



Georgi Dimitrov  
Absolute Love, részletek a kiállításból © Fotók: Sulyok Miklós

and understood that she said some good things in the opening speech. The title of the exhibition is *Absolute Love* and i have to assure you that the moment i saw Dóra some 7 years ago i fell in love with her, deeply, from my heart. Hence, the title is, in a way, dedicated to her. András Wolsky asked me the other day what does it mean, what is absolute love? Is it God? I think absolute love is the reason that we live and die for. So this is my little answer.

GEORGI DIMITROV (1980, Burgas)<sup>3</sup> *Abszolút szeretet* című kiállítása a Három/Hét budapesti kisgalériában a művész első önálló külföldi bemutatkozása, de a Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület (OSAS) csoportos témátárlatain már több alkalommal szerepelt Budapesten, a Vasarely Múzeumban.

Az *Artportal* és a *Művészet* folyóirat tanúsága szerint a bolgár szocialista testvérország képzőművésze, vagyis Georgi Dimitrov feltételezhető háttere hivatalos kiállításokon bemutatkozott már nálunk a hatvanas években, de a bolgár kortárs képzőművészet alakulásáról ezek nem adtak hírt. A világhíres csomagolóművészről, Christóról (Hristo Javasevról) itt kevesen tudták, hogy bolgár, munkássága Párizsban lépett nagyot. 1972-ben, a Du Mont Schauberg Kiadó (Köln) nálunk jól ismert *Aktuelle Kunst in Osteuropa* című konceptuális művészeti antológiáját megelőző *If I had a mind* című, csak a nyugati koncepttel foglalkozó kötetében Christo amerikai művészként szerepel az ausztrál Little Bay becsomagolásának tervével (1969).

Nem kereshetjük tehát Georgi Dimitrov szellemi gyökereit a szocialista Balkánon, magányos útjáról Benedek Barnának beszélt. Édesapja 1989-től Nigériában, Lagosban volt vezető építész, ide 1990-ben feleségét és egyik fiát is magával vitte. Georgi nyelvtudás nélkül került egy nemzetközi protestáns angol iskolába és rövid idő alatt az egyik legjobb tanuló lett. Mikor szülei észrevették, hogy felejteni kezdi a bolgárt, hazaküldték Burgaszba. Az angol nyelvvel nem vesztette el kapcsolatát, és a Nigériában tapasztalt, a hazaitól eltérő értékrend máig meghatározza világképét.

Egyetemi tanulmányait Szófiában (Nemzetközi kapcsolatok 1998) kezdte, két évet töltött itt, azután átment az USA-ba és 5 hónapig dolgozott reggel héttől éjjelig, két munkahelyen. Az ott megkeresett pénzt egyetemi tanulmányaiba fektette. 2002-től két évet Új Zélandon, a Victoria University of Wellington politológia szakán hallgatott, itt szerezte diplomáját a nemzetközi kapcsolatok terén. 2004-ben tért vissza Szófiába hogy munkába álljon. Hamarosan különféle nagyvállalatok – például a Tcom – humán menedzserként dolgozott.

3 <http://www.larypsed.com/index.html>



Ötleteit, gondolatait rendszeresen feljegyezte, jegyzetei vizuális jellegűek, diagramszerűek voltak: (...) a jó ötleteket/elgondolásokat feljegyeztem, mielőtt elfelejtem őket. Először szavakkal kezdtem vázolni az ötleteket. Ezután a szavak geometriai formává váltak, és a mondatok színes szemiotikus sémákba kerültek. Eszébe se jutott, hogy művészettel próbálkozik. 2006-ban Johan Carlsson, svéd tipográfus barátja, az egyik jegyzetét látva hívta fel a figyelmét arra, hogy amit csinál, emlékeztet Mondrian műveire. Georgi ezt csak akkor tudatosította, amikor Carlssontól egy *De Stijl* könyvet kapott. Mint mondja, ahogy egyre többet olvasott Mondrianról, egyre többet tudott meg saját magáról.

