

Bordács Andrea :: VÁRADY RÓBERT

Tartalom

5	Előszó (Bordács Andrea)
61.....	Képek
164.....	Művek jegyzéke
171.....	Életrajz
174.....	Válogatott bibliográfia

Content

33	Preface (Andrea Bordács)
61.....	Works
164.....	List of Works
177.....	Biography
180.....	Selected Bibliography

Bordács Andrea :: VÁRADY RÓBERT

ELŐSZÓ

„A teológia és a természettudomány között van azonban egy senki földje, amely támadásoknak van kitéve mindkét részről: ez a filozófia.” (Bertrand Russell)

Ma már csak mások írásait olvassa. Nem lett se történész, se filozófus, se költő. Ma festő. „Úgy érzem, itt fejezhetem ki legjobban magam, így mutathatom meg a véleményemet. A festészet több mint kép. Bonyolult rendszer, lélek és gondolat, amely olyan elvont lehet, akár a zene, de konkrétságában közelíthet az irodalomhoz is. Ugyanakkor a piktúra gyakorta a kimondhatatlan, a megfogalmazhatatlan, a titokzatosság, az érzéken túl összefüggések világába vezethet”¹ – nyilatkozta Várady Róbert még 1982-ben.

Alkotásaira egyaránt nagy hatással vannak a konceptualizmus intellektuális attitűdjei és a vizualításra hangsúlyt helyező áramlatok. Festői pályája a hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején indult. Noha kívülről érkezett a művészeti életbe, Kokas Ignácól kapott széles körű és alapos képzést. Ez a kívülállás alapvetően jellemzi, annak ellenére, hogy folyamatosan figyelemmel kíséri a művészeti változásokat és jelenségeket. Számos hazai és nemzetközi kiállítás résztvevője, mégis alkotói világa egyéni utakon bontakozott ki, talán épp ez teszi izgalmassá, egyedivé a műveit. Igaz, a művészi korhangulatok nem hagyják hidegen, mint például a nyolcvanas évek második felében jelentkező transzavantgárd, amely felszabadító hatással volt rá. Erről ő maga is így nyilatkozott: „A... transzavantgárd engem felszabadított. Mint palackból a szellem kiszabadult belőlem minden. Talán a metafizikus felfogás az, ami megmaradt a régebbi témákból.”²

Még a kilencvenes évek elején, az installáció boomja előtt Várady is készített néhányat, de ez oly rövid ideig tartó időszak volt, hogy mire hazánkat elérte az installációkészítés láza, addigra ő már abba is hagyta. Ami ezekben az időkben egyedivé tette, az a speciális anyaghasználata. Igazán a 2000-es évek újrealista irányával mozgott párhuzamosan munkássága. Mivel művei többnyire sorozatokat képeznek, nála viszonylag egybeesik a tematikus és a kronologikus tagolás. Ennek ellenére egy-egy motívum többször is vissza-visszatér képein, akár egy, az előzőektől nagyban eltérő jellegű sorozatában, ezért az életmű mégsem osztható egy-egy sorozatra.

Művészi tevékenységét alapvetően az összegző attitűd jellemzi, mivel ez a szintetizáló jelleg egyrészt kulturális értelemben jelenik meg nála, másrészt a konkrét művészi tevékenységében, ahol is mind a konceptuális-gondolati, mind a vizuális-látványelvű szempont egyaránt fontos.

1. Deáki László: Ott túl, az ismeretlen. *Magyar Ifjúság*, 1988. április 22.

2. Nichols Andrea: Jövőtlen XX. század. Várady Róbert műtermében. *Pesti Hírlap*, 1991. február 9.



TÁRSAS MAGÁNY :: ÖNMAGÁBA FORDULÁS

A pályakezdet, az első évek

„Tompá borzalom fogott el, mély állati félelem.
Körülnéztem. Szerettem volna
néhány szót váltani jó, meghitt emberekkel,
de nyirkos éj volt, és hideg sötét volt...
Péter aludt, János aludt, Jakab aludt,
Máté aludt, és mind aludtak...
Kövér csöppek indultak homlokomról,
és végigcsurogtak gyűrött arcomon...”
[Dsida Jenő: Nagycsütörtök]

„Ha a körülmények arra kényszerítenének, hogy lelked nyugalma felkavaródjék,
gyorsan húzódj vissza önmagadba, s a szükséges mértéken túl ne jöjj ki sodrodból.
Ha gyakran menekülsz a lelki harmóniához, előbb-utóbb teljesen megszerzed
magadnak.” [Marcus Aurelius elmélkedései, VI. /11.]

Kabátos férfiak, háttal a nézőnek a távolban szemlélnek valami titokzatos dolgot,
ami nem tűnik fel a képen... Szinte kézzel fogható a fal málló vakolata. Mindjárt
lepottyan egy darab a nézőnek háttal ülő férfi lába mellé, valamelyik üres szék
mögé... Már hárman fordítanak hátat a nézőnek és egymásnak, steril, hideg,
kékes-zöldes térben... Várakozás, titokzatosság, kimondatlan kérdések. Ezek
jellemezik Várad Róbert első festményeit. A málló vakolat megfestésében még
ott van a mester, Kokas Ignác ecsetvonása is, ugyanakkor az egész képi világ és
szemléletmód teljesen más utakra viszi a tanítványt. A nézővel konfrontálódó at-
titűd továbbra is megmarad. *A csend áhítata* (1981) című képén hideg kékeszöld
térben, három figura ül egy-egy széken, az ember befelé fordulását demonstrál-
va, kizárva magából a külvilágot, mely elől nem pusztán menekülni kíván, hanem
önmagában egy erős bástyát építeni elvekből, gondolatokból, eszmékből, ami



3. Hegyi Lóránd: Új helyzetben új identitás. A 80-as évek magyar művészete. In *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Bp., 2002, Enciklopédia Kiadó.

4. Forgács Éva: „Gyönyörű ez a mai nap”. Magyar festészet a nyolcvanas években. In *„Gyönyörű ez a mai nap”. A nyolcvanas és a kilencvenes évek magyar művészete – történet és elmélet*. Bp., 2003, MAOE, 9. p.

5. Odo Marquard: *Az egyetemes történelem és más mesék*. Bp., 2000, Atlantisz Kiadó.

6. Pelle János: A társas magány képei. Várady Róbert képei. *Művészet*, 1982/12., 55. p.

7. Vadas József: Én-képek. *ÉS*, 1984. június 8.

majd lehetőséget ad neki arra, hogy reflektáljon a világ kihívásaira. Meditáció, egy belső utazás és építkezés részesei lehetünk, ahogy erre az 1979-es festményének a címe is utal (*Meditáció*). Az egyszerre érzékeny, meditatív és hideg képeket mintha a Giorgio de Chirico szelleme hatná át. A „realistán” megfestett alakok különösen kontrasztban állnak a háttér valószínűtlenségével. Festészetében némileg más utat járt, mint a kor magyar művészete. Hegyi Lóránd a hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején a magyar művészetben három markáns irányzatot különböztetett meg: individuális mitológiát, posztgeometrikus művészetet és az újfestészetet.³ – Bár ez a felosztás ma már erőteljesen vitatható – Várady pályája kezdetén jelentkező sajátos realizmusa nem a hetvenes évek magyar szociális, társadalmi vonatkozású festészeti hagyományát követte, a társadalmi, szociális érzékenység közvetlen ábrázolása kifejezetten távol áll tőle. Kritikai attitűdje épp a társadalmi jelenségektől való elfordulásban gyökereszik. A konkrét társadalmi tér hiánya erősíti az önmagába fordulás éthoszá, mely képein átvitt értelemben is megjelenik. Időn és téren kívüli világa sokkal inkább kapcsolatot tart a kor nyugat-európai szellemi-irodalmi áramlataival, mint a közvetlen társadalmi környezetével. Pontosabban, attól ily módon képes távolságot tartani. Az alkotó útkeresése, a vállaltan individuális lét jelenik meg a nyolcvanas évek első felében készült képein. Forgács Éva egyik tanulmányában arra helyezi a hangsúlyt, hogy a nyolcvanas évek elejét valami soha nem volt könnyedség és jókedv jellemezte: „semmi sem terhesebb ebben a korszakban, mint ez az örökség, ami a magyar kultúrában az avantgárd morális imperatívusza mellett a művész egész, 48-tól datálható szabadságharcos mítoszá is magában foglalta. Bak Imre is úgy vélte 1983-ban a *Rabinext Stúdió a szentendrei Vajda Lajos Stúdióban* című kiállítás-katalógusában: »tehát az új művészet Vidám, Vidám és szabad, akárcsak Birkás Ákos és Koncz András a Rabinec-emblémán a mesebeli táj fölé a „Gyönyörű ez a mai nap” feliratot írta».”⁴

A kor optimizmusából Várady képein semmi sem köszön vissza, ugyanakkor ábrázoló művészete nem is a magyar hetvenes évek hiper-, illetve fotórealizmusának a folytatása, ugyanis azok a látszólagos szocreál eszközeivel épp társadalomkritikát jelentettek. Gondoljunk csak például Méhes László *Langyosvíz-sorozatára* (1970–73), Fehér László *Aluljáró I., II.* (1975, 1978), *Életkép* (1979) című festményeire vagy Nyári István *Csirkeragu* (1981) című művére, hogy csak a legemblematikusabbakat említsem.

Várady festményeitől nemcsak a társadalomábrázolás állt távol, hanem a Birkás-Nádlér-féle gesztusfestészet is. Velük ellentétben hideg, megkomponált képeket festett, irreális tájban. Míg a képeken látható figurák és tárgyak megfestése a valóságűsűgre törekszik, addig a kép egész tere azonosíthatatlan, valószínűtlen, mondhatnánk, szinte virtuális tér, ha a nyolcvanas években használtuk volna ezt a fogalmat. Várady valójában belső szellemi emigrációba vonult. Odo Marquard szerint viszont a belső szellemi emigráció is társadalmi kontextusba helyezhető mint a fennálló társadalmi, politikai viszonyok tagadása.⁵

Alkotásaiból befelé fordul, meditatív, magányos hangulat árad, bármily sok szereplője is van a képeknek, azok nincsenek valódi kapcsolatban egymással, sem a nézővel, elfordulnak, háttal állnak, ülnek (*Meditáció*, 1979; *A mozdulatlanság rezzenései*, 1981; *A csend áhítata*, 1981) vagy kinéznek, sőt olykor kísértálnak a kép teréből. A magányt és sivárságot a képeket jellemző hideg kékek és zöldek is felerősítik, nem véletlenül adta kiállítás-recenziójának a *Társas magány* címet Pelle János.⁶ Noha a *Térmetset* (1980) című festményén épp egy mozgásfázis bemutatásának lehetünk tanúi, alapvetően statikus, mozdulatlan világ jelenik meg nála. A mozdulatlanság festője⁷ – írta róla egy másik recenzense. De ekkori attitűdjét leginkább Paul Auster azon sorai fejezik ki, melyek a *New York trilógiájában* olvashatók: „Életében először megszűnt számára a külvilág, nincs amibe

belekapaszkodhatna, ami megkülönböztetné egyik pillanatot a másiktól. Belső világával sohasem foglalkozott különösebben, és noha mindig tudta, hogy van, ismeretlen minősége, feltáratlan, tehát sötét terület maradt számára. Mindig is a dolgok felszínén mozgott... és a felszínt is inkább csak érintőlegesen érzékelté.”⁸ A nyolcvanas évek közepéig még megmaradt a hideg kékes, irreális háttér. A képek kompozícióját az átlós vagy szimmetrikus szerkesztés, az intellektuális utalások sora jellemzi. Az olaj-vászon képek olyan hatást keltenek, mintha idegen anyagok is be lennének építve a művekbe (*De profundis*, 1982), s innen a következő lépés, hogy valóban különböző más anyagokat is applikált a festményre (*Fragmentumok a félmúltból és a mából*, 1983; *A drámaíró dilemmái*, 1984; *A megvilágosodás fokozatai*, 1984). A *De profundis* cím a vallomás, sóhaj és kétségbeesés 130. zsoltárát idézi: „A mélységből kiáltok hozzád, Uram!” Ugyanakkor eldönthetetlen, hogy a festmény figurája fájdalmasan üvölt-e vagy épp clownszerűen vihog. A mimika szándékosan ambivalens, így oldja fel a cím patetikusságát. Mindenesetre címadásai és *A megvilágosodás fokozatai* című festményének képi világa is erőteljesen spirituális hatást keltenek. A *drámaíró dilemmái* (Ghelderode, 1983) című képe is demonstrálja Várady irodalom iránti vonzalmát. Ghelderode belga-flamand drámaíró volt, a XX. század egyik legrejtélyesebb szerzője, témái a nagy flamand festők „vizionárius (Bosch, Breughel) művészetéhez térnek vissza”⁹. Várady ezt a helyzetet megcserélve a drámaíró és szövegének egy részletét fordította át vizuális nyelvre. Az író szigorú arcképét felnagyítva, önmagával szembeállítva megkettőzte. A képen olvasható Ghelderode-szöveg a művészet státusára kérdez rá. Mi a művészet értelme és hatása, miközben tudjuk, hogy „nem hatol el a művészet a többség tudatáig...”¹⁰ A korszak egyik legfontosabb művén, A párbeszéd fordulatán (1984) kékes-lilás, szimmetrikus osztású képen két férfi ül rezzenéstelenül egymással szemben, ruhájuk egymás pandantja. Úgy tűnik, kommunikáció nincs köztük. Ezt hangsúlyozza az is, hogy a falról lefutó látszólagos szövegfolyam valójában csak a kommunikáció jelei, különböző írásmódok „betűi”. A jeloszlop viszont szövegszőnyegben folytatódik, ahol is Wittgensteinnek épp a nyelv és a világ komplikált viszonyára vonatkozó gondolatait lehet olvasni, többek közt a *Tractatus* végén található, „amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell” közismert gondolatot. Így ez a szövegszőnyeg nem összeköti, inkább elválasztja egymástól a szereplő-

8. Paul Auster: *New York trilógia*. Bp., 2004, Európa Könyvkiadó, 117. p.

9. Várady Róbert szövege *A drámaíró dilemmái*hoz. 2001 januárjában, a *Válogatás figurális képzőművészeti alkotásokból* című, a váci Tragor Ignác Múzeum gyűjteményéből rendezett kiállítás katalógusában.

10. A képen látható felirat kezdő sorai.



ket, mintegy a valós párbeszéd lehetetlenségét demonstrálva. Várady fotórealista képein – de a későbbiekben is – leginkább irodalmi, filozófiai hatások érhetők tetten. Képcímei erőteljes líraiságról árulkodnak: *A csend áhítata*, *De profundis*, *A mozdulatlanság rezzenése* stb. Úgy vélem, hogy a fotórealista stílusra általánosan, szinte szinonimaként használt kifejezés, a hiperrealizmus, teljesen téves szóhasználat. A hiperrealizmus túlzást és felnagyítást jelent, melyet például Chuck Close festményeire alkalmazunk. Magyar viszonylatban szerintem csak Lakner László Száj-sorozatára alkalmas a kifejezés. Maga Várady azért használja szívesebben a hiperrealizmust, mert úgy véli, a szimpla fotóhoz képest ő még hozzátesz olyan dolgokat – például festőiséget, valőröket, színkombinációkat, nem valóságos tereket –, melyek a fotón nem találhatók, így nem pusztán másolásról beszélhetünk, ebben valóban vonható párhuzam Chuck Close munkáival. Én ennek ellenére maradok a fotórealista terminusnál, mivel az még mindig közelebb áll Várady tevékenységéhez, mint a hiperrealizmus.

A korai művein látható bizonyos gesztusok visszatérnek napjainkban készített festményein is. *A mozdulatlanság rezzenései* című kép akár 2007-ben is született volna, pedig 1981-ben készült. Mintegy Hitetlen Tamásként keres bizonyosságot 1984-ben az *Azonosítási kísérlet* című festményén, s a kinyújtott mutatóujj vizsgálódó mozdulata két 2006-os, *A dolgok megközelítése I. és II.* című munkáján is előkerül. A kereső, kutató attitűdöt későbbi képtémái is igazolják. A szöveg folyamatosan kiemelt jelentőségű a festményein, mely ugyanolyan fontos a mű szempontjából, mint maga a látvány.

AZ ELVESZETT PARADICSOM :: MÚLTBA FORDULÁS

A nyolcvanas évek második fele

„– Lehetséges – felelte az orvos –, de tudja, én úgy érzem, inkább a legyőzöttekhez tartozom, mint a szentekhez. Nincs hajlamom, azt hiszem, a hősiességhez meg a szentséghez. Embernek lenni, az érdekel engem.” (Albert Camus: A pestis)

Egy életmű feltérképezésénél, egy monográfia esetében a szerző vagy egy retrospektív kiállítás rendezője azon kényes dilemma előtt áll, hogy (túl a terjedelmi korlátokon), vajon csak az életmű kiemelkedő teljesítményeit vegye számba vagy épp a mellékvágányaira is rámutasson. Magam számára az utóbbi álláspont vonzóbb, mivel egyrészt egy-egy életművön belül idővel változhatnak a hangsúlyok, másrészt érdekesebb látni, hogy egy művészi pálya nem egyenes ív, hanem tele van keresésekkel, zsákutcákkal, váltásokkal, s izgalmas felkutatni a „sikeres” alkotások előzményeit és gyökereit. Így kitérek néhány olyan műre is, melyek úgymond nem tartoznak a „kiemelkedő” művek sorába, ám mégis fontosak és meghatározóak Várady pályafutásában.

Ilyen festmény például *A bálvány bukása* (1985). Ha kronológiába raknánk Várady műveit, s nem tudnánk ennek a műnek a születési dátumát, akkor is a nyolcvanas évek első felének hideg, magányos képei és a nyolcvanas évek második felének expresszívabb munkái közé helyeznénk. Tipikusan átmeneti mű két korszaka között, talán épp ez a gyengéje, mivel a két eltérő festésmód – a képből kivonuló alakok szikár stílusban, míg a zuhanó bálvány expresszívabb módon való ábrázolása – által nem jön létre a képen az összhang. Ugyanakkor markánsan tetten érhető benne a váltás fázisa. Tehát Várady művészetében a nyolcvanas évek második felében történik egy erőteljes fordulat, expresszívebbé, színesebbé válnak a képei, nála is előkerülnek a harsány pirosak, zöldek, sőt, némelyik festmény valamilyen installáció részeként szerepel. Ennek ellenére festőileg ez a korszaka számomra kevésbé eredeti, sajátos világot mutat, mint a nyolcvanas évek elején. A befelé fordulás időszaka után most a múltba fordulásé következik,



ugyanis az archaikus civilizációk felé orientálódik. Különböző ősi kultúrák szimbólumait idézi meg, s az archaikus mítoszok imitációjával próbálja értelmezni a századvéget. A századvég számára nemcsak kultúrpeesszimizmust jelent, sőt ettől az attitűdtől kifejezetten elzárkózik. Ennek a korszakának állandó motívumai: a zuhanó ember, a bálvány, az archaikus kultúrák szimbólumai, s a háttérben rendre megjelenő, diszkrét fénysugár, mely a lehetséges út megtalálását ígéri. Gyakoriak a művészettörténeti utalások, így például Tintoretto *Angyali üdvözlés*, Masaccio *Kiűzetés a Paradicsomból* című festménye idéződik meg egy-egy mozzanat erejéig. Ebben a századvégi útkeresésben a *Kultúrkörök* (1991) című festménye is tipikusnak tekinthető azáltal, hogy a képen különböző ókori kultúrák szimbólumai, jelei láthatók, utalva arra a felfogásra, hogy az archaikus kor testesíti meg az idilli világot. Várady ugyan a saját korát kritikusan kezeli, de ezzel a kultúrtörténeti toposszal mégsem tud teljesen azonosulni, a háttérben, reményként szinte mindig feltűnik képein egy fénycsík.

