyagokra fókuszál. Néha tartok egy-egy teljes kurzust is, például visszatérően a Curatorial

Studies tantárgy keretében. A diákok iskolai kiállításainak és az online kiállításoknak a létrehozása, programozása is az én feladatom. De dolgozom fiatalabb korosztállyal is, akiknek nyári művészeti tábort tartottam. A technikai feltételek nagyon jók, nagy költségvetéssel dolgozunk, a legjobb minőségű anyagokat, festékeket, papírokat, vásznakat és felszereléseket rendelhetjük meg. Ez szintén az én feladatom: 3D-nyomtatók, videófelvevők, projektorok, lézervágók, kerámiakemence, varrógépek, kamerák és stúdióvilágítás, és még sorolhatnám. A diákok belépéskor kapnak az iskolától egy laptopot hozzáféréssel a legfontosabb képszerkesztő és videóeditáló programokhoz. A fő hangsúly a kreativitás ösztönzésén van, kevesebb figyelem esik az alapvető készségek elsajátítására, amin azért lehetne változtatni. A kilenc év alatt sok tanárral dolgoztam együtt, a diákok fejlődése nagyban függ a tanárok hozzáállásától, képzettségétől, amiben nagy különbségek voltak. A tanárok és diákok viszonya nagyon közvetlen és felszabadult, és tiszteletteljes is egyben. A legtöbb diák inkább valamilyen alkalmazott művészeti szakon vagy építészeti, belsőépítészeti iskolában folytatja a tanulmányait a jövőbeli jobb kereset reményében.

**Két különböző szemléletű világban jársz-kelsz zökkenőmentesen.**

**CSM:** Elég sok helyen éltem már, és soha nem okozott gondot a váltás. Nagyon élveztem mindig, hogy különböző helyzetekben találtam magam, ahol semmit nem tudnak rólam, én se sokat róluk, és a nulláról kell kialakítani mindent. Mindig nyitottan és tisztelettel közelítettem az emberekhez egy új helyen, és mindig akadtak, akik miatt otthon érezhettem magam. Az az igazság, hogy Belgiumban bizonyos értelemben nehezebb volt a dolgom – nem a munkahelyemen, hanem általában az országban –, mint Kínában vagy Koreában. Más helyzet Kínában meghívott európai művészeknek, keresett tanerőnek lenni, mint Európában kelet-európai álláskeresőnek.