Ekkoriban napközben dolgozott, és éjszánként művészettel foglalkozott, számítógépen rajzolt, a diagramokat megfestette. Művei fokozatosan kaptak nyilvánosságot, először csak a barátainak mutatta meg őket. 2007-ben hívták először kiállításra, amelyen egy nagyméretű számítógépes nyomattal és egy olajképpel vett részt. Olvasmányain keresztül jutott el Richard Paul Lohse-művészetéhez. A Szófiában dolgozó svájci nagykövet nyugdíjba vonulása után Gaudenz B. Ruf Award címen művészeti díjat alapított a fiatal bolgár művészek támogatására.<sup>4</sup> Georgi volt az alapítvány koordinátora, így gyakorlatot szerzett művészeti események szervezésében, kiállításrendezésben, katalógus előkészítésében. 2008-után már nem vállalta el ezt a feladatot, de kapcsolatban maradt a volt nagykövettel. Amikor 2011-ben Zürichbe látogatott, Gaudenz B. Ruf elvitte őt a Lohse Alapítványba, ahol közel került a művekhez. 2011-ben interneten találta meg a Max Billről szóló film előzetesét (Erich Schmid: *Max Bill – Das Absolute Augenmass*). Megvette a filmet, majd felkereste Angela Thomast, Bill özvegyét és férjét, a film rendezőjét.

Ebben az évben utazott Párizsba. A Pompidou központban egy kiállításon megismerkedett Bruno Haas művésszel, a Sorbonne egyik oktatójával, aki tanácsokkal látta el, és segítette az *Orthogonal* nemzetközi konstruktív-konkrét művészeti fórum létrehozásában. Az általa alapított Nonsofia nonprofit egyesület nyújtja az *Orthogonal* szervezeti hátterét. Az első *Orthogonal* 2012-ben mutatkozott be Szófiában és Georgi két évente, eddig összesen négy alkalommal rendezte meg. Célja a bolgár nem ábrázoló (non-objective) művészet bevezetése a nemzetközi konstruktív művészetbe. A rendezvény kiállításból, a résztvevő művészek autoprzentációiból és az ezekhez kapcsolódó beszélgetésekből, dokumentumfilmek vetítéséből állnak, például Max Billről, Richard Paul Lohseról, a Kostakis gyűjteményről. A program múzeumpedagógiai foglalkozásokkal nyit a fiatal generáció felé.

4 <http://rufaward.org/>

# Mindössze 55 fotográfus?

## Cserba Júlia (Cseh Gabriella közreműködésével): Magyar származású fotográfusok Franciaországban az 1920-as évektől napjainkig

Corvina Kiadó, Budapest, 2019

Az 55 magyar származású, Franciaországban letelepedett, vagy ma is ott élő fényképész életútját a *Keresztutak* című nagy fejezet fogja össze ebben a nemrég megjelent kötetben, mely CSERBA JÚLIA *Magyar képzőművészek Franciaországban 1903-2005* című, 2006-ban, a Vince Kiadónál megjelent könyvének folytatását jelenti. Ugyanaz, vagy legalábbis hasonló a problematika: magyar művészet Franciaországban, ezáltal a fotó oldaláról megközelítve, elemelve. A két kötet együttese – legalábbis részben – egységet formál. Pontosabban: összetartozik, meg nem is, hiszen a fotó korszakunkban, a huszadik-huszonegyedik században már önmagában, a képzőművészet háttere nélkül is megáll. Mindamelllett az olvasónak hasznosak lehetnek az előző könyv háttér-információi, ahol ugyanazok a situációk, ugyanazok a problémakörök is szerepelnek: az új hazát keresők életútja, a beilleszkedés sajátos módzatai, buktatói és sikerei. A szereplők között vannak azonosak is. A szerkesztés módja azonban eltér: a képzőművészek korszakonként vannak felsorolva, míg a fotósok névsor szerint, egy kis, kiegészítő függelékkel („És sokan mások...” – azaz olyan szereplőket beemelve, akik nemcsak fotóval, hanem sok minden mással is foglalkoztak.) A két kötet között van még egy, lényeges eltérés, az utóbbi javára: a fotókönyv illusztrációi még igényesebbek, mint

az előző köteté, s a könyv tördelése, megjelenése még sokkal magasabb esztétikai követelményeknek tesz eleget. Röviden: sokkal szebb, öröm kézbe venni.

De miről is van szó a kötetben? Azokról a jobban vagy kevésbé ismert fényképészekről, akik életük egy részét – esetleg nagyobbik részét – Franciaországban töltötték, többnyire ott bontakoztak ki, ott váltak igazán professzionális alkotókká, hogy azután hazatérjenek vagy éppen más országba költözzenek. De kezük, ízlésük, fantáziájuk számtalan nyoma, emléke ott maradt a francia gyűjteményekben (például Nicéphor Niépce Múzeumban, a párizsi múzeumokban), és olyan fotóügynökségekben, mint például az ismert Agence Rapho vagy az Alliance-photo, vagy egy sor más ügynökség. De a felvételek egy része megmaradt magángyűjteményekben is, hogy, szerencsés esetben, később felbukkanjon aukciókon vagy kiállításokon.