A *Századvég III.* (1986) piros képen Masaccio *Kiűzetés a Paradicsomból* című festményén látható Ádám alakjának megidézése egyértelművé teszi a kiűzöttség és elveszettség érzését, melyet a képen látható szobortorzó, a szakadék, az üres szék jelenléte még tovább erősít. Mégis valami távolságtartást fejez ki az-
 zal, hogy az egész jelenetet színpadszerűen, felhúzott függönnyel állítja be, azaz egy lehetséges előadást láthatunk a századvégről. A *Századvég V.* (*Melankólia*, 1987) letargikus hangulatát alapvetően a Dürer *Melankólia*-alakját körbezáró, semmibe zuhanó emberek képe adja, ugyanakkor itt sem teljes az azonosulás, a festmény közepén mintegy a *Századvég*-sorozat emblémájaként ismét feltűnő rakétaszerű fénysáv a lehetséges megvilágosodás jelképeként tündököl.

A festmény, akárcsak a *Századvég VIII.* (*Belevettség*, 1989) mindeközben továbblép, s felveti a „Mi a kép?” kérdést is, mivel a sarokban fotózó ember ugyan kívül van a jeleneten, mégis benne a képben, megörökítván, dokumentálván a századvéget. A fotós személye a művész alteregója, aki egyrészt dokumentál, másrészt mégiscsak választ a lehetséges látványokból és történekekből, ami révén manipulál is, hisz általa látjuk a világot. A fotós alakja a festő alteregójaként hasonló attitűddel, bár személytelenebbül későbbi festményein is előke-
 rül. A *festő háza* (2000) című képen már nem tartja senki a kezében a fényké-



A belső térben (részlet) In the Inner Space (detail) 1990

pezőgépet, hanem az csak önmagában látható, ám a kép sarkaiban más-más – addigra elterjedt – dokumentáló eszköz, például videokamera is látható. Ugyanezt a videokamerát viszont a *Szimplakrumok I.* (2003) című képén minden szereplő kezében fogja, hogy már nemcsak a kiemelt pillanatok, hanem mindig mindent megörökítsen. Néha változik a festésmód, mint a *Századvég-sorozaton*, a szisztéma mégis ugyanaz marad: absztrakt térbe helyezi a figurákat. Ennek a korszakának az üzenete többnyire az archaikus mint romlatlan, egységes világ filozófiájában fogalmazható meg. Érdekes, hogy a 2000-es évektől viszont a jövő felé fordul, megbocsátóbb lesz a korral, bár nem teljesen bekebelező, hanem inkább szemlélődő attitűdöt vesz fel a világ jelenségeivel szemben.

A nyolcvanas évek végi, kilencvenes évek eleji expresszív festményei megint stílusváltáson estek át, sötétedtek a képek, továbbra is központi gondolata maradt a zuhanás, összeomlás élménye, ám ezek ismét egy belső utazás képei (*Összeomlás, A belső térben, A Szív kisülése*, 1990). Az archaikus kultúrák utalásait még intenzívebben alkalmazza az őskori barlangfestmények megidézésével. A tér itt is mint belső tér jelenik meg. Várad művei kapcsán valójában nem is igazán nosztalgiáról, hanem inkább kulturális újraértelmezésről beszélhetünk.

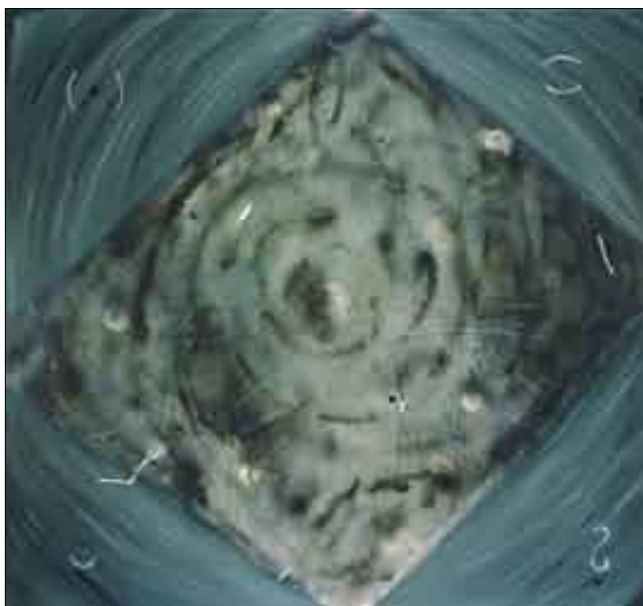
KI A TÉRBE! :: TÉRBE TÖRŐ FESTMÉNYEK ÉS INSTALLÁCIÓK

A kilencvenes évek eleje

„Önmagában minden jel halottnak tűnik. Mi ad neki életet? – A használatban él. Benne rejlik-e ekkor az élő lélegzete? – Vagy a használat lélegzete?”
(Ludwig Wittgenstein: Filozófiai vizsgálódások, 432.)

Az expresszív ecsetkezelés a nyolcvanas évek végén, a kilencvenes évek elején speciális anyaghasználatba fordult, a festmények vaskos faktúrája különböző anyagok applikációival egészül ki. Így kerültek a vásznára például homokszemek, cigarettacsikkek, könyvlapok, nejlonfóliák, különböző törmelékek. Még a kilencvenes évek elején, az installációk dömpingje előtt őt is magával ragadta ez a megnyilvánulási forma. E korszak művei erőteljes rokonságot mutatnak Anselm Kiefer anyaghasználatával, mind a vastag faktúrájú festmények, mind a különböző anyagok alkalmazása tekintetében. Mivel Magyarországon még ez idő tájt is nehézkes volt az információáramlás, nem átvételről, hanem inkább a korhangulat megjelenéséről beszélhetünk. Kettejük közt a tekintetben is párhuzam vonható, hogy a transzavantgárd után letisztult, filozófiai és esztétikai kérdéseket felvető műveket készítettek, és mindkettejük számára meghatározóak az irodalmi hatások. Ugyanakkor Várady művei az ezredfordulón inkább a génsebészet és a technikai tudományok problémáinak vizuális megjelenítésére törekednek.

A kilencvenes évek elején Várady munkái a két dimenzióból kiléptek a háromba, s a térhatást nem a perspektíva eszközeivel hozza létre, mint eddig, hanem egyrészt a festmények felületére helyezett különböző domború anyagokkal, másrészt önálló térbeli művekkel, installációkkal. Az *Axis mundi* (1990), de különösen az *Archaikus*-sorozata is tükrözi ezt a szemléletet. Az *Archaikus V.* (1992) című művén szereplő, két, különböző kultikus jelekkel telefestett táblaképe és az előtte térbe helyezett, rusztikus, kővel, homokkal teleszórt talapzat az archaikus rítusokat idézi. A *Kultúrkörök* (1991) című installációja szintén kulturális reflexió, egyszerre spirituális és mágikus hatást kelt. Még kifinomultabb, kevésbé



harsány a *Natura naturata* (1995) című műve, amely kulturális összefoglalóként is értelmezhető, hisz a kő-/kagylódarabtól, faragott afrikai szoborelefánttól kezdve az Isten szemét jelző háromszögön át lábos, karácsonyfadísz és könyvek is láthatóak rajta. Az alulról felfelé építkező mű az anyagtól a szellemig ívelő utat demonstrálja. Későbbi installációin már kész, nem rusztikus anyagokat alkalmaz. Az *Oszlop* (1995) című a civilizációt „hirdeti”, maga a műtárgy is egy hirdetőoszlophoz hasonlatos. Ez részben művészetértelmezést is kísért, felveti a művészet mint ön maga reklámja kérdést, azaz a művészet a reklám eszköze-e vagy épp maga a reklámozandó dolog. Az installációkkal párhuzamosan térképeket, azaz térbe is kilépő, sajátos anyaghasználatú táblaképeket készít. A kvázi-archeológus szemlélet ezeken is megnyilvánul, hisz itt is pseudonyomok és -jelek kutatásával, sőt inkább hagyásával foglalkozik. A „Jelképek erdején visz az ember útja, s a vendéget szemünk barátként figyeli”¹¹ – baudelaire-i gondolatok végig ott kísértének, vagyis az újszimbolizmus, a kulturális jelképek alkalmazásának és az idő mint központi művészi probléma körbejárásának tekintetében is rokonságot mutatnak Várady ebben az időszakban készült művei Kiefer munkáival. A *Jelek világa*-sorozat vagy a *Leletek* (1994) című képei folytatják a régi korok jeleinek imitálását, ám épp a nagyon is a jelenhez kötődő anyaghasználatuk révén (könyvlapok, cigarettacsikk, smirgli, nejlon, vatta) jelet hagynak a máról a jövő archeológusainak. Várady jelei többnyire evidensek, arra törekszik, hogy minél kevesebbel legyen képes érzékelteni gondolatait. Ugyanakkor az elkényelmesedett nézőt becsapó módon olyan motívumokat is alkalmaz, melyeknek nem egyértelmű a jelentésük. Ez legszofisztikáltabban a *Wittgenstein titka* (1992), illetve a *Wittgenstein világa* (1994) című képeken jelentkezik. Ezek a művek speciális anyaghasználatuk miatt is különleges helyet foglalnak el nemcsak Várady életművében, hanem a magyar képzőművészetben is. A festett nejlonfólia alá Wittgenstein *Tractatus*ából származó idézeteket rejtett a művész, a felületre pedig az eldugott szövegekhez, mondatokhoz kitalált vizuális jeleket, és különböző anyagokat applikált. Ráadásul a vászon kivágásával, a lyukakon keresztül egy negatív réteget is létrehozott. Ezzel a négy képréteggel materializálta a wittgensteini szövegek bonyolult, elvont és sokrétegű gondolatiságát. S noha Várady Róbert a kilencvenes évek közepe után is számos anyagot halmoz a képeire a festéken kívül, ilyen direkt térbeli kilépésre már nem törekszik. Magán a képfelületen

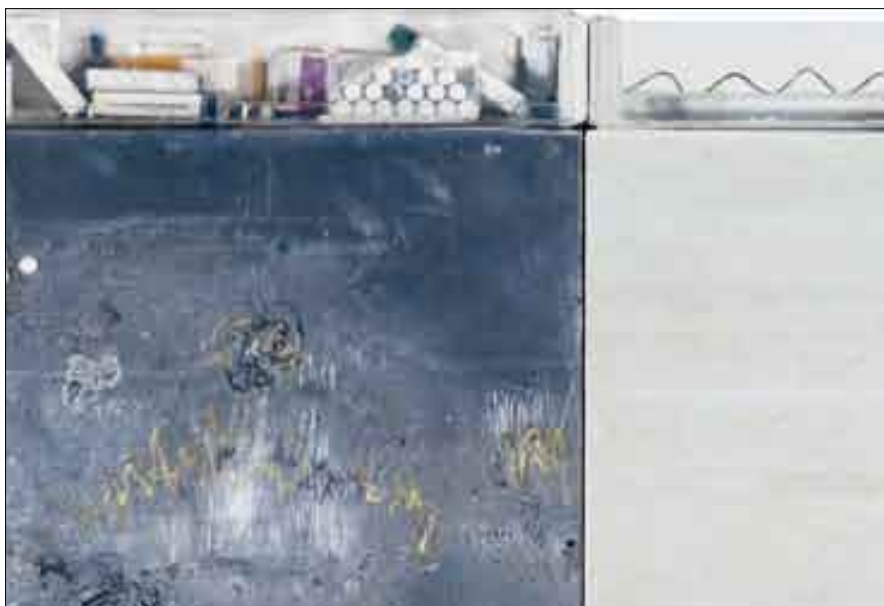


még sokáig megmarad a rusztikus faktúra, ám finomabban, kontrasztosabban. Ezekben a művekben főleg az Idő és a Lét kérdéseire keres választ, természetesen vizuális eszközökkel. 1994 táján a *Labirintus*-sorozat még kötődik ehhez a korábbi világszemlélethez és technikához, bár a *Labirintus I.* (1994) és *Labirintus II.* (1996) között eltelt két év formai változást is mutat. Míg a korábbi kép köríves, a későbbi már szögletes és csak utalásszerű labirintusalakzatot mutat, ez is szemlélteti, hogy művei egyre elvontabbá válnak. Erre utalnak a következő címek is: *Gnosztikus-agnosztikus* (1995–96), *Időkép I–III.* (1996–97), *Kényes egyensúly* (1996), *Agy és szív* (1997) stb. 1996-tól kezdi el festeni az hommage-képeket, elsők között az *Hommage à Holbeint* (1996). A festményen az univerzumot sejtető furcsa, halvány körívek látszanak, DNS-láncot idéző formával, Mőbius-szalaggal és kisebb-nagyobb körökkel s Holbein A követek című képéről jól ismert, csak egy bizonyos pontból koponya alakját felvevő formával. (Ez a motívum még többször is visszatér nála, például a *Novalisnak* (2001) és a *Holbein árnya* (2004) című képeken.) Még egy új sorozatba, gondolkörbe is belefog ekkortájt, *Neurózis, ataraxia* címmel. A cím két ellentétes fogalmat takar, a szorongás és a nyugalom kettőssét. Várady életművén szinte végig megfigyelhető a különböző dichotómiák felállítása, pontosabban a szemléletét meghatározó kettősség vizuális megjelentetése, például: magány-társaság, zuhanás-felszállás, pusztulás-remény, múlt-jövő, rusztikus-letisztult, tér-sík, újabban a magas és a populáris kultúra ikonjainak a szembeállítása.

A neurózis elég közismert fogalom, melyet Freud nyomán ma mindennemű pszichés zavarok gyűjtőfogalmaként szoktunk emlegetni. A pszichoanalízis szerint akkor beszélhetünk erről a jelenségről, amikor az ösztönös vágyak kiélése gátlakba ütközik. A kognitív tanuláselmélet szerint viszont a neurózis kondicionált sikertelen alkalmazkodások, illetve megszokássá vált helytelen értékítéletek következményének tekinthető. A szorongásos, fóbias, kényszeres és hisztériás zavarok sorolhatók a neurózis fogalmába. Vele épp ellentétes jelentésű az ataraxia szó, mely a lélek rendíthetetlen nyugalmat, a teljes szenvedélymentességet jelent. Ez a világfelfogás számos filozófiában, különösen az epikureus világszemléletben vált központi jelentőségűvé. Epikurosz legfőbb elve a zavartalan életre törekvés, vagyis a zavarok kikerülése, a szélsőségektől való tartózkodás vezethet



az élet élvezetéhez. A kései sztoikusok szemlélete is a lélek nyugalmanak megteremtésén alapul. „Nem lehet a legfontosabb dolgokat illetően a félelmet elűzni, ha az ember nem látja be: milyen a mindenség szemlélete, hanem csak gyanít valamit azokból, amik a mítoszok világába tartoznak. Úgy, hogy a természettudományok nélkül nem lehet a gyönyöröket elnyerni.” (Epikurosz: *Alapelvek*, XII.) Várady persze ezekhez a fogalmakhoz sem illusztrációkat készített, hanem a fogalompár inspirálta műveket. A mű két térfélre osztott képinstalláció. Az egyik felén a neurózis zaklatott világa jelenik meg képbe applikált valódi gyógyszerdarabokkal s különböző gyógyszeres dobozokkal (*Neurózis, ataraxia II.*, 1996) megpakoltan, a másikon az ataraxia békéje. Ezen az oldalon a neurózis színének halvány, letisztult változata adja a nyugalmat az önmagába visszatérő ataraxia felirattal, s a felső sorban a gyógyszeres dobozok ellentétéként a vízzel teli plexidoboz is a harmóniát jelzi. Érdekes módon, míg az 1996-os képeken a képosztás kb. kétharmad-egyharmad volt a neurózis javára, addigra ez az 1998-as változaton már fele-fele lett. Ezek a képek diptichonként értelmezhetőek nemcsak az arányok, hanem az egybedolgozott, mégis két külön táblán megjelenő képfelek miatt. A sorozat harmadik darabján nincs is színekülönbség a két tábla között, csak a festék felfestése függőleges, illetve vízszintes irányba választja ketté a két részt, melyet még összeköt a mindkét részen átfutó fekete sáv, a neurotikus oldalon szabálytalan, „reszkető” körvonallal, míg az ataraxiáson szabályosan. Mindkét térfél közepén fekete kör sötétlik, egyiken az agy ábrájával, a másikon a megnyugtató (?) felirattal. A *Neurózis, ataraxia IV.* (1998) neurózisának központjában egy emberi fej látható profilból, körben orvosságdarabokkal, vele szemben viszont a letisztult tábla halványabb színben, a neurózisos pacák az ataraxia képén tengelyes szimmetriában szabályos körökként tűnnek fel, míg a félportré helyén a körbefutó felirat „nyugtatja az idegeket”. Noha ebben az időszakban más jellegű művek is készültek, ezt a sorozatot mintegy zárásként lehet értelmezni, mivel a kilencvenes évek legvégén több új festői „projektbe” kezdett.



Neurózis, ataraxia II. (részlet) Neurosis, Ataraxia II (detail) 1996

FRAKTÁLLÁZ :: REND A RENDETLENSÉGBEN

A fraktálképek 1997-től napjainkig

12. Hannes Böhringer: Stílus és tárgyszerűség. Gondolatok az ornamentikáról. In H.B.: *Kísérletek és tévelygések*. Bp., 1995, Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám.

13. M. K. Hassan: Department of Physics és Zbigniew Koziol: Fraktálvadászat. *Virtual Physics* nevű internetes folyóirat 7. szám.

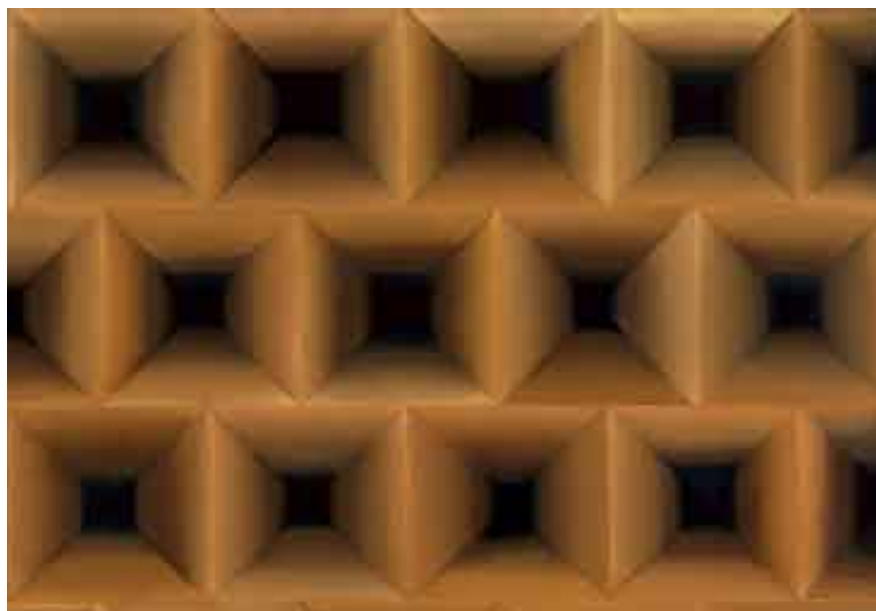
„Az alaklélektan művelői arra mutattak rá, hogy önérdek nélkül, magának a dolognak a vonzásában hajlunk arra, hogy valamit rendbe tegyünk, hogy zavarokat hárítsunk el, hogy a még el nem készültet tökéletesítsük, s a rendetlenséget rendben oldjuk fel... Ám minden olyan kísérlet, ami a világ, a gondolatok, a lakás rendbetételére irányul, határokbá ütközik. Mindig megmaradnak a rendetlenség maradványai. Csak korlátok közé szorítják, félretolják, majd váratlanul egy másik helyen újra felfedezik.” (Hannes Böhringer: *Stílus és tárgyszerűség* ¹².)