De ami talán még fontosabb: a művek publicitása. Éppen az adott korszakban, 1920-tól kezdve a sikerült és szerencsés felvételek sokkal nagyobb publicitást kaphattak, mint korábban. Számtalan helyen jelentek meg: divatlapokban, folyóiratokban (például *Vu*, *Regards*, *Connaissance des Arts*, *Mode*, stb), hirdetésekben, albumokban, plakátokban (például az 1937-es vilákiállítás bejáratát díszítő plakátja). Ezek a nyomtatásban, sokszor sokezer példányban is létező fotók szervesen illeszkednek környezetükbe, egy nagyobb, nyomtatott egység részévé válnak és sokkal több nézőhöz-olvasóhoz jutnak el, mint az egyedileg készített felvételek. Mi több, szövegekhez, cikkekhez (sőt versekhez) kapcsolódnak, mint például BRASSAÏ vagy MIKLÓS JUTKA, aki a Budapesti Naplóban közölte verseit a század elején, majd a *Holnap* antológia egyetlen női résztvevője volt Nagyváradon, 1908-ban. Az ő életútja különösen érdekes, mert fiatal költőnőből rendkívüli gyorsasággal New Yorkban az éppen akkor kibontakozó fotó-avantgárd körbe, a 291-es galéria, Alfred Stieglitz és Edward Steichen társaságába került, majd önálló fotóműtermet is nyitott. Párizsba csak 1924-ben költözött, ahol Tihanyi Lajos, Pór Bertalan, Bölöni György körébe tartozott. Önálló fotóműtermet talán a legjobb helyen, a Montparnasse-on nyitott. S noha a szakirodalomban elsősorban költőként ismert, éppen azért érdekes, mert a két diszciplínát: a szépirodalmat és a fotót már igen korán össze tudta kapcsolni. Jobban, hangsúlyosabban, mint más szakmában, a magyarok jelen voltak a modern franciaországi fotóművészet kibontakozásánál. Tudásuk, tehetségük legjavát adták bele, anélkül, hogy eredetüket, különállásukat hangsúlyozták volna. Legtöbbször még valódi nevéket is feláldozták, hogy jobban hasonuljanak a francia közeghez. Érdekes módon, sokkal inkább magukra találtak, pontosabban: sokkal jobb recepciójuk volt a fotográfia, mint a hagyományosabb képzőművészet területén. Talán éppen azért, mert lényegében – ebben a formájában – a fotó egy új műfaj volt, s e keretek között több új felfedezést tudtak tenni, s így inkább elismerték őket.

Ha ennek a csoportnak a paramétereit Cserba Júlia és CSEH GABRIELLA útmutatásai nyomán vizsgáljuk – akkor ennek a társaságnak térben és időben többé-kevésbé meghatározott tevékenységét tudjuk körülnézni. A tér: Budapest és Párizs, mint két főpillér – de rajta kívül még számos régió vagy helység, legyen az Erdély, Bretagne, Mexikó, Marseille vagy New-York –, a szálak minden irányba futnak, majd esetleg visszatérnek éppen a kiindulópontjukhoz, vagy egészen máshová. Közben jó szerencsével találkozhatnak, összekapcsolódnak, aztán szétválnak, vagy éppen együtt maradnak. A könyvet olvasva az ember képzeletében egy óriási háló bontakozik ki, amely háló a külföldre szakadt, vagy éppen ott kibontakozó fotósok együttesét foglalja magába. S a háló nem nyugodt, mozdulatlan, hanem éppen ellenkezőleg, állandóan mozog, változik, a háló egyes alkotóelemei, a szereplők maguk átfórmálódnak, cserélődnek. Cserélődik az identitásuk, a nevük, a foglalkozásuk, nemzetiségük, családi elkötelezettségük, szinte minden. Ami leginkább állandónak tűnik: a fotó iránti elhivatottságuk.