Az egyik „projekt” a mintegy önmagával viaskodó, a folyamatosan az áttekinthető struktúrák és az oldottabb, figuratív festőiség között őrlődő művész döntése a rendezettség állapota mellett. Talán elérkezettnek látta megzabolázni a nyolcvanas évek végének expresszívabb festési módját, a kilencvenes évek első felének térbe is kilépő installációit s festményeinek változatos anyaghasználatát, s rendet teremteni abban a sokszínű, fortyogó állapotban, ami az idő tájt jellemezte művészetét. Az intellektuális rendrakást egy olyan képtípussal végzi el, melynek alapja a geometria, azaz a kilencvenes évek közepén a festői expresszivitást a fraktálok sorozatával fegyelmezi. Bár a geometrikus absztrakt elemek már a kilencvenes évek elején is feltűnnek (Wittgenstein-képek), de ott még a káosz esztétikájának részeként. Hogyan lehet matematikailag leírni a tengerpartot, egy brokkolit, a felhőket, a hegyeket? Eszükbe sem jutott ez a feladat? Ám van, akinek igen, s bosszúsan konstatálta, hogy a természetben nemcsak euklideszi idomok léteznek. 1975-ben Mandelbrot a „matematika szörnyetegeinek” leírásához bevezette a fraktál fogalmát, mely a számszerű leíráson kívül segít a bennük rejlő szabályosság felismerésében. A fraktálok olyan alakzatok, amelyek valamiképp hasonló részekből épülnek fel, azaz a kisebb rész felnagyítva ugyanolyan struktúrát mutat, mint egy nagyobb rész. Ezért is az elnevezés: fraktál, azaz töredék (fractus=törött, törés). A legismertebb fraktálcsaládok: a Mandelbrot-halmaz, a Julia-halmaz, a Koch-görbe és a Cantor-szőnyeg.¹³ Várady, aki igen érzékeny a tudományban, filozófiában felbukkanó jelenségekre,



a kilencvenes évek közepétől kezdődően a fraktálokban találta meg azt az ideát, mely elméletileg megalapozva, vizuálisan is áttekinthető struktúrákba s taoista harmóniába képes rendezni a körülöttünk kavargó világot. Mindezt olykor játékosan is tudja formálni. Az első, 1997-ben készült *Fraktálok* című mű rusztikus szerkezete a térbeliséget is imitálja, mintha furcsa téglából épült falat látnánk. A mű optikai játékként is felfogható. Ez különösen igaz a türkiz színű lyukas falra, mely soronként változtatja a perspektívát. Fraktálképei eleinte térszerűek, idővel egyre inkább síkszerűvé válnak, ám az optikai játék jellegét folyamatosan megtartják (*Fraktálok IX., X., XI., 2001*). Hol a formaváltozásokat, hol a szintévesztést, hol az aránytorzítást helyezi előtérbe. Az 1998-as *Percepció I–II.* is gyakorlatilag – főleg 2007-ből áttekintve az életművet, struktúrájában a fraktálképek közé sorolható, noha visszatérő motívumait körök és ismétlődő amorf formák alkotják. *Fraktálok II.*

Érdekes módon a fraktál nemcsak egy korszakának lesz a jellemzője, hanem olyan képtípus, mely bűvópatakként folyamatosan előkerül nála. Hangsúlyosan 2001-től festi ismétlődő motívumokat ábrázoló képeit, egészen napjainkig. A fraktálok esetében is törekszik arra, hogy változatosak legyenek, így a *Möbius fraktál* (2003) hálózata nem geometrikus, inkább organikus formaként kanyarog. A 2000-es évek közepén olykor már nem is fraktáloknak nevezi ezeket az ismétlődő formákat, hanem a taoista filozófia nyomán „áramlat”-nak (*Áramlás – Tao I., II., III., Tao – A kezdet, 2005*). Ráadásul háttérként Várady más témájú festményein is alkalmazza a fraktálmotívumokat. Sőt, a 2000-es években készített figuratív festményeinek szerkezete is fraktálokéhoz hasonló, csak ott hiányzik az emberi fej vagy figura. Ez a párhuzam különösen a *Fraktálok (v+z)* (2004) és a *Cyber III.* (2003) című képeken feltűnő. Tehát figurális képeinek hátterét többnyire szintén valamilyen ismétlődő motívum adja, csak a képegészet tekintve kevésbé hangsúlyosan, mint az ún. fraktálképeken. *Cyber*-sorozatán maga a hálózat motívuma, ami ezt a szerkezetet adja, a többi képen pedig ritmusosan, de diszkrétan ismétlődő, négyzetes, hullámszerű, csíkos háttér előtt szinte a fraktálok struktúráját idéző ritmusban jelennek meg a figurák. Az absztrakt és figuratív elemek együttes jelenléte a kortárs művészetben még Sigmar Polkénél meghatározó, a többrétegű képek nála is megtalálhatók.



AZ ÁGY MINT A VILÁG KÖZEPE

Kilencvenes évek vége

14. Vilém Flusser: Az ágy. In *Az ágy.*, Bp., 1996, Kijárat Kiadó, 66. p.

15. Uo., 57. p.



„Az ágy mint szó szoros és szigorú értelmében vett lakhely a világ közepe. Megszámálhatatlanul sok világ közepe.” (Vilém Flusser: *Az ágy*)¹⁴

Várady Róbert a kilencvenes évek közepén, végén több új sorozattal jelentkezik, bár ezek a művek a 1985–86 körüli váltással ellentétben folyamatosan olvadnak egymásba. Számomra Váradynak ez a legtitokzatosabb, legsokoldalúbb korszaka. Sokféle út lehetséges. Egyszerre itt kulminálnak a mellékvágányok, a végig nem járt csapások, a múlt összegzése, s a mához vezető út kezdete. Mind jelentésüket, mind az alkotói lélektant tekintve az enigmatikus munkák ideje ez. A fraktálok mellett eleinte erőteljesebben jelentkezik az a vonulat, ahol meghagyja a mágikus hangulatot imitáló festményfelületet, fokozatosan egy-két konkrét figuratív elemmel bővítve. Ezek közül is a legmeghatározóbb az ágy. Ez lesz a képek domináns szervező eleme, minden más motívum nagyon finoman, sejtelmesen jelenik csak meg. A témát Flusser hasonló című esszéje inspirálta. Ebben az írásban a szerző az ágyhoz kapcsolódó világokat („születés, olvasás, alvás, szerelem, álmatlanság, betegség és halál”) a szenvedés elve alapján rendszerezte. „Miért a szenvedés? Azért, mert a szenvedés az ágyhoz kötődő passzívum, passió és kedélyállapot, ellentétben például az asztallal, amihez a cselekvés, az aktívum és az akció jobban illik.”¹⁵ Számára ekkor az ágy a világ, de mindenképp festményei közepe. Az inspirációt nem is titkolja a művész, ami a képcímekben is olvasható: *Az ágy, Hommage à Flusser I–V*. Ezekben a műveken továbbra is többféle anyag jelenik meg. A felületük kissé rusztikus hatású, akárha valamilyen bolygóról készült műholdas felvételeket látnánk. Az *Ágy I.-et* (1997) a *Labirintus II.-höz* (1996) hasonlóan labirintusra utaló szögletes formák és körök lepik el, s a kép közepén mintegy a megvilágosodást jelképezve egy sárga körben felfénylik az ÁGY. A későbbi ágyképeitől eltérően itt pontosan a kép közepén helyezkedik el, hogy nyilvánvaló legyen centrális szerepe. A többi Flusser-hommage-on már nem tesz ilyen direkt utalást, s lekicsinyíti, a képtér felső harmadába csúsztatja a központi motívumot. Az *Ágy, Hommage à Flusser III.* (1997) című festmény sötét, rücskösnek tűnő felületével, amelyen időnként kis sárga foltok, félkörök villannak fel az oktagonformába helyezett fénylő ágy körül, szinte a világűrt idézi meg. A sorozatnak különösen izgalmas darabja még az *V. sorszámot* viselő (1998). Itt a szintén rusztikus felületen egy templom alaprajza sejlik fel, az épületet a térképeken használatos templomjelekkel tagolja. Az oltár helyére került ágy ebben az összefüggésben még erőteljesebb spirituális és metafizikus jelentést kap. Különösen a hozzá kapcsolódó asszociációkat e metafizikus keret magasabb régiókba emeli.

A privát tér (mármint az ágy) és a köztér közötti szférához tartozik a ház, mely szintén számos festményének főszereplője, és a 2000 körül festett képeinek domináns eleme. Idővel tulajdonost is kaptak, így születtek 2000 után *A költő háza*, *A festő háza*, *A matematikus háza*, *A klónozó háza* című festmények. Váradynak az ágyaktól a házakig vezető útja 2007-re a virtuális világ hálózataiba vezet.

HÁZAK A KIBERNETIKUS TÉRBEN

2000-es évek

„Lakozunk. Ha nem így volna, élni sem tudnánk. Otthontalanok és védtelenek lennénk. Bele lennénk vetve egy központ nélküli világba. Lakhelyünk a világ közepe. Innen törünk ki a világba, hogy aztán ide húzódjunk vissza. Lakhelyünket elhagyva kihívást intézünk a világ ellen, majd annak fenyegetése elől ide vonulunk vissza. A világ a lakhelyünk környezete... Az élet nem más, mint közlekedés lakhelyünk és a világ között... A lakhely az alfa és omega...” (Vilém Flusser: Az ágy)¹⁶

Rorty *Az amerikai filozófia finomkodó hagyománya*¹⁷ című írásában azt állítja, hogy a filozófiában testet öltő intellektus már nem a kúriák elzárt magányában fejti ki hatását, hanem a felhőkarcolókban, ahol a tudósokhoz hasonlóan a professzionális filozófusok is projekteken „gondolkodnak”. Velük szemben kissé romantizálja az irodalomkritikusokat, akik kopott ruhás entellektüelekként „nem vesznek fel nagy pénzeket, tanítványaik vannak, nem kutatócsoportjuk...”, ők azok, akik kúriáikban, a felhőkarcolók árnyékában a transzcendentális kultúra ittfeledett képviselői. A fenti gondolatmenet alkalmas arra is, hogy a művészetben fellelhető kétféle, látszólag egymásnak ellentmondó hozzáállást szembe-essük. Várady Róbert festészete – különös tekintettel a 2000-es évek elején festett műveire – is e kettősséget viseli magán. Azaz a hálózatok, konstrukciók virtuális világában, kibernetikus térben hogyan tartható meg a köznapisággal és partikularitással konfrontálódó, individuális művészi én. Várady 2000–2002-es alkotásai részben folytatásai korábbi festményeinek. A többnyire nagyméretű, egyre élénkebb színű vásznain továbbra is jelen vannak az apró, finom részletek, hálózatok és számos régebbi motívuma.

A ház maga a hely keresése és megtalálása. A hely, ahol otthon vagyunk. Ahogy Flusser is írja: az alfa és omega. Várady egész művészi pályafutása a hely kereséséről, a lehorgonyzás iránti vágyról szól. Önmegtalálás, keresés a múltban, a jelenben, a jövőben. A ház önmagában is megjelenik néhány festményén (*Ház I–II–III.*). A *Ház I.* (1998) mintha a labirintusban való hosszas bolyongás jutalmaként elnyerhető menedékként jelenne meg, A *Ház II.* (1998) mind a labirintusra, mind az örvényre is asszociáció, melyek a közepén a ház áll, bár itt inkább mint az elérhetetlen jelképe. A *Ház III.* (1998) zöld mezőjén kis alaprajzok és egyéb ábrák közt juthatunk el a házig egy labirintusban. Az erdőt-mezőt imitáló zöld alap s a más épületek alaprajzát idéző ábrák valamiféle otthonosságot sugallnak szemben Várady más képeivel. A különféle eszközök a különböző világképek metaforái.

A *költő háza II.* (2001) című festményén is két emblematikus tárgy látható az épületben, a gyertya, a romantikus költőtoposz kelléke, a magányosan szenvedő lírikus jelképe, akinek a legfőbb értéke ihlete és egyedisége. A komputer ellenben a játék, a megismételhetőség, a szimulakrum, a sokszorosítás, a mesterségesen teremtett világ logója. A művészi attitűd nyilván nem változik automatikusan az eszközzel, de a környező világra érzékeny alkotót más-más élmény és inspiráció éri. Ugyanez a kettősség figyelhető meg A *festő háza* (2002) című fehér, pusztán alapozott vászonra készült festményén is, ahol a szimbolikus házkeretben festőállvány és számítógép jelzi ezt a dichotómiát, ráadásul a kamerák, fényképezőgépek fénynyalábainak keresztműzében (hálózatában?). A *matematikus háza* (1999) című képen a létező diagramokat és jeleket az adott

16. Uo., 66. p.

17. Richard Rorty: Professionalized Philosophy and Transcendentalist Culture. In *Consequences of pragmatism*. Minneapolis, 1982, University of Minnesota Press.

kép vizuális rendjének megfelelően szabadon kezeli, tehát mind fiktív, mind valós képletek is rejtőznek a műveken (például: algoritmikus fraktálképlet, a hasonlóság, egybevágóság, aranymetszés jelei s az egyik legfontosabb mágikus szimbólum, a bűvös négyzet is). A *klónozó háza I-II.* (2002) című festményen nyilvánvalóvá válik, hogy a par excellence festő Váradyt sem hagyja érintetlenül a digitális és virtuális világ. Kezdetektől nyitottan viszonyult az új dolgokhoz, ám most a technika generálta világkép mint festői probléma foglalkoztatja. Eddigi képein is láthattuk már a hálózatmotívumot, azonban ebben az új kontextusban más jelentést kap. A geometrikus, absztrakt elemek tulajdonképpen aminosav- és fehérjediagramok, a DNS alkotóelemei. Festményein így mind a makro-, mind a mikrovilág megjelenik, az utóbbi metaforája a házban található mikroszkóp.

Eddigi műveihez képest újdonságot jelentenek a behálózott világ képei, melyeknek domináns elemei a valósághűen megfestett fejek. A figuratív és realista jellegű ábrázolással kezdeti fotórealista korszakához tér vissza, de lényegesen más attitűddel. A tér, amelyben a valósághűen ábrázolt figurákat elhelyezi, továbbra is fiktív, valós szituáció, közeg nélküli, ám míg a hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején individualista magány áradt a művekből, addigra az ezredforduló képein Várady kilép a személyesség teréből. Művein továbbra sem foglalkoztatják konkrét társadalmi, szociológiai kérdések, inkább lételméleti és tudományos problémák. Az ún. „realista” ábrázolásmód és a futurisztikus világkép (génmanipuláció, cybervilág) a hazai művészek közül Kósa János és Gyórfy László bizonyos korszakának festményeit is jellemzik, a klónozás gondolata pedig Várady más képein is előkerül. Tulajdonképpen a korábbi *Fraktálok*-sorozatát is a folyamatos ismétlődés, reprodukálás szemlélete határozta meg. A hálózat fogságából tekintenek ránk *Cyber* című festményének arcai. Azzal a közhellyel szemben, hogy az eszközhasználat és a technika alkalmazása elembertelenít, ma már számos olyan tanulmányt olvashatunk, mely ennek az ellenkezőjét állítja. Ernst Kapp már a XIX. század végén úgy vélte, „az eszközök és az emberi szervek közötti alapvető viszony lényege, amelyre rá kell mutatnunk, és amelyet hangsúlyoznunk kell – noha sokkal inkább tudattalan felfedezés, semmint tudatos feltalálás eredménye –, hogy az eszközben az ember folyamatosan saját magát állítja elő. Minthogy az a szerv, amelynek hatékonyságát és hatóere-



jét növelni kell, egyszersmind az irányító tényező is, ezért az eszköz megfelelő formája csakis az adott szervből fakadhat”¹⁸ Frank Biocca szerint a test az a felület, amelyen valamennyi energiamező érintkezésbe lép egymással, s amelyen a kommunikáció is formát ölt. A test reprezentációs rendszert alkot az elmével. Ezt mások úgy fogalmazzák meg, hogy a test a gondolat modellje, a gondolat a testben ölt alakot.¹⁹ A test lubickolása az elektromos gyönyör hullámaiban, azaz a test digitalizálása érzékelő és motoros berendezéseinek számítógépes interface-ben való alámerülése révén valósítható meg. Valódi teste, valamint a kibernetikus térben megjelenő szimulációja között repked a lélek, az identitását ciklikusan elvesztő, majd megtaláló személy. Az objektív és a virtuális test, valamint a használó önmagáról alkotott testsémája közötti interakcióban születik meg korunk személyisége és művészete. Várady útkeresése is ebbe az irányba mutat.

Napjaink művészetének egyre jobban előtérbe kerülő vonása még a szimultán látványvilág, az egyszerre több képsík, képelem jelenléte. Ez a képalkotási szemléletmód úgy tűnik, hogy médiumtól függetlenül terjed. Várady festményeinek is régóta fontos jellemzője a többbrétegű felület. Az apró, alig észrevehető szimbólumok, a képek különböző szintjeinek észlelése képzeletgazdag befogadót kíván meg. Festményei leginkább magára a művészetre reflexiók. Ehhez az útkereséshez adhat útmutatást Rorty gondolatainak folytatása: úgy tűnik, hogy az egymástól elszigetelt kúriákban tevékenykedő művészeket, a magányos szerzőt felváltja az együttműködések révén konstituálódó alkotó. A festő, a költő és a klónozó házai a felhőkarcolók és a kúriák közti termékeny talajra épülnek.

18. Ernst Kapp, 1877, idézi Frank Biocca: A kiborg dilemmája című tanulmányában. *Replika* 39., 2000. március, 179.

19. Biocca i.m.

EZREDVÉGI PERSPEKTÍVÁK :: A JELEN ALTERNATÍVÁI

A kilencvenes évek és a 2000-es évek

20. Például ekkor: Birkás Ákos két különböző ember egyesített félportréjával, Kupcsik Adrián foltos technikájával, Ghyczy Dénes üveg mögé rejtett alakjaival, Hajdú Kinga pöttyözött képfelületeivel, Fehér László antikompozíciós elemekkel, Györfly László sokszorosítással, torzítással, Várady Róbert hétköznapi terükből kiszakított alakjaival éri el a félig azonosuló, félig távolságtartó hatást.

21. Ugyanezek a művészek többnyire elhagyják a distanciatereítő eszközöket, s új jelenséggént feltűnik a Sensaria nevet viselő azon fiatal festők csoportja, akik a „festészet vállalt hagyományát” követve készítenek újrealista képeket, de nekik semmi közük az intellektuális alapállásból dolgozó festőkhöz, mint amilyen Várady is.

22. Az ún. újrealista ábrázolás felívelésének csúcspontját és egyben záróakkordját a hagyományos festészeti irányvonalat követő Sensaria kör kiállítása jelentette a Magyar Nemzeti Galériában. A szakma részéről érkező kritika e túlzott kanonizációval gyakorlatilag a progresszívabb ábrázoló művészetnek is gátját szabta, noha a nemzetközi művészeti életben továbbra is reneszánsza van az ábrázoló festészetnek. 2002 végén Szombathelyen *Örökölt realizmus. A valóságghű ábrázolás öt évtizede* címmel Sinkovits Péter rendezett kiállítást a hazai „realista” irányzatokból. 2004-ben a Műértő hasábjain zajlott egy vitasorozat az újra virágzó realista festészetről.