**Cseh Gabriella**  
Eiffel, 1997, a művész tulajdona

Ami az időkeretek kezdetét meghatározza: 1920, vagy helyesebben, az 1920-as évek, azaz az első zsidótörvények ideje Magyarországon. Lezáró dátum nincs: a könyvben mai fiatal fotósok (így többek között Cseh Gabriella) is szerepelnek. Területi meghatározottság szintén nincs: a fősodor Magyarországról Franciaországba vezet, 1920 után ugyanúgy, mint 1946-1948, majd 1956 után, egészen addig, míg a határok le nem zárulnak. A történelem természetesen gyakran közbeszólt a már éppen kialakuló életutak meghatározásánál: a jövőt nehéz volt előre megsejteni, kikalkulálni.

Ha a magyarok jól is jártak el egy adott esetben, a következőben tévedhettek: az eseményeket csak ritkán tudták előre kiszámítani. Ha a vállalkozóbb kedvű fiatalok 1920 után a közelgő náciizmus előérzetével hagyták el az országot, kezdetben ez jó döntésnek bizonyult. Megtelepedtek, megtanultak egy mesterséget, a fotográfiát, barátokra és kapcsolatrendszerekre tettek szert, s lassanként elég megélhetésük is akadt, talán bizonyos ismertségük is lett. Mindennek ellenére, egy idő után, akarva-akaratlanul, Franciaországtól is el kellett búcsúzniuk, ha származásuk vagy politikai nézeteik, a náciikkal szembeni ellenállásuk miatt nem akartak ott internáló táborba kerülni. Mindez azt jelentette, hogy a történelmi körülmények hihetetlen mobilitásra kényszerítették őket. De erre a mobilitásra, a sokszoros ország-váltásra is azért lehettek képesek, mert – úgy tűnik – eleve, foglalkozásuknál fogva, mobilisak voltak, s nem ragaszkodtak egy adott lakáshoz, városhoz, ügynökséghez, vagy akár egy meglévő házassághoz. Leginkább talán egy kamerához ragaszkodtak, már amennyiben rendelkeztek saját kamerával. Különös sajátosságuk, hogy viszonylag igen sok közöttük a nő, tehát nemcsak a férfiak élnek a mesterség előjogaival, az új felfedezések örömeivel, legalábbis a könyv adatai szerint. Úgy tűnik, hogy azokból a felszabadult szellemiségű fiatalabb nőkből lettek fotográfusok az 1920-as évek második felében, majd a harmincas-negyvenes években, akik saját maguk akarták életüket irányítani – alkotó pályájukat kialakítani, jövedelmüket biztosítani, családjuktól függetlenül is megélni –, akik eleve erre vágytak. Sem egy férjhez, gyerekekhez, sem adminisztratív jellegű hivatalhoz, sem egy polgári családhoz nem kötötték le magukat. Ellenkezőleg: vállalon büszkén viselték a kamerát, s könnyedén járták vele a világot, szünet nélkül figyelve, hogy mi történik körülöttük. Így örökítették meg, amit éppen láttak, vagy ami sajátosan érdekelté őket: idegen tájakat, ismerős arcokat, női aktot, munkásokat, szegényeket, amit éppen a valóság kínált nekik. Bizonyos értelemben a modernizmus női magatartás-formáját, a függetlenség mintaképeit testesítették meg. Egyidejűleg egy újfajta életmódot és szemléletmódot alakítottak ki, amit mindennek lehetett tekinteni, csak éppen nőiesnek nem. Ez azért szembetűnő, mert csak részben ismerték egymást,

vagy csak éppen rövid időre kereszteződtek útjaik, tehát egymástól részben függetlenül alakították ki ezt a magatartásformát. Ahhoz, hogy egy viszonylag rövid időn belül annyi – egymástól nagyrészt független – alkotó gyakran rokon szemlélete kialakuljon, több összetevőre volt szükség. Ezek közül, ami a legfontosabbnak tűnt: a már említett, történelmi körülmény, az első világháború élménye, hatása és a közeledő második világháború előszele. Azaz rossz előérzet, feszültségek, félelmek, majd egyre inkább a fenyegetettség tudata. Ugyanekkor, ez az 1939 előtti időszak még nem váltott ki valóban félelmet eláruló képeket. Az 1920-1939 közötti időszakban, legalábbis kezdetben, inkább a felszabadultság, az új tematika, az új technika öröme dominált a képeken. A fotóban, fotómontázsban, a fotogramokban, a fotósorozatokban, a legkülönbözőbb trükkös felvételekben számtalan új lehetőség rejtőzött. Mindezt az alkotók messzemenően megpróbálták kihasználni, érvényesíteni, kibontani. Ebben a törekvésben természetesen a férfiakkal is osztoztak.