23. Az elmondottak csak a filmre vonatkoznak, mert a film alapjául szolgáló Philip K. Dick: *Álmodnak-e az androidok elektromos bárányokkal?* című regényben egészen más a szereplők karaktere és sorsa.

A hatvanas évek pop artja után a kilencvenes évek jellemzője, hogy a populáris kultúra, a médiavilág eszközei erőteljesen befolyásolják a képzőművészetet, közvetlen reflexió formájában többnyire nem határolják el éles választóvonalal a két kultúrát, transzparensnek tekintik azokat. A hazai szintén a kilencvenes évek elején-közepén még distancia²⁰, távolságtartó eszközök kísérik az ún. realista ábrázolásokat, ám a kilencvenes évek végén, 2000-es évek elején a kortárs művészetben újra megjelenik a valóságghű ábrázolásra törekvés igénye²¹. A korszellem és Várady önfejlődése ezen a ponton találkozik leginkább. Ám ez az újrealista hullám 2006–2007 táján lecsengeni²² látszik. Váradyt mindvégig jellemzi az intellektuális nyitottság, mely révén folyamatos az érdeklődése és a tájékozottsága a tudomány legaktuálisabb problémái, a technikai, biológiai kutatások és találmányok iránt. Az ún. magas kultúra és tömegkultúra ikonjainak ismerete nála azonban nem jelent átjárást a két világ között, képein e kettő megjelenítésével inkább épp a két világ oppozícióját szemlélteti. Ez jól megfigyelhető a Madonna-Wittgenstein, Heidegger-Terminátor párhuzamokon. Munkáin a különböző technikai eszközökkel az új kor lehetőségeit és ellentmondásait kívánja felvillantani. Ebben nagy hatással volt rá Baudrillard szimulakrumokról szóló írása. A klónok és a cybervilág jelenségei azért is izgalmasak számára, mert általuk a tudomány s a művészet az emberről tesz fel ontológiai kérdéseket. Míg Baudrillard szerint a valódi és a képzeletbeli összekeveredik, s a reprodukált tűnik valóságosnak, addig Gilles Deleuze megkülönbözteti a szimulakrumot a másolattól. Nála a kópia a hasonlóságon alapul, míg a szimulakrumra viszont ez nem feltétlenül jellemző, Várady megkérdőjelezi a modell-másolat kettősségét. Az elméleti írásokkal párhuzamosan, illetve tőlük függetlenül születő regények és filmek ezt a kérdést szemléletesen és szórakoztatóan járják körül. Az eredeti-másolat, a „mitől ember az ember?” kérdése legszebben talán a *Szárnyas fejvadász* című filmben²³ fogalmazódik meg. Gondolhatunk itt akár az android Roy Baty halála előtti monológjára, akár a szintén android Rachel zongorajátéka során a főszereplő Deckard fejedáshoz megfogalmazódó gondolatokra az emlékezetéről és az „emberi” viselkedéséről. Ezekben a helyzetekben nyilvánvalóvá válik, hogy az emberség nem a biológiai emberléttől függ, sőt ezekben a filmekben épp azon van a hangsúly, hogy az androidok, a replikánsok sokkal emberibben képesek viselkedni, mint az ún. „igazi” emberek. Ugyanez a vélemény fogalmazódik meg a *Terminátor 2.* című filmben Sarah Connor monológjában, mikor azt veszi számba, hogy a vele kapcsolatba került férfiak egyike sem volt képes olyan odaadással és türelemmel törődni a fiával, mint a T800-101-es Terminátor, a robotember.



A GENETIKA BÜVÖLETÉBEN

„Megbolygatjuk a természetet – Ő maga akarta így” (Williard Gaylin)

„Nem tudom, miért bíztak Istenre a körzeti genetikus helyett?” (A *Gattaca* című filmben Vincent Freeman monológja)

A biológia, pontosabban a genetika iránti érdeklődése már egy-egy DNS-lánc darabjának a felvillantásakor is megjelent, de még a *Házak*-sorozatának idején született egy szó szerint páratlan munkája. Páratlan, mert megszokhattuk, hogy Várady sorozatokat gyárt, azaz egy-egy témát több festményben gondol végig, ám ebből a típusú műből csak egy született. A gondolat és a kivitelezés összhangjára mindig nagy hangsúlyt fektet, de ebben a műben e szempont felettébb sikeres találkozásának lehetünk tanúi. (Mondanom sem kell, hogy ez az egyik kedvencem!) A *Gén-kép* (1998) című mű még magán viseli a térbe kitörés vágyát is, mivel a hatalmas kép felső sávjában gipszből és műgyantából készült életnagyságú és kinézetű emberi félprofilok sorakoznak. A fejmásolatok alatt a régebbi képekhez hasonló faktúrájú felület látható, többnyire genetikai imitációjú motívumokkal (DNS-lánc, sejtrészlet stb.) keverve. A mű egésze az absztrakció és a figurativitás között oszcillál, olyan, mint egy genetikai jelekkel teleírt „kő-tábla”. A génekbe írt jövő ismerete persze sok veszélyt is magában rejt. Ennek szemléletes példája a *Gattaca* című film, melyben a tudomány már ott tart, hogy rögtön az ember születésekor meg tudják mondani az illető sorsát, betegségeit, várható élettartamát stb. A film főszereplőjének hihetetlen energiájába kerül, hogy az akaratával és ravaszságával felülírja és kijátssza rá szabott biológiai sorsát s az ebből fakadó előítéleteket. A génkutatás problémája jelzésszerűen már korábbi munkáin is megjelent egy-egy DNS-lánc formájában, de majd igazán a 2002-es év *A klónozó háza*-sorozatában, a *Cyber*-sorozatban és az *Agy körül* című festményen kap kiemelt szerepet. A genetikai problémák után már csak egy lépés, hogy a kibernetikus világ felé forduljon az érdeklődése. A 2000-es évek közepétől Várady művészetében ez a világ jelenik meg a maga ellentmondásaival. Izgalmas felület számára egyrészt vizuálisan, mivel gyakorlatilag eddig is valamilyen virtuális háttérben helyezte el szereplőit, csak akkor még nem használtuk ezt a kifejezést, másrészt intellektuálisan, mivel az interface lényege, hogy távoli dolgokat képes összekapcsolni.



Gén-kép (részlet) Gene-picture (detail) 1998

MŰVÉSZ AZ INTERFACE-BEN :: JÖVŐBE FORDULÁS

A 2000-es évek közepe

24. Max Bense: Einführung in die informations-theoretische Aesthetik, Hamburg, 1969, 7. p.

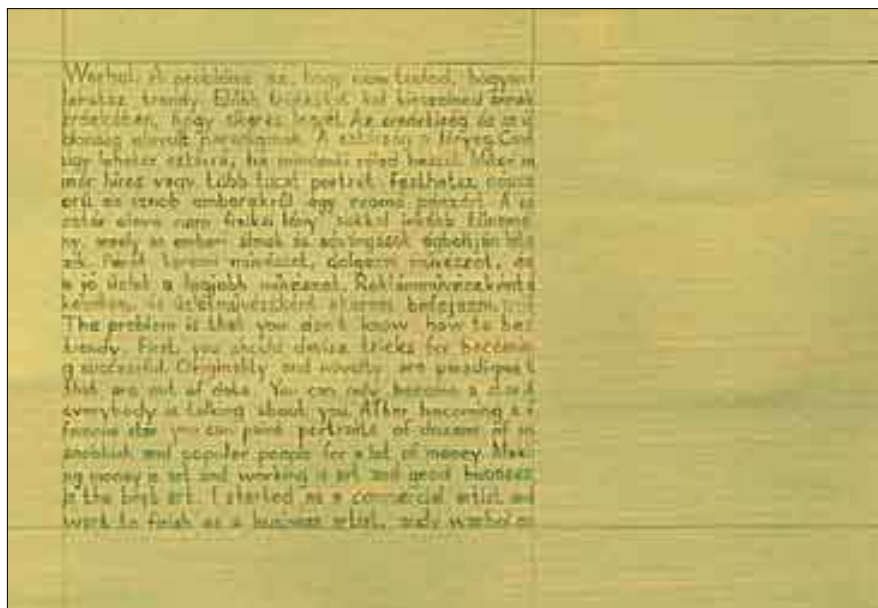
25. A képen olvasható feliratok:

Wittgenstein: Nyelvem határai világom határait jelentik. Mindazt, amit egyáltalán gondolni lehet, világosan lehet gondolni.
Madonna: Rengeteget dörzsölöm a hátát, és nagyon jó vagyok a lábmasszázsban is. Hogy ő mit tesz értem? Nagyon menő ruhákat hord! Wittgenstein: Ha egy kérdést egyáltalán fel lehet tenni, akkor meg is lehet válaszolni. És a logika hajlíthatatlan.

„A világ technikai jellegéhez hozzátartozik a technikai jelleg esztétikája.”²⁴

A 2000-es évek közepétől a technika egy új területe kezdte intenzíven foglalkoztatni Váradyt, mégpedig az interface kérdése, mely térben és időben távollévő dolgokat, személyeket hozhat egyetlen tér-idő síkba. Várady interface sorozatának képein is ez történik, egymástól térben és időben távoli személyek virtuális, imaginárius találkozásán keresztül különböző esztétikai, társadalmi, szubkulturális jelenségeket idéz meg. Formai szempontból ezek a művek háromrétegű képek: egyrészt az alapot absztrakt, geometrikus és komputerjelek imitációja fedi, másrészt az ezek által alkotott hálózatban „realistán” megfestett figurák bukkannak fel, harmadrészt a képek ugyanilyen fontos elemei a festményeken olvasható feliratok, idézetek, melyek többnyire a képen szereplő alakoktól származnak.

„Nyelvem határai világom határait is jelentik. Mindazt, amit egyáltalán gondolni lehet, világosan lehet gondolni” – olvashatjuk ezt a Wittgenstein-idézetet Várady Róbert *A fiatal Wittgenstein, az időse Wittgenstein és Madonna az interface-ben*²⁵ (2006) című képén. A nyelv, a beszédmód és a megjelenített téma változása jól megfigyelhető Várady művészetében. A XIX. században az energia különböző formáit átalakító gépek változtatták meg az életünket, ma pedig az információs átalakító mechanizmusok festik – rózsaszínűre vagy feketére – a világról és önmagunkról alkotott képünket. Úgy gondolunk magunkra, mint olyan testekre, amelyeken digitális információfolyam áramlik keresztül. Mintha Várady újabb képei is ennek a jelenségnek lennének vizuális megfogalmazásai. Festményei többretegűek, ezt a technikát szimultán képkezelésnek lehetne nevezni. Ilyen többretegű festménnyel a hazai művészeti életben például Koncz András és Wächter Dénes esetében találkozhatunk, bár mindannyian egészen másképp közelítik meg az egymásra épülő, azonos hangsúlyú képrétegek technikáját.



Váradynál az egyik réteget a fotó utáni festés adja, de például Birkás Ákos képeivel ellentétben csak egy-egy kiragadott alakot fest meg, akiket végül egy nem létező közös térben hoz össze. A másik réteg a geometrikus jellegű háttér, a következő az apró alakzatok tárháza, az alig felismerhető technikai jellegű tárgyak finom rajzolata. Képein a motívumok egyszerre utalnak a világ racionális elemeire – különösen a precizitás által, a társas kapcsolatok hálózatára, s az egyik legfontosabb világmozgató tevékenységre, a kíváncsiságra, a titkok, az érthetetlen megfajtásának, felfejtésének igyekezetére. Képein megjelenik az az ellentmondásos emberi törekvés, melyről Böhringer a *Stílus és tárgyszerűség* című cikkében is olvashatunk, azaz, hogy egyszerre van igényünk arra, hogy a dolgokat rendben lássuk, „a rendetlenséget a rendben oldjuk fel”, s az ellenkezőjére is, mivel minden rendrakási kísérletünk határokba ütközik. Várady nyitott a világ legaktuálisabb tudományos és társadalmi kérdésfelvetéseire, melyek meghatározzák az emberi életet, a társas viszonyokat, az ember lehetséges perspektíváit: így a klónozás, a cybertér, magas és tömegkultúra problémáira. Ezek adják újabb festményei témáit. Milyen most, milyenné válhat a világ? Vizuális válaszkeresései elképzelt világokat, szélsőséges kulturális jelenségeket állítanak szembe egymással. A kíváncsiság, a jelenség tudomásul vétele persze nem egyenlő a teljes elfogadással. Nem semleges szemlélőként halmozza a tárgyakat és személyeket képeire, hanem a képek szerves részét képező szövegek révén határozottan állást foglal az általa ábrázolt emblemikus figurákkal kapcsolatban, különösen azon a sorozatán, ahol a magas és tömegkultúra ikonjainak készít virtuális találkozót. A Madonnától idézett „rengeteget dörzsölöm a hátát, és nagyon jó vagyok a lábmasszázsban...” stb. szöveg erőteljes kritika az énekesnőről, különösen, ha összevetjük a Wittgensteintől származó részletekkel. Ebbe a képtípusba tartozik a *Van Gogh és Warhol az interface-ben*²⁶ (2005) című képe is, mely a művészet két paradigmáját állítja szembe. Van Gogh a romantikus, magányos zseni elméletének reprezentánsa, míg Warhol a modernitás-posztmodernitás határmezsgyéjén álló, a média világát használó sztárművész emblemikus figurája. Ez szintén párhuzamba hozható a már említett Rorty-féle kúriák és a felhőkarcolók világa közti oppozícióval. A matematikai-filozófiai érdeklődés a nonfiguratív képein dominál elsősorban: *A filozófus háza II.* (2002); *Georg Traklnak* (2000), *Fraktálok IX.* (2001), *Tao – Áramlás* (2005).



26. A kép felirata:

Van Gogh: Több száz képet festettem már, de csak egyet tudtam eladni. Pedig a műveim eredetiek, összetéveszthetetlenül egyedülállóak, elektromos áram járja át őket. Meggyőződésem, hogy ilyen képeket még soha senki nem készített. Ha az ember egészséges, akkor képesnek kell lennie arra, hogy egy darab kenyéren éljen, egész nap dolgozzon, és ahhoz is legyen ereje, hogy dohányozzon és igyon. Ami a munkámat illeti, nos kockára tenném érte az életemet, s közben félig elveszítem az elmémet. A jövő festője – nem tudnám elképzelni róla, hogy rossz kocsmákban tengesse az idejét, hamis fogai legyenek, s zuávbordélyokba járjon, mint jómagam.

Warhol: A probléma az, hogy nem tudod, hogyan lehetsz trendy. Előbb trükköket kell kieszelned annak érdekében, hogy sikeres legyél. Az eredetiség és az újdonság elavult paradigma. A sztárság a lényeg. Csak úgy lehetsz sztárrá, ha mindenki rólad beszél. Mikor már híres vagy, több tucat portrét festhetsz népszerű és sznob emberekről egy csomó pénzért. A sztár eleve nem fizikai lény, sokkal inkább tünemény, amely emberi álmok és sóvárgások égboltján létezik. Pénzt keresni művészet, dolgozni művészet, és a jó üzlet a legjobb művészet Reklámművészként kezdtem, és üzletművészként akarom befejezni.

27. A *Duchamp az interface-ben* című kép felirata: Jobb semmit sem csinálni, mint semmiségeket.

28. A *Nietzsche az interface-ben* című kép felirata: ... talán én vagyok az „örök Asszonyi” első pszichológusa. Engem minden asszony szeret... kivéve a szerencsétlen emancipáltakat. Szerencsére nem hagyom széjjelszaggatni magam: a tökéletes asszony ugyanis szétmargol, ha szeret. Akit a szív zsenije megérint.

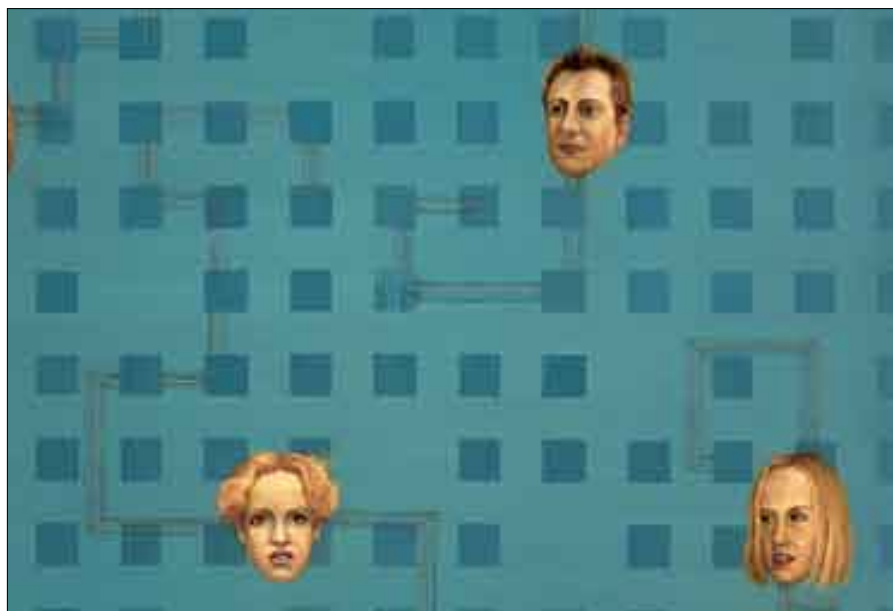
29. Arthur Kroker–Michael Wettstein: *Data Trash, the Theory of the Virtual Class*. New York, 1994, St. Martin Press.

30. Uo.

31. Lev Manovich: Digitális valóság. In *Buldózer. Médiaelméleti antológia*. Bp., 1997., Media Research Alapítvány.

A korunkat meghatározó biológiai víziók A klónozó háza-sorozatán a komputer generálta technikai világ, a cyber az interface témájú képein jelenik meg. Az áramlás ma leginkább emlegetett típusa az információáramlás, melynek elsődleges közege a hálózat és a virtuális világ. A *Cyber I.* (2002) című képén is a hálózat fogságában vagy tán szabadságában (?) vergődő személyek kapcsolatrendszerét érzékelteti. A hálózati kapcsolat az interface, ahol megtalálható mind a XX. századi művészet paradigmatis alakja, a sakkozó Duchamp²⁷, mind Nietzsche²⁸ hölgykoszorúban, mind Heidegger a Terminátorral és Wittgenstein Madonnával.

Azt hiszem, Enyedi Ildikó legújabb filmjének nemcsak a címe, hanem a témája is Várady vásznára kíváncsok. A *Szelíd interface* történetében egy mai gimnazista lány szörfölés közben találkozik Szilárd Leóval a hálózaton, s visszautazik annak a korába is. De a megszállottság is fontos témája Váradynek: ez érhető tetten az *Hommage à Munch* (2007), az *Ami kiszámítható és ami nem I., II.* (2006, 2007) és *A dolgok megközelítése I–II.* (2006) című képein. A kíváncsiság Várady alapattitűdje, Caravaggio Hitetlen Tamásának már említett gesztusai magukért beszélnek. Érdekes módon a hálózatot, a virtuális világot a legtöbb tudatosan alátámasztott kritika épp azoktól a médiateoretikusoktól éri, akik elmélyülten foglalkoznak vele, nem azoktól, akiktől zsigerből idegen ez a világ. Az *Ami kiszámítható és ami nem I–II.* műveken a vonalkódszerű hordozófelület és a szimmetrikusan elhelyezett figurák a kiszámíthatóságra, a racionális világra utalnak, míg a szimmetrikusan elrendezett motívumok mellett spontán, váratlan zavarokra utaló absztrakt jelek teszik nyugtalanítóvá, netán fenyegetővé a mesterséges harmóniát. Arthur Kroker és Michael Wettstein *Adatszemet, a virtuális osztály elmélete*²⁹ című könyvüket a hálózaton írták, s a szerzők öt évig nem is találkoztak, mégis a virtuális világ veszélyeire hívják fel a figyelmet. Az adatszemet „arról az önpusztító és passzív nihilizmusról szól, amelyet Nietzsche megjósolt *A morál genealógiájában*. Nekünk a virtuális valóság az emberek szervomechanizmusokra degradálását jelenti.”³⁰ A *Digitális valóság*³¹ című írásában Lev Manovich arról ír, hogy a cybertérbe csalogatott ember előállítja a realitásról alkotott saját változatát. Szerinte bár a számítógépek által generált virtuális világok rendszerint az egység illúzióját keltő lineáris perspektívát követik, valójában egy ilyen világ egymástól független, egyedi tárgyak gyűjteménye. Hiányzik a tér,



a tárgyak közötti környezet; a mindent egyesítő atmoszféra, a tárgyak, emberek egymásra gyakorolt hatása. Várady cyberképein ott van a látszólagos kapcsolat, ám a fejek mégis egymástól elszigetelve függenek a virtuális térben. A történelem folyamán a művészek az információkódolás, míg az olvasók, nézők és hallgatók az információ dekódolásának technikáit fejlesztették ki. A művészet története nemcsak stilisztikai újításokról, a valóság és az emberi sors ábrázolásának küzdelméről, az egyén és a társadalom viszonyáról szól, hanem a művészek által kialakított új információs interface-ekről és a nézők által kialakított új információs viselkedésmódokról. Mikor Giotto és Eizenstein megformálták az információ új tér- és időbeli szervezését, nézőiknek is ki kellett alakítaniuk az új információs szerkezetekben való eligazodás módjait, ahogy manapság az új programverziók megjelenése a korábbiak által kialakított információs viselkedésünk megváltoztatására késztet. Felvetődnek ugyanakkor az egyediség, másolat, a repetitivitás problémái, melyek körül zajlik a kortárs művészeti diskurzus.

Korunk egyik új kulcsszava az áramlás. Erre utal Várady a *Tao – Áramlás* (2005) című festménye. Az áramlás egyrészt a világ folyamatos változását is tükrözi, manapság leginkább az információáramlás szókapcsolatban szoktuk használni. S hogy az áramlást ne csak erre a száraz és technikai tényre korlátozzuk, zárás-képp megemlítem egy más jellegű, Várady képével konzekvens megközelítést. Csíkszentmihályi Mihály *Flow* című, világszerte nagy népszerűsége szert tevő könyve a boldogság titkát keresve jutott ehhez a fogalomhoz. A könyv alcíme: a tökéletes élmény pszichológiája. Arra kereste a választ: mi okoz boldogságot? Vannak alkalmak, mikor az ember teljesen elmerül valamiben, s úgy érzi, hogy a boldogság tényleg elérhető. Legyen az sziklamászás, egy jó beszélgetés, éneklés stb. Ezeket a pillanatok „flow”-nak nevezte. Leginkább azokra a tapasztalatokra érvényes ez a fogalom, melyeket az emberek életük legizgalmasabb, legemlékezetesebb helyzeteiben élnek át. Az emberek cselekedetei akkor a legkönnyedebbek, amikor a legnehezebb feladatokat teljesítik. Csíkszentmihályinak azután, hogy elkezdte ezt a fogalmat használni, egy sanghaji tudós elmondta, hogy az ókori kínai taoista bölcsek is ezt a kifejezést használták – lebegni, áramlani – annak a személynek a tudatállapotára, aki a létezés megfelelő módját választotta. Várady képei a létezés lehetséges módjait keresik. S melyik a legmegfelelőbb? Azt hiszem, személyre szabott.



A dolgok megközelítése I. (részlet) Approaching the Things I (detail) 2006

UTÓSZÓ

Mi tehet az ember, ha a mind a humán, mind a természettudományos dolgok egyaránt foglalkoztatják, s mindemellett erőteljesen vonzódik a művészetekhez, ráadásul még festeni is tud?

A lakásomban hetekig nem lehetett közlekedni, mivel kronologikusan körberaktam képeivel a padlót. A rendetlenség ugyanakkor rendet is teremtett, mivel így áttekinthetővé vált Várady művészi pályájának íve, az egyes visszacsatolókat vagy épp útkereséseket jól nyomon lehetett követni. Ahogy akkor végignéztam műveit, akaratlanul is megfogalmazódott bennem az a kérdés: innen vajon hogyan tovább? S ahogy írni kezdtem a könyvet, az az út, amit a világhoz való viszonyában, minden kitérő ellenére, bejárt – a folyamatosan előbukkanó fraktálképeket kivéve –, számomra végül teljesen építkező struktúrájú ívet adott, a magába fordulás korszakától kezdődően, folytatva a múltba fordulással, a jelen kérdéseit boncolgatva, egészen a futurisztikus képekig. Innen nézve még inkább felmerül a jövőt firtató kérdés. Várady festészete a senki földjének művészete a russeli filozófia-metafora értelmében, mivel művészetét erősen áthatja a filozofikus világlátás, másrészt mivel témái jórészt az ön- és helykeresésről szólnak, harmadrészt képeinek állandó jellemzője, hogy nem konkrét térben, helyen játszódnak, hanem valami valószerűtlen, szinte virtuális közegben. Annak ellenére, hogy abszolút „képben van” a kor társadalmi, intellektuális problémáit illetően, amit képtémái is igazolnak, csak őt ezek inkább holisztikusan érdeklik, mint direkt helyzetekben. Hiába az ágy, a ház, mely az alfája és omegája mindennek. Ezek is lebegnek, mindenhol vannak és sehol. S ez a legnehezebb, otthonra lelni a Senki földjén. Segíthet-e a művészet ebben? Vagy reménytelen?

„A filozófia tulajdonképpen honvágy, az a vágy, hogy mindenütt otthon lehessünk.”
(Novalis)



Andrea Bordács :: RÓBERT VÁRADY

PREFACE

'There is, however, a no-man's land between theology and science, which is open to attacks from both sides: this is philosophy.' (Bertrand Russell)

By now, he only reads the writings of others. He was not to become an historian, nor philosopher, nor poet. Today he is a painter. 'I feel that here I can express myself best, and in this way I can present my opinion. Painting is more than a picture. It is a complex system of spirit and thinking that can be as abstract as music, but in its concreteness it approaches literature, too. At the same time, painting often leads to the inexpressible, the unformulatable, mystery, the world of correlations beyond the senses,'¹ Róbert Várady declared in 1982.

The intellectual attitude of conceptualism and the tendencies that place an emphasis on visuality exercise equal influence on his work. His career as a painter began in the late seventies and early eighties. Although he arrived to the art scene from outside, he received comprehensive and thorough training from Ignác Kokas. This outsidership – in spite of itself – fundamentally characterises the constant attention with which he observes the artistic fluctuations and phenomena. While he takes part in countless exhibitions in Hungary and abroad, his creative development has traversed individual paths, and perhaps this is precisely what renders his artworks exciting and unique. It is true that the artistic moods of the given eras have not made him out of place: for instance, the trans-avantgarde that appeared in the second half of the eighties had a liberating influence on him. He expressed it in this way: 'The... trans-avantgarde liberated me. Everything was set free from inside me like a genie out of a bottle. Perhaps the metaphysical understanding would be that which remained from earlier themes.'²

Already in the early nineties, before the installation boom, Várady also made a few, but this was such a brief period that, by the time this installation-fever had hit Hungary, he had already finished with it. What truly made him unique during this period was his special use of materials. His work truly shifted in parallel with the New Realist tendency in the first years of the new millennium. Since his compositions generally constitute series, the thematic and chronological divisions are relatively concurrent. On the other hand, there are individual motifs that repeatedly recur, even in series of entirely dissimilar natures, and consequently, his oeuvre cannot be divided after all, simply according to individual series.

His artistic activity is characterised essentially by a summarising attitude, since this synthesising quality appears on the one hand in a cultural sense, and on the other hand in his concrete artistic work, in which both the conceptual-intellectual and the visual-spectacular aspects are equally important.

1. Deáki, László: Ott túl, az ismeretlen [There beyond, the unknown]. *Magyar Ifjúság*, 22 April 1988.

2. Nichols, Andrea: Jövőtlen XX. század. Várady Róbert műtermében [Futureless 20th century: In the studio of Róbert Várady]. *Pesti Hírlap*, 9 February 1991.



COLLECTIVE SOLITUDE :: TURNING INTO ONESELF

The start of his career, the first years

'I was struck by a dull horror, a deep animal fear.
I looked around. I would have liked
to exchange a few words with good, intimate people,
but it was a damp night, and it was cold and dark...
Péter slept, János slept, Jakab slept,
Máté slept, and everyone slept...
Fat drops started from my forehead,
and trickled all the way down my wrinkled face...'
(Jenő Dsida: Maundy Thursday)

'Retire into thyself. The rational principle which rules has this nature, that it is content with itself when it does what is just, and so secures tranquility..'
(Marcus Aurelius: Meditations, VI/11)

Men in coats, their backs to the viewer, contemplate something mysterious in the distance, that is not visible in the picture... The mortar crumbling from the wall is almost palpable. In a moment a piece will drop down beside the foot of the man sitting with his back to the viewer, behind one of the empty chairs... There are three of them turning their backs to the viewer and to each other, in the sterile, cold, bluish-greenish space... Anticipation, enigma, unspoken questions. These characterise Róbert Várady's first paintings. And in the painting of the crumbling plaster there is also the brushstroke of the master, Ignác Kokas, while at the same time, his student brings the entire visual world and attitude along completely different trajectories. The attitude that confronts the viewer remains. In the cold blue-green space of the picture entitled *Piety of Stillness* (1981), three figures each sit in a chair, demonstrating the inward-turning of man, closing out the outside world, from which he does not wish merely to escape, but rather to



3. Hegyi, Lóránd: Új helyzetben új identitás. A 80-as évek magyar művészete [New Identity in a New Situation: Hungarian Art of the 80s]. In *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet [The Second Public: 20th Century Hungarian Art]*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002.

4. Forgács, Éva: 'Gyönyörű ez a mai nap'. Magyar festészet a nyolcvanas években [What a beautiful day: Hungarian Painting in the Eighties]. In *Gyönyörű ez a mai nap. A nyolcvanas és a kilencvenes évek magyar művészete – történet és elmélet [Hungarian Art of the Eighties and Nineties – History and Theory]*. MAOE, Budapest, 2003, p. 9.

5. Odo Marquard: *Az egyetemes történelem és más mesék [Universal History and Other Tales]*. Atlantisz Kiadó, Budapest, 2000.

6. Pelle, János: A társas magány képei. Várady Róbert képei [Lonely Social Pictures: Róbert Várady's pictures]. *Művészet [Art]*, 1982/12, p. 55.

build a strong bastion for himself, from principles, thoughts, and ideas, which will offer him a chance to reflect on the challenges of the world. Meditation: we can share in an inward journey and construction, as the title of his 1979 painting also refers (*Meditation*). It is as if the ghost of Giorgio de Chirico pervaded the pictures that are simultaneously sensitive, meditative and cool. The realistically painted figures stand in a particular contrast to the improbability of the background. He travelled a quite different route in his painting than the Hungarian art of the era. Lóránd Hegyi distinguished three pronounced tendencies in the Hungarian art of the late seventies and early eighties: individual mythology, post-geometric art and the new painting.³

Várady's particular realism that emerged at the start of his career did not follow the Hungarian social painting tradition of the seventies; he stands decidedly far from the direct depiction of social sensitivity. His critical attitude stands precisely in alienation to the social phenomena. The absence of a concrete social space reinforces the ethos of turning inward, which appears in his pictures in a figurative sense. His world outside of time and space much rather maintains relations with the Western European intellectual-literary trends of the era than with its direct social milieu. More precisely, in this way he is able to keep a distance. The artist's own inward turning and exploration of possibilities, and the individual existence he has undertaken appear in his paintings made in the first half of the eighties. In one of her essays, Éva Forgács places the emphasis on how the early eighties was characterised by an unprecedented lightness and good spirits: 'there is nothing more loaded in this era than the legacy, which, alongside the moral imperative of the avant-garde in Hungarian culture also comprises the myth of the freedom fighter dating from 1848. Imre Bak also deemed in 1983, in the catalogue of the exhibition entitled *Rabinec Studio in the Vajda Lajos Studio Szentendre*: 'thus, the new art is Joyful, Joyful and free, just as Ákos Birkás and András Koncz have written in the caption 'What a beautiful day' above the fairytale landscape of the Rabinec emblem'.⁴ In Várady's pictures, there is nothing that even reminds of the period's optimism, and at the same time, his particular realism is not the continuation of the hyper- or photo-realism of the Hungarian seventies; i.e., with their seemingly Soc-Real devices, they indicated exactly social criticism. Let us just think of László Méhes's *Lukewarm Water series* (1970–73), for instance, or László Fehér's *Underpass I, II* (1975, 1978) and *Genre Painting* (1979), or István Nyári's work entitled *Chicken Stew* (1981), to mention only the most emblematic examples.

However, it wasn't only the placement within a social context that stood far from Várady's paintings, but also the Birkás–Nádler style of gesture painting. In contrast with them, he painted cold, composed pictures, in unrealistic landscapes. While the rendering of the figures and objects seen in the pictures aspire to a true to life quality, meanwhile the entire space of the picture is unidentifiable, unreal, we might even say an almost virtual space, if we had used this expression in the eighties. Várady truly advanced into an internal intellectual emigration.

According to Odo Marquard, however, internal intellectual emigration can also be placed into a social context as the negation of the existing social and political relations.⁵ An inward-turning, meditative, lonely world appears in his compositions, no matter how many characters are there: they do not have any real connection with each other, nor with the viewer; they either turn away, standing or sitting with their backs to us (*Meditation*, 1979; *Quivers of Immobility*, 1981; *Piety of Stillness*, 1981), or they look out, or sometimes even walk out from the space of the image. The cold blues and greens that characterise his paintings also reinforce the loneliness and desolation, so that it is not by chance that János

Pelle titled his exhibition review *Collective Solitude*.⁶ Although with his painting entitled *Space Segment* (1980) we bear witness to a presentation of phases of movement, fundamentally his is a static, stationary world that appears. Another critique referred to him as the painter of immobility.⁷ But it is Paul Auster who best expresses his attitude at the time with these lines from his *New York Trilogy*: 'For the first time in his life, he finds that he has been thrown back on himself, with nothing to grab hold of, nothing to distinguish one moment from the next. He has never given much thought to the world inside him, and though he always knew it was there, it has remained an unknown quality, unexplored and therefore dark, even to himself. He has moved rapidly along the surface of things for as long as he can remember, fixing his attention on these surfaces only in order to perceive them.'⁸ The cold, bluish, unreal background remained through the mid-eighties. The composition of these pictures is characterised by a diagonal or symmetrical structure, a series of intellectual references. The oil on canvas paintings produce the effect of having foreign materials embedded in the artworks (*De profundis*, 1982), and from here, the next logical step was to indeed apply other materials to the paintings (*Fragments from the Imperfect and the Present*, 1983; *Dilemmas of the Playwright*, 1984; *Stages of Illumination*, 1984). The title *De profundis* evokes the penitence, moan and despair of the *Book of Psalms* 130: 'Out of the depths I cry to you, O Lord!' At the same time, it is indeterminable whether the figure in the painting is painfully wailing or just sniggering, clownlike. The mimicry is intentionally ambivalent, thus resolving the patheticness of the title. In any case, the titles, and the visual domain of the painting *Stages of Illumination*, also evoke a vigorously spiritual effect. The picture entitled *Dilemmas of the Playwright* (Ghelderode, 1983) also demonstrates Várady's attraction to literature. Ghelderode was a Flemish-Belgian playwright, one of the most enigmatic authors of the 20th century, his subject matter 'returning to the visionary (Bosch, Breughel) art'⁹ of the great Flemish painters. Várady inverted this situation, translating the playwright and an excerpt of his writing into visual language. Enlarging the severe likeness of the writer, he has doubled a turn against himself. The Ghelderode-text legible in the painting questions the status of art. What is the meaning and impact of art, while we know that 'art does not penetrate the consciousness of the majority...'¹⁰ In the bluish-purplish painting,

7. Vadas, József: *Én-képek* [Self-Images]. *ÉS* [Life & Literature], 8 June 1984.

8. Paul Auster: *The New York Trilogy*. London, 2004 (First 1987), Faber & Faber, 147. p.

9. Róbert Várady's text in: *A drámaíró dilemmái* [Dilemmas of the Playwright]. In the catalogue of the exhibition organised from the collection of the Trágor Ignác Museum, Vác, January 2001: Selection of Figural Artworks.

10. First lines of the inscription in the picture.





symmetrically divided, that is one of his most important of the era, *The Turning-Point of the Dialogue* (1984), two men sit facing each other inertly, their apparel each the pendant of the other. It seems that there is no communication between them. This also emphasises that the stream of text ostensibly running down the wall truly represents the signs of communication, the 'letters' of various systems of writing. The column of symbols, on the other hand, continues in a carpet of text, in which the thoughts precisely concerning Wittgenstein's complicated relationship between language and the world can be read, among them the well-known notion, found at the end of the *Tractatus*, 'What we cannot speak about we must pass over in silence'. In this way, the carpet of text does not connect, but rather divides the characters from each other, to all intents and purposes demonstrating the impossibility of real dialogue.

In Várady's photorealist pictures – and subsequently too – it is mainly literary and philosophical effects caught in the act. The titles of his paintings reveal their powerful lyricism: *Piety of Stillness*, *De Profundis*, *Quivers of Immobility* etc.

I believe that the expression hyperrealism, used generally almost as a synonym for the photorealist style, is a completely erroneous use of the word. Hyperrealism means the exaggeration and enlargement that is used, for instance, for Chuck Close's paintings. In the Hungarian respect, I feel that the expression is appropriate only for László Lakner's *Mouth* series. Várady himself is more inclined to employ the term hyperrealism because he reckons that, compared with simple photography, he adds things – such as, e.g., pictorialness, values, colour combinations, virtual spaces – that cannot be found in a photograph, and thus we cannot speak of mere copying; in this, we can indeed draw a parallel with the work of Chuck Close. Notwithstanding, I will stick with the term photorealism, since this still stands closer to Várady's oeuvre than hyperrealism.

His painting entitled *Quivers of Immobility* might have been born in 2007, but he made it already in 1981. In his 1984 painting entitled *Identification Attempt*, he seeks certitude, as it were, as a Doubting Thomas, and the scrutinising gesture of the extended index finger also crops up in two works of 2006, *Approaching the Things I and II*. His subsequent subject matter also corroborates a searching, inquiring attitude. The text is of increasingly accentuated significance in his paintings, playing an equally important role in the artwork as the vision itself.