Mindamellet a tematika is megújult, s ennek kiaknázásában a fotós nők ugyancsak az élen jártak. A magyarok közül többen (így ROSIE REY, ERGY LANDAU, Miklós Jutka és mások) hozták magukkal hazulról a szociofoto iránti vonzódást, érzékenységet. De természetesen a hazaitól eltérő látványok, kulturális források más irányokba is befolyásolták őket. Legtöbben sokat tanultak külföldön, és más irányba fejlődtek, mintha otthon maradtak volna. A munkájukat elősegítő körülmények sokkal jobbabbak voltak, mint Magyarországon, így érthető, hogy mind a férfiak, mind a nők igazán Franciaországban bontakoztak ki. A nyelvvel hamar megbarátkoztak, de különben sem jelentett feltétlen akadályt, hiszen képekben gondolkodtak, elméleti fejtegetéseket pedig nemigen alkottak, eltérően egyes férfi mesterektől. Ez az az időszak, amikor az új, hordozható, könnyebben kezelhető kamerák is megjelennek, s a fotográfiára vonatkozó elméletek is általában ekkor bontakoztak ki. A Franciaországban élők kevésbé foglalkoztak elmélettel, viszont megkeresték a közönséggel való jobb kapcsolatok lehetőségét, így sorozatokban gondolkodtak, albumokat hoztak létre, mint például Brassai az egyik legelső, 1932-es nagysikerű kötetével, a *Paris de nuit*-vel, mely népszerűségében szinte minden más sorozatot felülmúlt.

Nem mindenkinek volt első foglalkozása a fotózás. Volt, aki fróként vagy éppen újságíróként indult, s csak egy bizonyos idő után, talán éppen azért, mert cikkeihez volt szüksége illusztrációkra, maga kezdett fotózni.

A fotók a legkülönbözőbb tárgykörökben készülhettek: lehettek – az első világháborúnak köszönhetően – haditudósításokhoz mellékelte felvételek, sajtófotók, lehettek a hagyományosabb, személyes vagy családi célokat szolgáló portrék, divatlapok számára készülő reprezentatív, beállított képek, utcaképek vagy tájképek, női aktokról vagy interieurokról készített, szépen beállított felvételek. Persze, lehettek kísérletező, avantgard művek is: ezek sorába tartoztak a dadaista, vagy később szürrealista felvételek, mint például HORNA KATI egyes, Hans Bellmer képeire is emlékeztető kompozíciói.

A könyv hihetetlenül gazdag konkrét fotók bemutatásában, fotósorozatok ismertetésében, új technikák és új fényképezőgépek megnevezésében, a fotó-ügynökségek azonosításában, az egyéni atelier-k pecsétéinek bemutatásában, a régi telefonkönyvekben található címlisták kiaknázásában. Szinte nincs olyan oldal, olyan vonatkozás, aminek révén ne nyernénk még eggyel több információt.

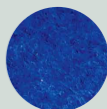
A leggazdagabb, s talán a legérdekesebb azonban az egyéni, s egymástól erőteljesen eltérő személyes életutak bemutatása. Legtöbb esetben úgy tűnik, mintha egy rövidebb novellával lenne dolgunk, annyira lebilincselő maga a történet, számos fordulatával, s a részletek színes, szórakoztató leírásával. Lehetetlen ezeket mind felsorolni, s talán nincs is külön értelme, hiszen a könyvet felütve