PARADISE LOST :: TURNING TO THE PAST

Second half of the eighties

'Perhaps', the doctor said. 'But you know, I feel more solidarity with the defeated than with saints. I don't think I have any taste for heroism and sainthood. What interests me is to be a man.'¹¹ [Albert Camus: The Plague]

11. Albert Camus: The Plague. (Translation: Robin Buss), London, 2002, Penguin Press (First 1947), 197 p.

In mapping an oeuvre, the author in the case of a monograph, or the curator in the case of a retrospective exhibition, is faced with the delicate dilemma (beyond the limits of dimension), of whether to only take into account the outstanding accomplishments of that oeuvre, or to also point out the sidetracks. As far as I am concerned, it is the latter that is more enticing, since on the one hand, within each life oeuvre the emphasis changes over time, and on the other hand, it is more interesting to see that an artistic career is not a straight trajectory, but is replete with searching, dead ends and shifts, and it is exciting to discover the roots and antecedents of the 'successful' compositions. Thus, I also touch upon a few works that do not belong to his series of 'prominent' works; yet they are important and defining within Várady's career. One such painting is *Fall of the Idol* (1985). Were we to arrange Várady's artworks chronologically, without knowing the date of this work's creation, we would certainly place it among his cold, isolated pictures of the first half of the eighties and his more expressive pieces of the second half of the eighties. It is a typically transitional work between two periods, and perhaps this is precisely its weakness, since with the two divergent painting techniques – angular figures exiting the painting, while the falling idol is depicted in a more expressive manner – harmony is lacking. At the same time, the phase of its shifting is pronouncedly palpable. Accordingly, in the second half of the eighties an energetic turn occurs in Várady's art, his pictures becoming more expressive and colourful, with strident reds and greens cropping up, and furthermore, some of his paintings being featured as part of an installation. Nevertheless, this period is less interesting in terms of its painterliness, or in displaying an original world, than the early eighties. Following his period of turning inwards, now his



turn to the past succeeds, i.e., as he orients himself toward archaic civilisations. He quotes the symbols of various ancient cultures, and with the imitation of archaic myths he attempts to interpret the fin de siècle. The fin de siècle means not only cultural pessimism to him; moreover, he explicitly denies this attitude in an interview made with him. The constant motifs of this period include: the falling man, the idol and the symbols of archaic cultures, and in the background a regularly occurring, discrete ray of light, which promises the recovery of the possible path. Art historical references are also frequent, such as Tintoretto's *Annunciation*, and Masaccio's *Expulsion from the Garden of Eden*, which are each evoked as one moment. In terms of this fin de siècle exploration of possibilities, his painting entitled *Culture Spheres* (1991) may also be considered typical by the fact that the symbols and signs of a range of ancient cultures are visible in the picture, thus identifying with the interpretation of the archaic age incarnating the idyllic universe. Although Várady treats his own era critically, he is nevertheless unable to identify completely with this cultural historical topos, and as an optimistic hope, a thin shaft of light nearly always appears in the background. In his red picture entitled *End of the Century III* (1986), a citation of the figure of Adam from Masaccio's painting, *Expulsion from the Garden of Eden* unequivocally renders the feeling of expulsion and being lost, which are further reinforced by the presence of the torso, the abyss and the empty chair. And yet, he expresses a measure of aloofness with the fact that he sets the entire scene as a stage, with a raised curtain, i.e., we can see a possible performance of the fin de siècle. It is essentially the survey of the figure of Dürer's *Melancholia*, men rushing into nothingness, that dominates the lethargic mood of *End of the Century V (Melancholy)* (1987), and at the same time, the identification is not complete here either, with a rocketlike band of light again appearing at the centre of the painting, for all intents and purposes an emblem of the *End of the Century* series, glittering as a symbol of potential enlightenment. The painting, just as *End of the Century VIII (Casting Into)* (1989) takes one step further, raising the question 'What is a picture?', since the figure photographing from the corner is outside of the scene and yet inside the picture, immortalising, documenting the End of the Century. The persona of the photographer is the artist's alterego, who on the one hand documents, and on the other hand selects from the potential view and events, thus also manipulating, since no matter what happens, it is through him that we see the world. The figure of the photographer as the painter's alterego emerges with a similar attitude, if more impersonally, in his later paintings too. Whilst no one holds a camera any longer in *The Painter's House* (2000), which is simply visible in itself, nevertheless in the corners of the picture, various – widespread by then – documenting tools, such as a video camera, are also visible. The exact same video camera, however, is held by every character in the picture *Simulacra I* (2003), so that they may record not only the heightened moments, but everything, at all times. If at times the painting technique changes, as in the *End of the Century* series, the system nevertheless remains the same: the figures are placed in an abstract space. The message of this era may be formulated most often in the philosophy of the archaic as an intact, uniform world. It is intriguing that from the first years of the third millennium, he turns to the future, and will be more forgiving of the age, if not entirely swallowing it, but rather taking on a contemplative attitude in facing the phenomena of the world. His expressive paintings of the late eighties and early nineties again undergo a shift in style, the images darkening, with the experience of falling and collapse remaining a central notion, although these are again the images of an inner journey (*Collapse, In the Inner Space, Burned-out (Scorched) Heart*, 1990). He employs references to archaic cultures ever more intensively with quotations of prehistoric cave paintings. Here too, space appears as an inner space. In connection with Várady's artworks, in actual fact, we can speak not really of nostalgia, but rather of a cultural reinterpretation.

OUT INTO SPACE! :: PAINTINGS AND INSTALLATIONS BREAKING INTO SPACE

The early nineties

'Every sign by itself seems dead. What gives it life? – In use it is alive. Is life breathed into it there? – Or is the use its life?' (Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*, 432.)

The expressive brushwork turned to a special use of materials by the late eighties and early nineties, with the dense *fattura* of the paintings complemented with the application of various materials. Thus, grains of sand, cigarette butts, pages from books, plastic wrap and various debris were brought to the canvas. Already in the early nineties, preceding the overload of installations, this form of expression took a hold of his imagination as well. His works from this period demonstrate a powerful affinity with Anselm Kiefer's use of materials, both in his paintings of thick *fattura*, and with regard to his application of diverse materials. Since in Hungary at this time the flow of information was still impeded, we can speak not of borrowing, but rather the appearance of the mood of the era. Parallels can also be drawn between their regard, as they produced artworks raising philosophical and aesthetic questions, clarified after the trans-avantgarde, and literary influences are determining for both artists. At the same time, Várady's works in the new millennium strive rather to visually represent problems of genetic engineering and technical sciences.

In the early nineties, Várady's pieces emerged from the two-dimensional to the three-dimensional, and it is not the devices of perspective that rouse the spatial effect, as until now, but on the one hand the various projecting materials placed on the surface of the painting, and on the other, autonomous spatial artworks and installations. *Axis mundi* (1990), but especially his *Archaic* series, also reflects this approach. The panel painting filled with two different cultic symbols in the work *Archaic V* (1992) and the rustic pedestal placed in the space before it, littered with stones and sand, evokes archaic rituals. His installation entitled



12. Charles Baudelaire: 'Correspondences'

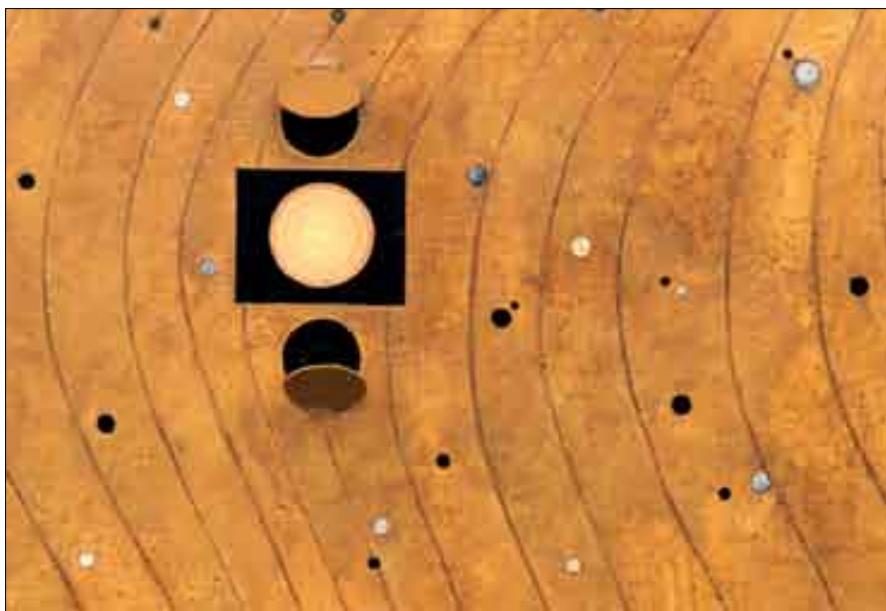


Culture Spheres (1991) is likewise a cultural reflection, simultaneously producing a spiritual and magical effect. His more refined and quieter work called *Natura naturata* (1995) – can also be interpreted as a cultural summary, since from the stone/shell pieces, and the carved African elephant statue, through the triangle symbolising the eye of God, to a pan, Christmastree-decoration and books, are all found on it. The artwork built upwards from below demonstrates the path arching from the material to the spirit. In his later installations, he applies ready, not rustic, materials. *Column* (1995) 'advertises' civilisation, and the art object itself is similar to an advertising pillar. This in part accompanies the art interpretation, raising art as the question of advertising itself, i.e., art as a means of advertising, or exactly the thing to be advertised. In parallel with the installation, he produces spatialpictures, i.e., panel paintings of an original use of materials, that emerge into space. The quasi-archaeological approach is also manifest in these, as here too, he engages in the research of pseudo-traces and symbols, or rather leaving them in his wake. 'Man crosses it through forests of symbols, Which watch him with intimate eyes.'¹² – baudelaireian thoughts haunt all the way through, and in this new symbolism, and with respect to his application of cultural symbols and signs, as well as his association with time as a central artistic problem, in his works made during this period, Várady again demonstrates a kinship with Kiefer. His *World of Signs* series or his *Findings* (1994) pictures continue to imitate the signs of ancient eras, if explicitly through the use of materials that are entirely linked to the present (pages from books, cigarette butts, sandpaper, plastic, cotton wool). They leave traces of today for the archaeologists of tomorrow.

Várady's signs are evident for the most part, as he strives to render his message with the fewest symbols possible. At the same time, he employs motifs – deceiving the over-pampered viewer – whose meaning is not clear-cut, and even if the notation of individual diagrams becomes apparent, they may have only a distant association to the roles they seem to play in the image. As is the most sophisticated case with the *Enigma of Wittgenstein* (1992), and the *World of Wittgenstein* (1994). These works occupy a special place in Várady's oeuvre – and in Hungarian visual art – also due to their unusual use of materials. The artist has concealed quotations from Wittgenstein's *Tractatus* beneath painted plastic wrap, while he has applied visual symbols and various materials to the surface that he has contrived in relation to the hidden texts and phrases. Moreover, by cutting out the canvas, he has created a negative layer through the apertures, as well. Through these four image layers, the complicated, abstract and manifold conceptuality of Wittgenstein's texts materialises. Albeit Róbert Várady has accumulated countless materials besides the paint on his pictures since the mid-nineties, he no longer endeavours to emerge from the pictorial space in such a direct fashion. Rustic *fattura* remains on the picture surface for quite some time, if with more refinement and more contrast. In these works, he seeks answers primarily to the questions of Time and Existence, naturally with visual means. His *Labyrinth* series of around 1994 is also related to this earlier worldview and technique, though the two years that have elapsed between his *Labyrinth I* (1994) and *Labyrinth II* (1996) demonstrate a formal shift. While the former picture is arched, the latter is angular and exhibits only allusions to labyrinthine configurations; this too demonstrates that his artworks will become increasingly abstract. The following titles also refer to this shift: *Gnostic-Agnostic* (1995–96), *Time Picture I-III* (1996–97), *Fragile Equilibrium* (1996), *Brain and Heart* (1997), etc. From 1996, he begins to paint his Homage-paintings, with *Hommage à Holbein* (1996) among the first. Strange, pale trajectories are visible in the painting, indicative of the universe, in a form evoking a DNA-chain, with a

moebius-strip and smaller and larger rings, and with the rising form of the figure of the skull, well-known from Holbein's *The Ambassadors*. (This motif recurs several times, e.g., in his paintings *To Novalis*, 2001 and *Holbein's Shadow*, 2004.) He also embarks on a new series and sphere of thought at this time, entitled *Neurosis, Ataraxia*. The title embraces two opposing ideas, the duplicity of anxiety and tranquillity. We can observe this setting up of various dichotomies almost all the way through Várady's oeuvre, or more precisely, the visual representation of the defining duality of this attitude, e.g.: solitude-society, falling-flying up, doom-hope, past-future, rustic-streamlined, space-plane, and recently the confrontation of the icons of high and popular culture.

Neurosis is a quite well-known notion, which we generally mention today as a collective term for all sorts of psychological disorders in the wake of Freud. According to psychoanalysis, we can speak of this phenomenon when the satisfaction of instinctive desires comes up against obstacles. According to cognitive theory, however, neurosis may be viewed as the consequence of conditioned unsuccessful adaptations, as well as faulty value judgments that have become habit. Anxious, phobic, compulsive and hysterical disorders can all be ranked within the notion of neurosis. The word ataraxia has the exact opposite meaning: the imperturbable calm of the soul, the complete immunity from passions. This world conception took on a central importance in numerous philosophies, especially in the Epicurean outlook. Epicurus's central principle was the aspiration for an undisturbed, tranquil life, the avoidance of disturbances: the pleasure of life can be created by abstaining from extremes. The attitude of the later Stoics was also based on the creation of calm for the soul. 'It is impossible for someone to dispel his fears about the most important matters if he doesn't know the nature of the universe but still gives some credence to myths. So without the study of nature there is no enjoyment of pure pleasure.' (Epicurus: *Principal Doctrines*, XII) Of course, Várady did not make illustrations of these notions, but artworks inspired by the paired concepts. The work is a painting installation divided into two sides. The tormented world of neurosis appears on one side, with real pills and boxes of medications applied and packed onto the picture (*Neurosis, Ataraxia II*, 1996), while the peace of ataraxia appears on the other. On this side, the delicate, clear version of the colour of neurosis brings calm,





decorated only with the 'ataraxia' caption that encircles itself, and on the upper row, in contrast with the medicine boxes, the plexiglass boxes filled with water indicate harmony. Interestingly, while in the paintings from 1996 the distribution approximated two-thirds/one-third, the scales tipped toward neurosis, by the 1998 versions, the ratio was half and half. These pictures can be interpreted as diptychs, not only as a result of their proportions, but also due to the image halves that are worked up together, yet appear on two separate panels. There is not even a difference in colour between the two panels in the third piece in the series, with only the vertical or horizontal direction of painting separating the two parts, which are nevertheless connected by the black band running across both: an erratic, 'faltering' outline on the neurotic, while on the ataraxic side it is regular. A black sphere darkens the centre of both sides, a diagram of the brain on one, and the soothing (?) inscription on the other. At the centre of the neurosis of *Neurosis, Ataraxia IV* (1998), a human head is visible in profile, encircled with medicaments, the cleared panel opposite him in fainter colours, and the neurotic bloke in the ataraxia picture appears as regular circles in a rotating symmetry, and in the place of the demi-portrait the circular running caption 'calms the nerves'.

Whilst during this period, other types of works also appeared, this series can be interpreted as an approximate conclusion, since at the end of the nineties the artist commenced a number of new painting 'projects'.

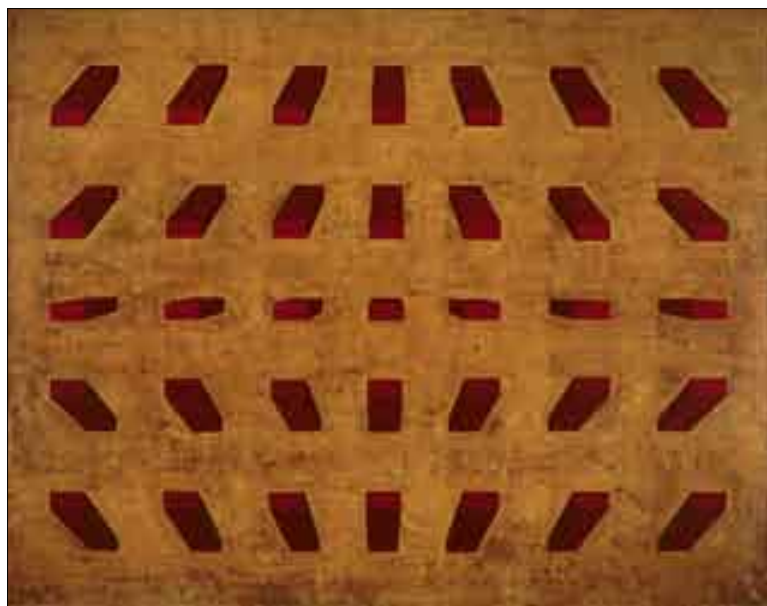
FRACTAL-FEVER :: ORDER IN DISORDER

Fractal images from 1997 until the present

'The Gestalt psychologists call attention to the fact that, without self-interest, we have a propensity to put things themselves in order, to avert obstacles, to perfect that which is not yet complete, and to resolve disorder... But every single attempt tending toward making order in the world, in thinking, or in the flat, comes up against limits. The remains of disorder always remain. They are only driven within bounds, pushed aside, and then unexpectedly they will be discovered somewhere else.' (Hannes Böhringer: Style and Objectivism ¹³)

The artist trying to decide on one of the possible paths between struggling with himself, the continuously surveyable structures and the more relaxed, figurative painting, finally set his sights on the state of orderliness. Perhaps he saw the time had come to restrain his expressive mode of painting of the late eighties, and to check his installations emerging into space of the first half of the nineties, and to curb the diversified use of materials in his paintings, and to create order in that many-coloured, bubbling condition, with which time characterised his art. He accomplishes this intellectual putting in order with an image type whose base is geometry, i.e., controlling his painterly expression of the mid-nineties with a sequence of fractals. While geometric abstract elements already appear in the early nineties (Wittgenstein-pictures), there they are parts of the aesthetic of chaos. How is it possible to describe mathematically the seaside, a broccoli, the clouds, the mountains? Has such a task even entered our minds? Yet there is someone, whose mind it did enter, and vexed, he ascertained that not only Euclidean forms exist in nature. In 1975, Mandelbrot introduced the notion of fractals to the transcription of 'mathematic monsters', which beyond the numerical formula contribute to the recognition of regularity hidden within us. Fractals are formations that somehow are built up of similar parts, i.e., enlarging the smaller parts, they exhibit exactly the same structure as a bigger part. Hence the designation: fractal, i.e., fragment (fractus=broken, breaking). The best-

13. Hannes Böhringer: Stílus és tárgyszerűség. Gondolatok az ornamentikáról [Style and Objectivism: Thoughts on Ornamenticism]. In H.B.: *Kísérletek és tévelygések [Trials and Errors]*. Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám, 1995.



14. M. K. Hassan: Department of Physics, and Zbigniew Koziol: Fraktálvadászat [Fractal-Hunting]. In the online magazine, *Virtual Physics*, no. 7.

known fractal families: the Mandelbrot set, the Julia set, the Koch curve and the Cantor carpet.¹⁴ Várady, who is extremely sensitive to phenomena in science and philosophy, from the mid-nineties onwards found within fractals the idea, which, founded in theory and also in visually lucid structures and Taoist harmony, is capable of ordering the world that surges around us. It is also able at times to form all this playfully.

The rustic structure of the first piece entitled *Fractals*, made in 1997, also imitates the spatiality, as if we would regard a wall built of strange bricks. The work can also be perceived as an optical illusion. This is especially true of the turquoise wall with holes, which shifts perspective at each level. His fractal images are spatial at first, becoming gradually planar over time, while they constantly maintain their quality of optical illusion (*Fractals IX, X, XI*, 2001). At times, he places shifts in form at the fore, or here misses in colour, there distortion of proportion. His 1998 *Perception I-II*, for all intents and purposes – especially taking stock of his entire oeuvre from the vantage point of 2007, can also be ranked among his fractal pictures in terms of its structure, although circles and repeating amorphic forms create the recurring motifs.