**Alain Fleischer**  
Úthenger (Egy úthenger álma), 1986, a művész tulajdona

mindenki megtalálja a hozzá legközelebb álló biográfiát. Inkább csak példaképpen szeretnék megemlíteni néhány, valóban mintaszerű „esettanulmányt”, amelyből nemcsak egy életrajz, hanem azon túlmenően egy egész korszak bontakozik ki, minden szépségével és visszasságával. Ilyen esettanulmány lehetne a már sokszor vitatott, több néven szereplő, nehezen azonosítható CSIKI–WEISZ IMRÉÉ, aki Bálint Endre és Vajda Lajos jóbarátja volt, s akiről egy remek, Fred Steintől származó portré-fotó szerepel a könyvben. De ilyen lehetne EMERIC FEHÉRE is, akiről azt irták:” Fehér a legfranciább magyar fotós”, vagy ERGY LANDAUÉ, a Magyarországon és Franciaországban egyaránt elismert magyar fotósé, aki a legszebb képet készítette jóbarátjáról, Moholy-Nagy Lászlóról, s akinek tanítványai, Nora Dumas és Ylla nála, az ő „Studio Landau”-jában készítették felvételeket többek közt Pirandellóról és Paul Valéryről. S állítólag ő volt az első Franciaországban, aki Rolleiflex gépet importált. Első saját fotóalbuma 1938-ban jelent meg. Alapító tagja volt a párizsi Rapho ügynökségnek, s ő tette lehetővé, hogy az ügynökség újrainduljon 1945 után. Hasonlóan kalandos és művészi sikerekben teljes LUCIEN HERVÉ életpályája, amelyet azonban már számos monográfiának és kiállítási katalógusnak köszönhetően sokkal jobban lehet ismerni.

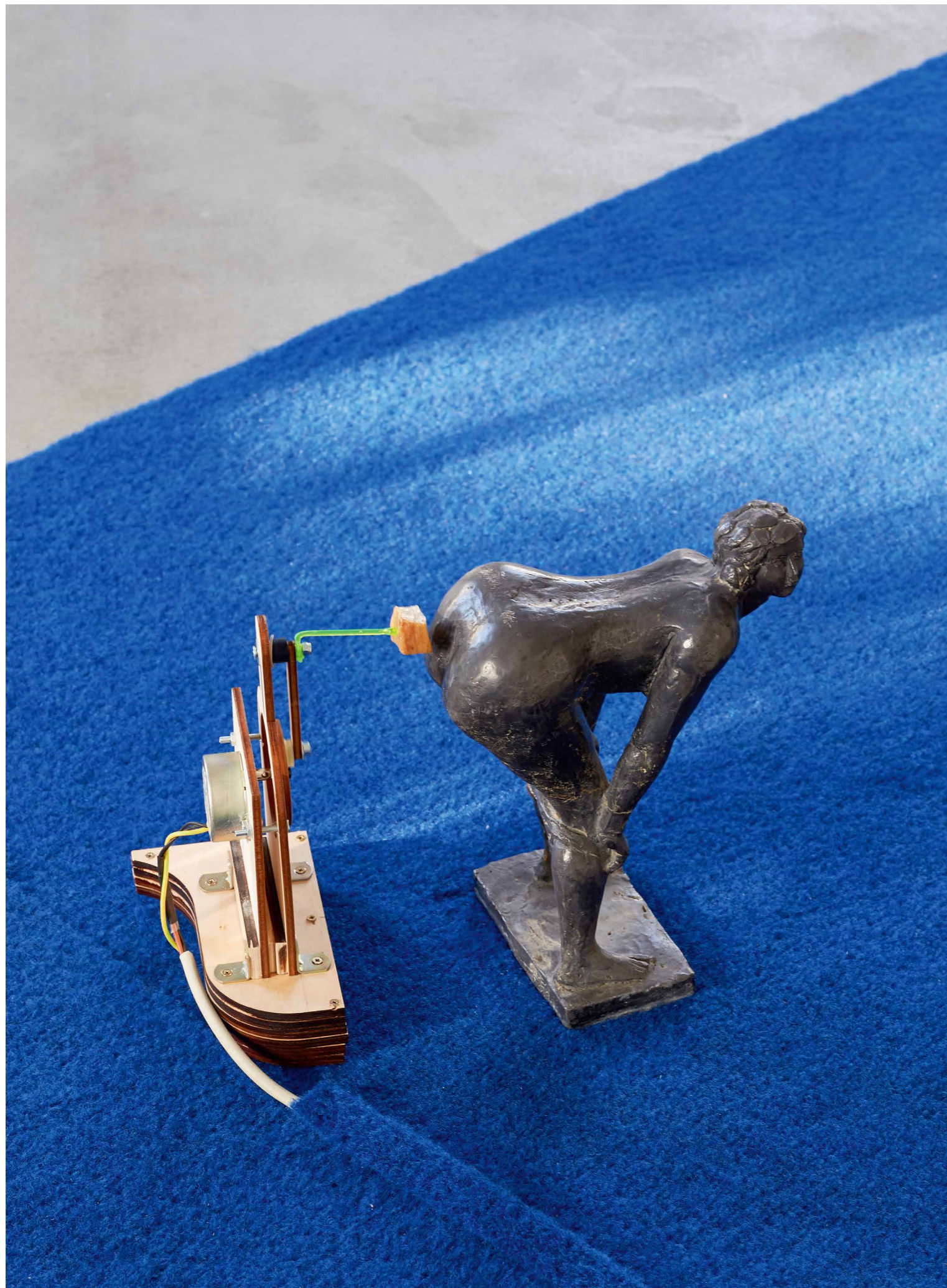
Cserba Júlia és Cseh Gabriella könyve – így, ahogy van – hihetetlen távlatokat tár fel, s egyben arra is ösztönzi az olvasókat, kutatókat, hogy a jövőben ők is tárjanak fel egy-egy újabb részletet, találjanak meg olyan adatokat, amelyek esetleg még ismeretlenek, hogy minél gazdagabb és teljesebb legyen a franciaországi magyar fotóművészekről alkotott kép.