Intriguingly, the fractal will not only be characteristic of a period, but is an image type that continuously crops up as a subterranean stream. He emphatically from 2001 paints pictures containing recurring motifs, all the way up to the present. Even in the case of the fractals, he aspires to diversity, so that in his *Möbius Fractal* (2003) the network meanders not as a geometric, but rather as an organic form. By the middle of this decade, at times he does not even refer to these repeating forms as fractals, but rather endows them with the name of a current or flow, taken from Taoist philosophy (*Flow – Tao I, II, III, Tao – The Beginning*, 2005). Furthermore, Várady also employs fractal motifs as a background in his paintings of very different subject matter. Indeed, the structure of his figurative paintings made since 2000 is similar to that of his fractals, but there the human head or figure is missing. This parallel is particularly conspicuous in his pictures *Fractals (v+z)* (2004) and *Cyber III* (2003). Thus, the background of his figural paintings is generally given by a recurrent motif, but with regard to the whole of the image, a bit less emphatic than in the so-called fractal pictures. In the *Cyber* series, the motif is the network itself, which provides the structure, while in the somewhat rhythmically, but discreetly repeating, quadratic, undulating, striped background of the other pictures, the figures appear in the rhythm that evoked the structure of fractals. The collective presence of abstract and figurative elements in contemporary art is defining with Sigmar Polke, and consequently one can also find multilayered images from him.

THE BED AS THE CENTRE OF THE WORLD

The late 1990s

'The bed as a word taken in its strictest sense, is a dwelling, the centre of the world. A countless plenitude of centres of the world.'¹⁵

15. Vilém Flusser: Az ágy [The Bed]. In *Az ágy* [The Bed]. Kijárat Kiadó, Budapest, 1996

16. Ibid., p. 57.

Róbert Várady emerges with several new series in the mid- to late-nineties, though contrary to the shift around 1985–86, these works constantly dissolve into each other. In my opinion, this is Várady's most mysterious, most versatile period. All kinds of trajectories are possible. All at once, the sidetracks, the paths not trodden, the summary of the past, and the beginning of the passage to today all culminate here. With a view to their meaning and creative psychology, this is the time of enigmatic works. Alongside the fractals, that tendency that leaves the painting surface imitating a magic atmosphere, gradually expanded with one or two concrete figurative elements, appears more vigorously at first. Among these, the most defining is the bed. This will be the dominant organising element of the pictures, with every other motif appearing with extreme refinement, allusively.

The theme was inspired by Flusser's essay of the same name. In this writing, the author has systematised the worlds connected with the bed ('birth, reading, sleeping, love, sleeplessness, illness and death') on the basis of the principle of sufferings. 'Why suffering? Because suffering is a passiveness linked to the bed, passion and good humour, as opposed to, for instance, the table, to which action and activity are better suited.'¹⁶

For Várady, then, the bed is the world, but in any case, the centre of his paintings. The artist doesn't even try to conceal his inspiration, as can also be read in their titles: *The Bed*, *Hommage à Flusser I–V*. In these works, different sorts of materials continue to appear. Their surfaces create a slightly rustic effect, almost as if we were watching satellite images taken from one or another distant planets. *Bed I* (1997), similar to *Labyrinth II* (1996), is inundated with forms referring to a labyrinth and rings, and at the centre of the picture, as the symbol



of enlightenment, the BED gleams in a yellow halo. As distinguished from his later bed-pictures, here it is placed exactly in the centre of the painting, so that its central role will be evident. In his other Flusser homages he no longer makes such a direct reference, and he reduces the central motif, sliding it up to the top third of the pictorial space. The dark surface of his painting, *Bed, Hommage à Flusser III* (1997), appears pockmarked, small yellow spots and crescents flashing from time to time around the lustrous bed placed within an octagonal form, virtually evoking outer space. An especially exciting piece in the series bears the number V (1998). Here, on the likewise rustic surface, the floorplan of a church makes itself felt, and the building is divided with the small symbols for church that are found on maps. The bed that has taken the place of the altar, in this context takes on an even more powerful spiritual and metaphysical meaning. This metaphysical framework raises the associations connected with it to especially higher regions.

The house belongs to the sphere between the private space (i.e., the bed) and public space, and this is likewise the protagonist of numerous paintings, and the dominant element of his pictures painted around 2000. With time, they also received an owner, and thus were born after the year 2000 the paintings: *The Poet's House*, *The Painter's House*, *The Mathematician's House*, and *The Clone Maker's House*. The path that led Várady from the beds to the houses by 2007 is wallowing in the network of the virtual world.

HOUSES IN CYBERNETIC SPACE

The 2000s

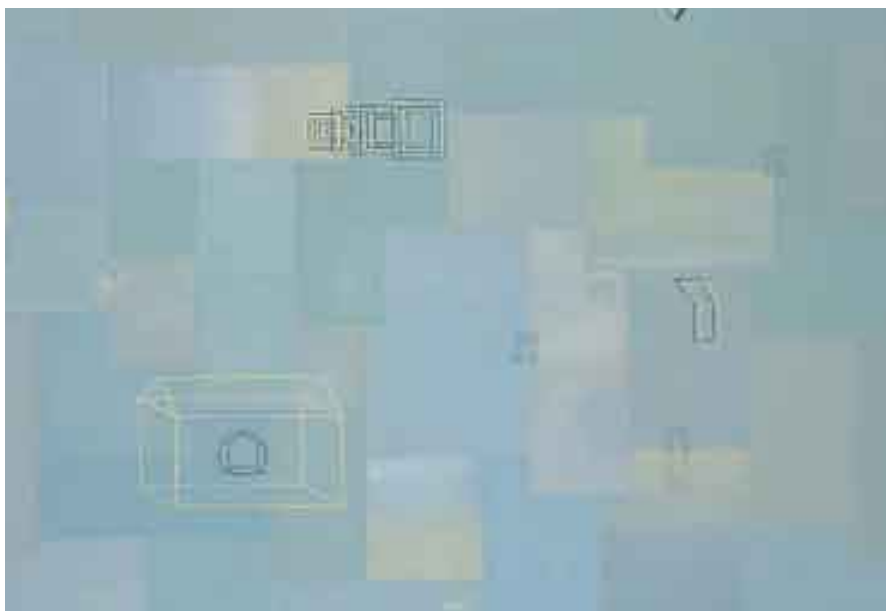
'We inhabit. If it were not so, we could not live. We would be homeless and defenceless. We would be plunged into a world without a centre. Our dwelling is the centre of the world. From here, we break out into the world, so that we can then retire back here. Leaving our dwelling, we challenge the world, and then we withdraw here from its threat. The world is the milieu of our dwelling... Life is nothing more than communication between our dwelling and the world... The dwelling is the alpha and omega...' (Vilém Flusser: *The Bed*)¹⁷

17. Ibid. 66. p.

18. Richard Rorty: *Professionalized Philosophy and Transcendentalist Culture*. In *Consequences of Pragmatism*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982.

Rorty, in his writing entitled, *The refined tradition of American philosophy*,¹⁸ asserts that the intellect incarnated in philosophy no longer sets forth its impact in the closed seclusion of mansions, but rather in skyscrapers, in which, similarly to the scientists, professional philosophers also 'think' in terms of projects. Contrary to them, he slightly romanticises literary critics, who, as the intelligencia in threadbare clothing, 'don't make a lot of money, and they have students, not research groups...', but are those who, in their mansions, in the shadow of the skyscrapers, are the ambassadors forgotten here by transcendental culture. The above train of thought also lends itself to bringing the two types of seemingly contradictory approaches found in art face to face. The painting of Róbert Várady – with a particular view to his works painted in the first years after 2000 – also bears this duality. That is, how is the individual ego of the artist, confronted with banality and particularity, tenable in the virtual world and cybernetic space of the networks and constructions? Várady's compositions between 2000–2002 are in part continuations of his earlier paintings. Still present are the small, fine details, networks and many of the older motifs on the generally large-scale canvases of increasingly bright hues.

The house is the search and discovery of the place itself. The place where we are at home. As Flusser also writes: the alpha and the omega. Várady's entire artistic career revolves around the search for the place, and the desire for mooring. The



discovery of self, the search in the past, the present and the future. The house in itself appears in a few paintings (*House I–II–III*). *House I* (1998) appears as an attainable refuge, as though a reward for the long wandering through the labyrinth; *House II* (1998) rouses associations of both the labyrinth and the maelstrom, in the centre of which stands the house, albeit here rather as the symbol of inaccessibility. Among the small groundplans and other diagrams on the green field of *House III* (1998), we can arrive to the house, which stands in a labyrinth. The green base that imitates a forest or a field and the diagrams evoking floorplans of other edifices awaken some kind of feeling of being at home as opposed to other pictures of Várady.

Various devices are metaphors for diverse world concepts. In *The Poet's House II* (2001), two emblematic objects are visible in the building: a candle, romantic requisite of the poet's topos, symbol of the solitarily suffering lyricist, whose highest values are inspiration and individuality. The computer, on the other hand, is the logo for play, reproducibility, simulacra, duplication, and the artificially created world. The artist's attitude obviously does not change automatically according to the tool, but the creator who is sensitive to the surrounding world is reached by different experiences and inspiration. The same duality may be observed in *The Painter's House* (2002), painted on white, primed canvas, where in the symbolic house-frame the painter's easel and the computer indicate this dichotomy, moreover in the crossfire (network?) of beams of light from the cameras and video.

In *The Mathematician's House* (1999), the existing diagrams and signs are handled openly, as is the visual order of the given image likewise fittingly, so that both fictive and real formulas are hidden in the works (e.g., an algorithmic fractal formula, signs of similarity, congruence, and proportion, as well as one of the most important magic symbols: the magic square). In *The Clone Maker's House I–II* (2002), it becomes evident that even the par excellence painter, Várady, is not left untouched by the digital and virtual world. From the beginning, he was openly disposed to new things, though now the technically generated worldview engages him as an artistic problem. While in his pictures until now we could also see network motifs, in this new context they take on a different significance. The geometric, abstract elements are in actual fact amino acid and protein diagrams,



constituents of DNA. In his paintings, then, both the macro- and micro-universe are present, the metaphor of the latter being the microscope found in the house. As compared to his works until now, his images of a world covered by a network mean something new, and their dominant elements are heads painted true to life. With these portrayals of a figurative and realist character, he returns to his initial photorealist period, but with a fundamentally different attitude. The space in which he places these figures depicted true to nature is still a fictive, real situation, without any sort of medium, and while in the late 70s and early 80s an individualist solitude radiated from the works, in the pictures from the new millennium, he withdraws from the personal. He still does not engage in concrete social, sociological questions in his works, but is rather stimulated by ontological, existential and scientific problems. Among Hungarian artists, it is János Kósa and László Győrffy whose paintings from certain periods are also characterised by the so-called 'realist' mode of depiction and the futuristic world concept (gene-manipulation, cyberworld).

The concept of cloning also arises in other pictures of Várady. In actual fact, his earlier *Fractals* series was also defined by continuous repetition and reproduction. The faces of his painting entitled *Cyber* gaze out at us from the captivity of the network. Contrary to the platitude that the employment of apparatus and the application of technology dehumanise, by today we can read numerous studies that contend just the opposite. Ernst Kapp already opined at the end of the 19th century, 'the essence of the fundamental relationship between the means and the human organs, which we must call attention to, and we must emphasise – although it is much rather an unconscious discovery than the result of a conscious invention – is that within the means, the individual continually fabricates himself. Just as the organ, which has to increase its efficiency and efficacy, at the same time also its guiding element, and this is why the appropriate form of the means can only derive from the given organ'.¹⁹

According to Frank Biocca, the body is the surface on which energy fields come into contact with each other, and on which communication also takes form. The body generates a representational system with its mind. Others have formulated this as: the body is the model of thought, and thought is form taken in the body.²⁰ The splashing of the body in the waves of electric rapture, i.e., the digitalisation of the body can be realised by submersion in the computerised interface of sensor and motorised equipment. The soul flutters between its real body and its simulation that appears in the cybernetic space, the persona who cyclically loses and regains her/his identity. In the interaction between the objective and the virtual body, with the body-pattern the user creates of her/himself, is born the personality and art of our age. Várady's exploration also indicates this direction. The art of our times incorporates the presence of a simultaneous world of spectacle that is drawn increasingly to the forefront, with an increasing number of simultaneous pictorial planes and elements. It appears that this attitude to imagery spreads independent of medium. An important characteristic of Várady's painting has long been the multilayered surface. The minute, barely discernible symbols, and the detection of the various levels of his pictures demand a viewer with a rich imagination.

His paintings are first of all reflections on art itself. The continuation of Rorty's thinking might offer guidance toward this investigation: it seems that the artists working isolated from each other in their mansions, and the lonely authors, will be superceded by creators who constitute through cooperation. The houses of the painter, the poet and the clone maker are built on the fertile soil between the skyscrapers and the mansions.

19. Ernst Kapp, 1877, cited by Frank Biocca in his study: "A kiborg dilemmája" [The Cyborg's Dilemma]. *Replika* 39, March 2000, p. 179.

20. Biocca, *Ibid.*

PERSPECTIVES FROM THE END OF THE MILLENNIUM ALTERNATIVES OF THE PRESENT

The 1990s and the 2000s

21. For instance, at this time: Ákos Birkás, with his united half-portraits of two different individuals, Adrián Kupcsik with his stained technique, Dénes Ghyczy with his figure hidden behind glass, Kinga Hajdú with her spotted picture surface, László Fehér with his anti-compositional elements, László Györfly with his multiplication and distortion, and Róbert Várady with his figures torn from their everyday spaces, attains an effect that is half-identifying and half-distant.

22. These same artists generally abandon the means of creating distance, and this group of young painters under the name Sensaria appear as a new phenomenon, painting neo-realist pictures following the 'tradition undertaken of painting'. Also painting such pictures are, e.g., Márta Czene and Tibor Iski Kocsis.

23. The summit of the rise of so-called neo-realist depiction – and at the same time, its closing chord – was represented by the exhibition of the Sensaria circle at the Hungarian National Gallery, following the tendency of traditional painting. The criticism that came from the professional circles with this exaggerated canonisation virtually set limits to progressive representational painting, although its renaissance is present on the international art scene.

24. What is spoken relates strictly to the film, because the nature and destiny of the characters in the novel by Philip K. Dick: *Do androids dream of electric sheep?*, which serves as the basis for the film, are entirely different.

After the Pop Art of the sixties, it was typical of the nineties that popular culture and the tools of the media world powerfully influenced the visual arts, generally in the form of direct reflection not placing a sharp line of demarcation between the two cultures, but rather considering the two as transparent. In the Hungarian scene of the early to mid-nineties, vehicles of distance²¹ accompany so-called realist portrayals, while by the late nineties to early 2000 years the demand to strive for true to life depiction reappears in contemporary art.²² The spirit of the age coincides with Várady's own self-development particularly at this point. Yet this neo-realist wave appears to wane about 2006–2007.²³ All along, Várady as been characterised by an intellectual openness, through which his interest and knowledge has been constant with respect to the most current problems of science, and technological and biological research and discoveries. His knowledge of the icons of so-called high culture and mass culture, however, do not mean passage between the two worlds: with the representation of the two in his pictures, he rather makes clear exactly the opposition between these two realms. This is extremely discernible in the parallels between Madonna–Wittgenstein and Heidegger–Terminator. He would like to shine a light on the possibilities and the contradictions of the new age with various technological tools in his works. In connection with this, Baudrillard's writing on simulacra made a great impact on him. The reason that clones and cyber phenomena are so exciting to him is because through them, science and art raise ontological questions about man. While according to Baudrillard, the real and the imaginary are intermingled, and the reproduced appears genuine, meanwhile Gilles Deleuze differentiates simulacra from the copy. He says that the copy is based on similitude, while this is not explicitly symptomatic of the simulacra, and he questions the duality of the model-copy. In parallel with these theoretical writings, and independent of them, novels and films circulate the question vividly and entertainingly.

The original-copy, the 'what makes a human human?' question is formulated perhaps most beautifully in the film *Bladerunner*.²⁴ We can think here of android Roy Baty's monologue before his death, or during the course of likewise android Rachel's piano playing, the thinking formulating in protagonist, Deckard, *Bladerunner* (headhunter?) about memory and 'human' behaviour. In these situations it becomes obvious that humanity depends not on biological human existence; furthermore, the emphasis in these films is precisely on the fact that androids, replicants are capable of behaving much more humanely than so-called 'real' people. The exact same opinion is expressed in Sarah Connor's monologue in *Terminator 2*, when she reckons that no man she has been in a relationship with has been capable of caring for her son with such self-sacrifice and patience as the T800-101 Terminator, the robot-man.

UNDER THE SPELL OF GENETICS

'We tamper with nature – it wanted it this way.'
(Williard Gaylin)

'I don't know why they entrusted God instead of local genetics'
(Vincent Freeman's monologue in the film *Gattaca*)

His interest in biology, or more precisely in genetics, has already appeared with the gleam of each piece of a DNA-chain, but during his Houses series a literally unparalleled work was born. Unmatched, because we could become familiar with Várady turning out series, i.e., examining each theme in several paintings, while only one work of this type was born. He always places a great emphasis on harmonising the concept and its execution, but in this case, we are witness to the encounter successful beyond this aspect – I guess I don't need to say that this is one of my favourites!

Gene-picture (1998) also bears the desire for breaking out into space, with the rank of life-sized, realistic human semi-profiles made from plaster and synthetic resin along the upper band of the enormous picture. Beneath the head-copies a surface of *fattura* similar to his older pictures is visible, mixed with motifs of mainly genetic imitation (DNA-helix, parts of a cell, etc.). The work in its entirety oscillates between abstraction and figurativity, just like a 'stone tablet' filled with genetic signs. Knowledge of the future written in the genes, of course, also conceals in it a great deal of danger. A graphic example of this is the film *Gattaca*, in which science already has reached the point that already upon birth, one can tell the destiny, illnesses, life expectancy, etc. It costs the film's protagonist an unbelievable amount of energy to overwrite with will and wiles and to cheat the biological fate – and its derived prejudices – that has been appointed to him. The problem of genetic research has already appeared at least as an indication in Várady's earlier works in the form of the DNA-helix, but it finally takes on an emphatic significance in the 2002 series *The Clone Maker's House*, the *Cyber* series and the painting, *Around the Brain*. From the genetic problems, it is just one step to turn his interest toward the world of cybernetics. From the middle of the 2000s, this world appears in Várady's artwork together with its own contradictions. This provides an exciting surface for him, on the one hand visually, since he has always placed his figures against some sort of virtual background, though he never used the expression before, and on the other hand intellectually, since the essence of the interface is that it is able to connect things that are distance in time and spaces.



ARTIST IN THE INTERFACE :: TURNING TO THE FUTURE

The mid-2000s

'The aesthetics of the technical character belongs to the technical character of the world.'²⁵

25. Max Bense: Einführung in die informations-theoretische Aesthetik, Hamburg, 1969, p. 7.

26. The captions that can be read in the painting:
Wittgenstein: The limits of my language mean the limits of my world. Everything that can be thought at all can be thought clearly. Madonna: I rub his back lots of times and I am very good at foot massage. What does he do for me? He wears very cool clothes! Wittgenstein: If a question can be framed at all, it is also possible to answer it. Logic is inflexible.

From the middle of the first decade of the third millennium, Várady began to engage intensively in a new field of technology, namely the question of the interface, which can bring things and persons distant in space and time into a single space-time plane. This also happens in the pictures of Várady's interface series: he evokes various aesthetic, social and subcultural phenomena through the virtual, imaginary encounters of individuals far from each other in space and time. From a formal standpoint, these works are three-layered pictures: first abstract, geometric and the imitation of computer signs cover the base; second 'realistically' painted figures emerge in the network generated by the former; and third, just as important elements of the pictures are the inscriptions and quotations legible on the paintings, which most often derive from the figures appearing in the picture.

'The limits of my language mean the limits of my world... Everything that can be thought at all can be thought clearly.' We can read this Wittgenstein citation in Róbert Várady's painting entitled, *The Young Wittgenstein, the Old Wittgenstein and Madonna in the Interface-ben*²⁶ (2006). The shift in language, manner of speech and theme represented are readily observable in Várady's art.