inside express →

**Fiatal  
Képzőművészek  
Stúdiója Egyesület**  
studio.c3.hu

**FELSMANN ISTVÁN**  
A jövőt végképp elnyújtani  
Gallery by Night, 2018  
© Fotók: Bilák Krisztina  
Szöveg: Lódi Virág



A Fiatal Képzőművészek Stúdiója gyűjteményépítést mindig más, nem pontosan körvonalazható szempontok irányították, ezért a székhelyen őrzött törzssanyag meglehetősen vegyes. A Stúdió vezetősége, az aktív tagok bevonásával, tavaly nemcsak átmozgatta a gyűjteményt, hanem mindeközben vizsgálat tárgyává is tette, el-elméláztunk egy-egy darabon. A közös munkában FELSMANN ISTVÁN is részt vett, majd, a *Gallery by Night* felhívására reagálva, mintha a műtárgy pakolással járó szenzomotoros manipuláció ihlette volna, kiemelt néhány darabot a 600 közül.

A kiállításon szereplő öt referencia-munka Felsmann apró beavatkozásaival – szilikonlevonatokkal, apró mechanikákkal – kapott új jelenlétet, efemer műtárgy-együtteseket alkotva. A kisajátítás gesztusa nem volt egységes: a művész skálája a legkifinomultabb, művészetfiziológiai kérdéseket is idéző megoldástól az egészen nyers humorú, esetenként szinte tiszteletlen, de legalábbis pimasz helyzeteket teremtő mechanikákig terjedt.

Felsmann kiállításának ugyanakkor immanens része volt a Stúdió közösségéről, hagyományairól való gondolkodás is: „Olyan ez a közösség, mint az afrikai dzsibutiak, akik hisznek a jövőben, a függetlenségbe, de mivel nincs semmijük, amivel kereskedhetnének, idegen befolyások és hatalmak között kényszerülnek egyensúlyozni. Legfőbb kincsük maguk az emberek, azok a személyek, akik együtt alkotják Dzsibutit. Vajon mi lesz a sorsa ennek az önmagát definiálni próbáló halmaznak? Jó lenne valamit kezdeni vele... a portól piszkos lett a kezem, lemosom.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Felsmann István: *A jövőt végképp elnyújtani*, In.: *Stúdió 60, Gallery by Night*. Szerk.: Lódi Virág, Oth Viktória, Salamon Júlia. 2018. Budapest. FKSE



LUDWIG  
MÚZEUM

# SIGNAL

2019. 04. 19. – 2019. 06. 23.

SIGNAL –  
Konceptuális és  
posztkonceptuális  
tendenciák  
a szlovák  
képzőművészetben

Kurátor:  
Vladimír BESKID

Kiállító művészek:

Blažej BALÁŽ  
Cyril BLAŽO  
Stano FILKO  
Petra FERIANCOVÁ  
Viktor FREŠO  
Jozef JANKOVIČ  
Michal KERN  
Martin KOCHAN  
Július KOLLER  
Marek KVETAN  
Ján MANČUŠKA  
Roman ONDAK  
Monogramista T.D  
Rudolf SIKORA  
Pavla SCERANKOVÁ  
Peter RÓNAI  
Jaro VARGA



Rudolf SIKORA, Felkídtójei, 1974, ofszet, papír, 69 x 43,7 cm, a művész jóvoltából

[ludwigmuseum.hu](http://ludwigmuseum.hu)