In the 19th century, the machines transforming the various forms of energy also transformed our lives, while today the mechanisms that alter information colour – whether rose-coloured or black – our image generated of ourselves and the world. We tend to think of ourselves as bodies through which the flow of digital information circulates. It is as if Várady's newer pictures were also the visual formulation of this phenomenon. His paintings are multilayered: the technique might be referred to as simultaneous image-treatment. We can encounter other such multilayered paintings on the Hungarian art scene, e.g., in the case of András Koncz and Dénes Wächter, though they all approach the realisation of the equally stressed image layers building upon each other in entirely different ways. One of Várady's layers is provided by painting from photography, but for instance, contrary to Ákos Birkás's paintings, but he paints only each figure, wrenched from its context, then bringing her/him together with a nonexistent common space. The next layer is the background of geometric character, a repository of small configurations, the delicate drawing of barely recognisable technical objects. The motifs in his pictures refer at once to the world's rational elements – especially by way of his precision, and the network of social connections, and his efforts to undo and decipher one of the most important earthmoving activities, curiosity, secrets, the incomprehensible. That contradictory human effort also appears in his pictures, about which we can also read in Böhringer's essay, *Style and Objectivism*, i.e., that simultaneously we have the need to see things in good order, 'we dissolve disorder with order', and also its opposite, since our every attempt at making order collides with its limits. Várady is open to raising questions concerning the most current scientific and social issues in the world, that determine human life, social relations, and man's potential perspectives: thus, the problems of cloning, cyberspace, and high and mass culture. Of late, these provide the themes for his paintings. What is the world like now, and what could it be like? The visual search for answers sets imagined worlds and extreme

cultural phenomena face to face. Of course, acknowledging the phenomena of curiosity is not equal to its complete acceptance. He accumulates the objects and personages onto his pictures not as a neutral observer, but through the texts that comprise an integral part of the pictures he decidedly takes a stand with regard to the emblematic figures he has depicted, especially in the series in which he prepares a virtual encounter of the icons of high and mass culture.

The text quoted from Madonna: 'I rub his back lots of times and I am very good at foot massage...', etc., offers a powerful critique of the singer, especially surrounded by the excerpts from Wittgenstein that can be read around it.

*Van Gogh and Warhol in the Interface*²⁷ (2005) also belongs to this image type, with the two paradigms of art contrasted here. Van Gogh is the representative of the theory of the romantic, isolated genius, while Warhol is the emblematic figure of the celebrity artist who uses the media world, who stands on the boundary of modernity-postmodernity. This can likewise be brought into parallel with the already mentioned Rorty opposition between the world of mansions and skyscrapers. A mathematical-philosophical interest dominates in the non-figurative pictures first and foremost: *The Philosopher's House II* (2002); *To Georg Trakls* (2000), *Fractals IX* (2001), *Tao – Flow* (2005). The biological visions that define our age appear in *The Clone Maker's House* series, and the computer-generated techno-world in *Cyber I* (2002) the system of relations of the individuals straining in the captivity – or perhaps freedom (?) – of the network is rendered palpable. The network connection is the interface, in which all the paradigmatic figures of 20th century art can be found: the chess-playing Duchamp²⁸, Nietzsche²⁹ in his galaxy of ladies, Heidegger with the Terminator, Wittgenstein with Madonna.

I believe that not only the title of Ildikó Enyedi's latest film, but also its subject matter would yearn for Várady's canvas. In the story of *Gentle Interface*, a gymnast girl of the present day meets Leó Szilárd while surfing on the net, and proceeds to make her place in the period. At the same time, obsession is an important theme for Várady: this is clearest in his pictures *Hommage à Munch* (2007), *What is Predictable and What is Not I, II* (2006, 2007), and *Approaching the Things I–II*



27. The inscription on the picture:

Van Gogh: I have already painted several hundred pictures, but I was able to sell only one. But my works are original, unmistakably unique, and they are permeated with electric power. I am convinced that no one has ever made such pictures.

If someone is healthy, then he will be capable of living on a piece of bread, working all day, and he should also have enough strength to smoke and drink. As for my work, if I would risk my life for it, then I would half-lose my life. The painter of the future – I could not imagine that he would waste his time in bad bars, or that he would have false teeth or frequent zouave bordellos, like myself.

Warhol: The problem is that you do not know how you can be trendy. First you must conceive of tricks in order to become successful. Originality and novelty are obsolete paradigms. The point is to be a star. And you can only be a star if everyone is talking about you. When you are already famous, you can paint dozens of portraits of popular and snobby people for a lot of money. A star is not a physical being to begin with, but much rather a phenomenon, which exists in human dreams and the firmament of yearning. Making money is art, working is art, and good business is the best art. I began as an advertising artist, and I would like to finish as a business artist.

28. Inscription on the picture, *Duchamp in the Interface*: It is better to do nothing than frivolity.

29. Inscription on the picture, *Nietzsche in the Interface*: Perhaps I am the 'eternal woman's' first psychologist. Every woman loves me... With the exception of the unfortunate emancipated ones. Fortunately, I won't allow myself to be torn apart: the perfect woman will lacerate, if she loves. According to the genius of the heart...

30. Arthur Kroker–Michael Wettstein: *Data Trash, the Theory of the Virtual Class*. New York, 1994, St. Martin Press.

31. Ibid.

32. Lev Manovich: *Digital Reality*. In *Buldózer, media theory anthology*. Media Research Foundation, Budapest, 1997.

(2006). Curiosity is Várady's fundamental attitude; the already mentioned gestures of Caravaggio's Doubting Thomas speak for themselves. It is intriguing that the majority of the scientifically supported critique of the internet and the virtual world arrives precisely from those media theoreticians who are deeply engaged in it, and not from those for whom this world is totally alien. In the works *What is Predictable and What is Not I–II*, the barcode-like supporting surface and the symmetrically placed figures refer to calculability and the rational world, while alongside the symmetrically arranged motifs, the spontaneous, unexpected abstract signs indicating disturbances agitate, perhaps threatening the artificial harmony. Arthur Kroker and Michael Wettstein's book *Data Trash, the Theory of the Virtual Class*³⁰ was written on the internet, and the authors did not even meet for five years, yet they call attention to the dangers of the virtual world. Data trash 'is about that self-destructive and passive Nihilism, which Nietzsche predicted in *On The Genealogy of Morality*. For us, virtual reality means the degradation of man's servo-mechanisms'.³¹

According to Lev Manovich – in his essay *Digital Reality*³² – the individual lured into cyberspace fabricates their own version of reality. He feels that although the computer-generated virtual worlds generally follow the linear perspective that raises the illusion of unity, such a world is in actual fact the collection of unique objects independent of each other. Missing is the space, the milieu surrounding the objects; the atmosphere that consolidates everything, the effect that objects and people exercise on each other. In Várady's cyber-pictures, there is the ostensible connection, though the heads are suspended isolated from one another, in the virtual space. Over the course of history, artists have developed the techniques for the coding of information, while readers, viewers and listeners have cultivated those of decoding information. The history of art concerns not only stylistic innovations, the struggle to depict reality and human destiny, and the relationship between the individual and society, but also the new informational interfaces elaborated by artists and the new informational behaviours developed by viewers. When Giotto and Eisenstein fashioned their new spatial and temporal organisation of information, their viewers also had to evolve their methods of orientation for the new informational structures, just as



nowadays the appearance of new versions of software programs compels us to alter our informational behaviour that we have developed according to earlier versions. At the same time, the problems of individuality, the copy and repetition emerge, around which the contemporary art discourse revolves.

One of the new keywords of our time is 'flow'. Várady's painting, *Tao – Flow* (2005) refers to this. On the one hand, flow reflects the continuous change in the world, but today we use the word most often in connection with the information flow. But so that we do not restrict flow only to this dry, technical fact, in closing I will mention the consistent approach to a Várady picture of a different nature.

Mihály Csíkszentmihályi's volume entitled *Flow*, enjoying great popularity the world over, seeking the secret of happiness, arrived at this notion. The book's subtitle: the psychology of the perfect experience. He sought the answer to this: what causes happiness? There are occasions when the individual becomes completely immersed in something and feels that happiness is truly attainable. Be it mountain climbing, good conversation, singing, etc. He referred to these moments as 'flow'. The notion is especially valid for those situations in which the individual experiences the most exciting and most memorable situations of their life. The deeds of man are most effortless when s/he accomplishes the most difficult tasks. After Csíkszentmihályi began to use this concept, a scientist from Shanghai told him that the ancient Chinese Taoist sages also used this expression – to float, to flow – for the condition of consciousness of the individual who has chosen the appropriate mode of existence. Várady's pictures seek the possible modes of existence. And which is most suitable? I believe, that which is tailored to the individual.



Cyber I. (részlet) Cyber I (detail) 2002

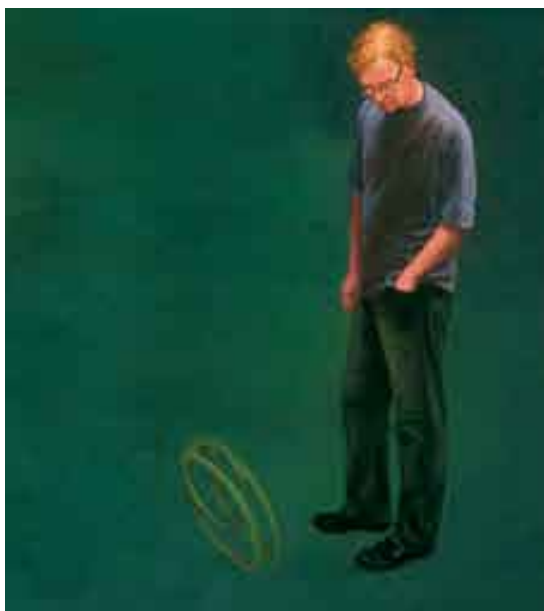
EPILOGUE

What can the individual do, if he is engaged in things both humanist and scientific, and is powerfully attracted to the arts, and moreover, can paint?

For weeks it was impossible to traverse my flat, since I set his pictures all around the floor, chronologically. This disorder meanwhile created order, since in this way that trajectory of Várady's artistic career was rendered surveyable, and I could follow the individual connections and explorations. When I had looked through all of his works, the question was formulated in me, involuntarily: where from here? And as I began to write this book, that path, which is his relation to the world, in spite of every detour, came full circle – with the exception of the continually emerging fractal pictures – finally a curve of a completely constructible structure was a given, beginning with the period of turning inside, continuing with a turn to the past, dissecting the questions of the present, all the way up through the futuristic pictures. Seen from here, the question of inquiring into the future becomes more insistent.

Várady's painting is the art of no man's land, in the sense of the Russelian philosophy-metaphor, since the philosophical worldview strongly permeates his art; secondly, because for the most part, his themes focus on the search for self and place; thirdly, the constant feature of his pictures is that they play out not in concrete spaces or places, but in some kind of unreal, almost virtual milieu. Despite the fact that they are absolutely 'in the picture' of the social and intellectual problems of the era, which also corroborate the pictorial themes, it is simply that they interest him holistically, as in direct situations. It is to no avail that these are the bed, and the house, which are the alpha and the omega of everything. These, too, float; they are everywhere and nowhere. And this is the most difficult of all: to come across home in No Man's Land. Can art be of assistance in this? Or is it simply hopeless?

'Philosophy is, in fact, homesickness, the desire to be at home everywhere.'
(Novalis)



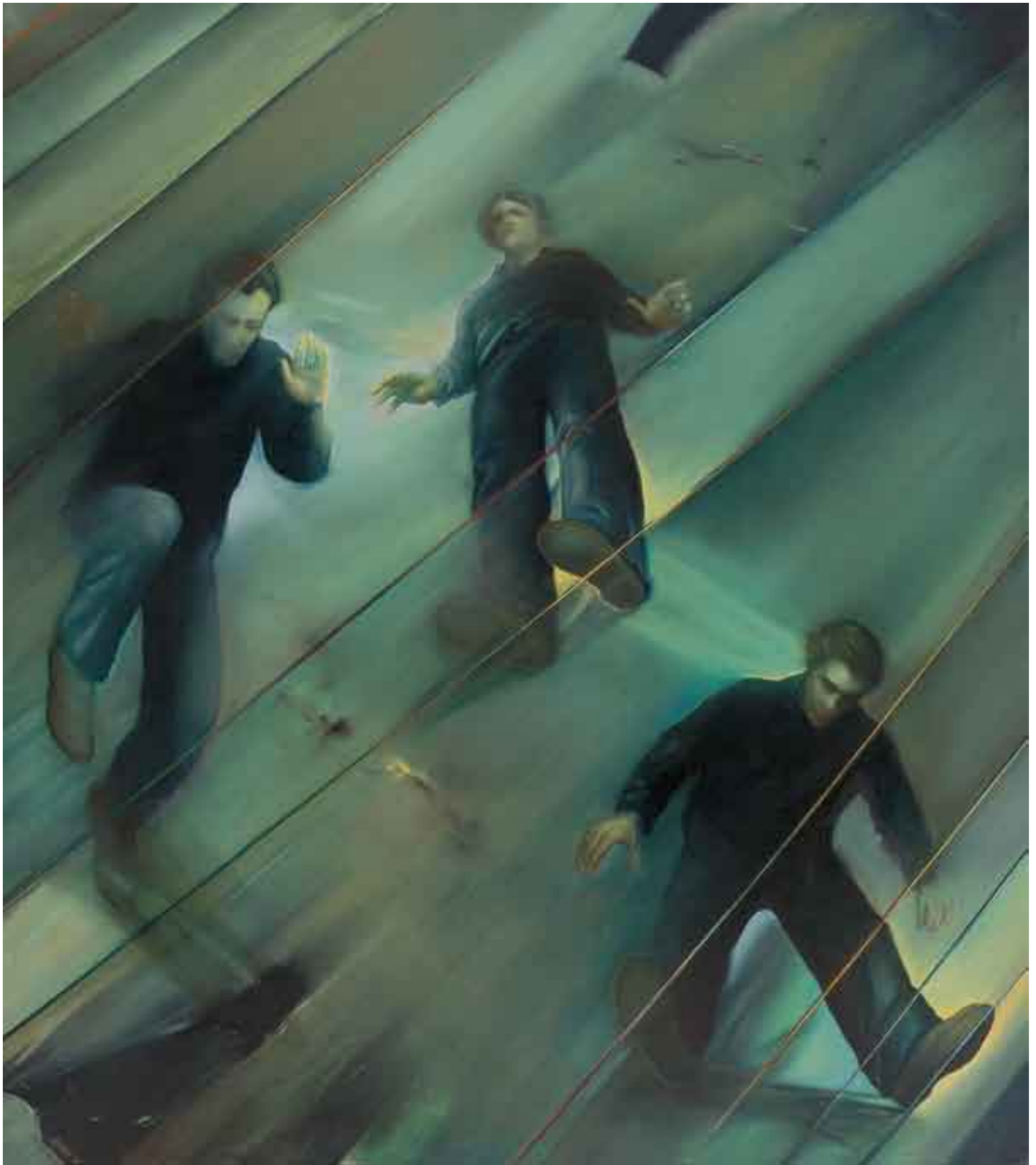
MŰVEK WORKS



Meditáció Meditation 1979



A csend áhítata Piety of Stillness 1981





A mozdulatlanság rezzenései Quivers of Immobility 1981





De profundis 1982



A végkifejlet előtt Before the End 1983



A párbeszéd fordulata The Turning-Point of the Dialogue 1984

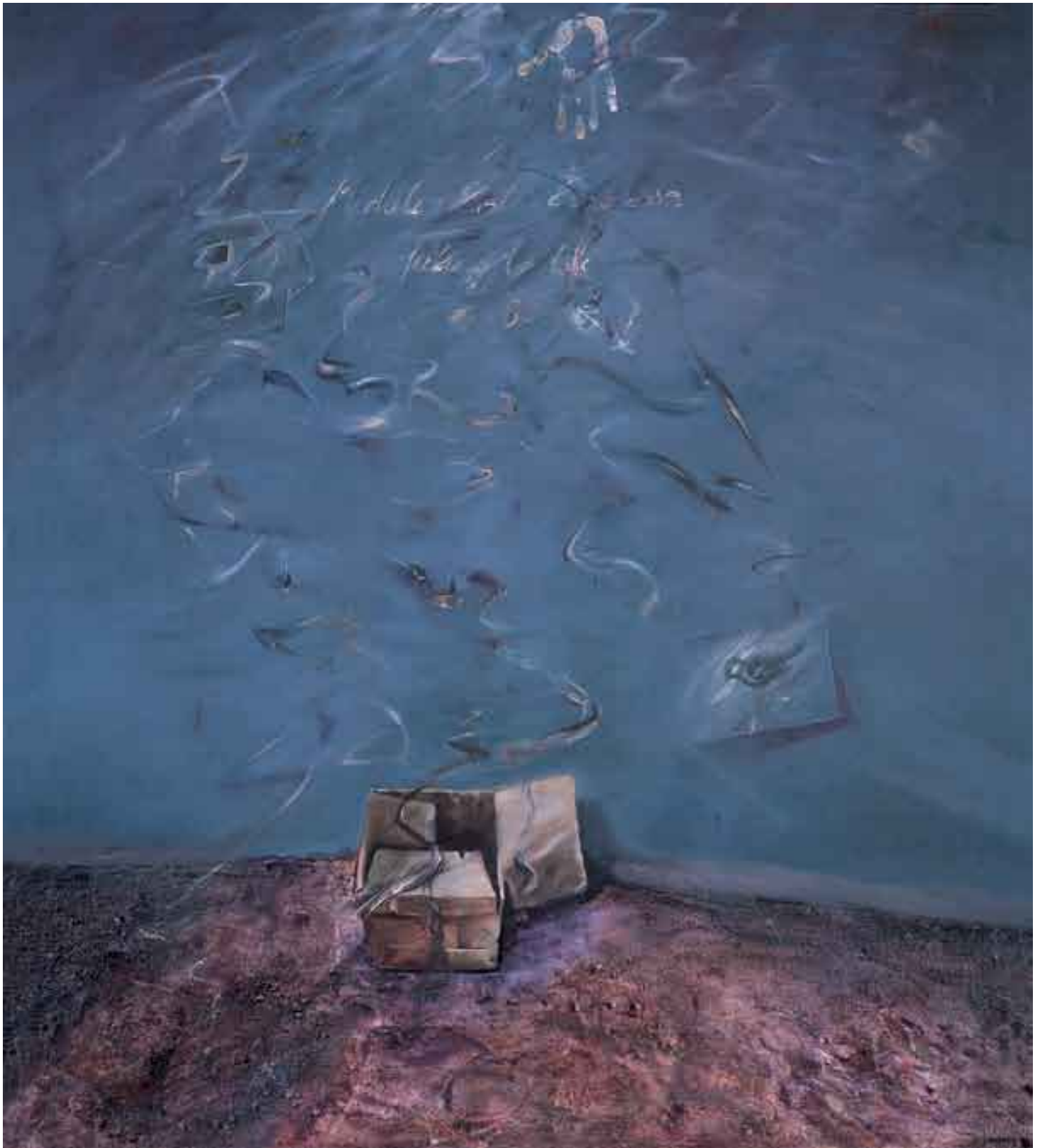


A megvilágosodás fokozatai Stages of Illumination 1984





A bálvány bukása Fall of the Idol 1985





Századvég VIII. (Belevettség) End of the Century VIII (Throwing into) 1987



Századvég V. (Melankólia) End of the Century V (Melancholy) 1987



A belső térben In the Inner Space 1990



Egyiptom világa I. World of Egypt I 1991



A szív kisülése Burned-out (Scorched) Heart 1990



Cím nélkül Untitled 1992



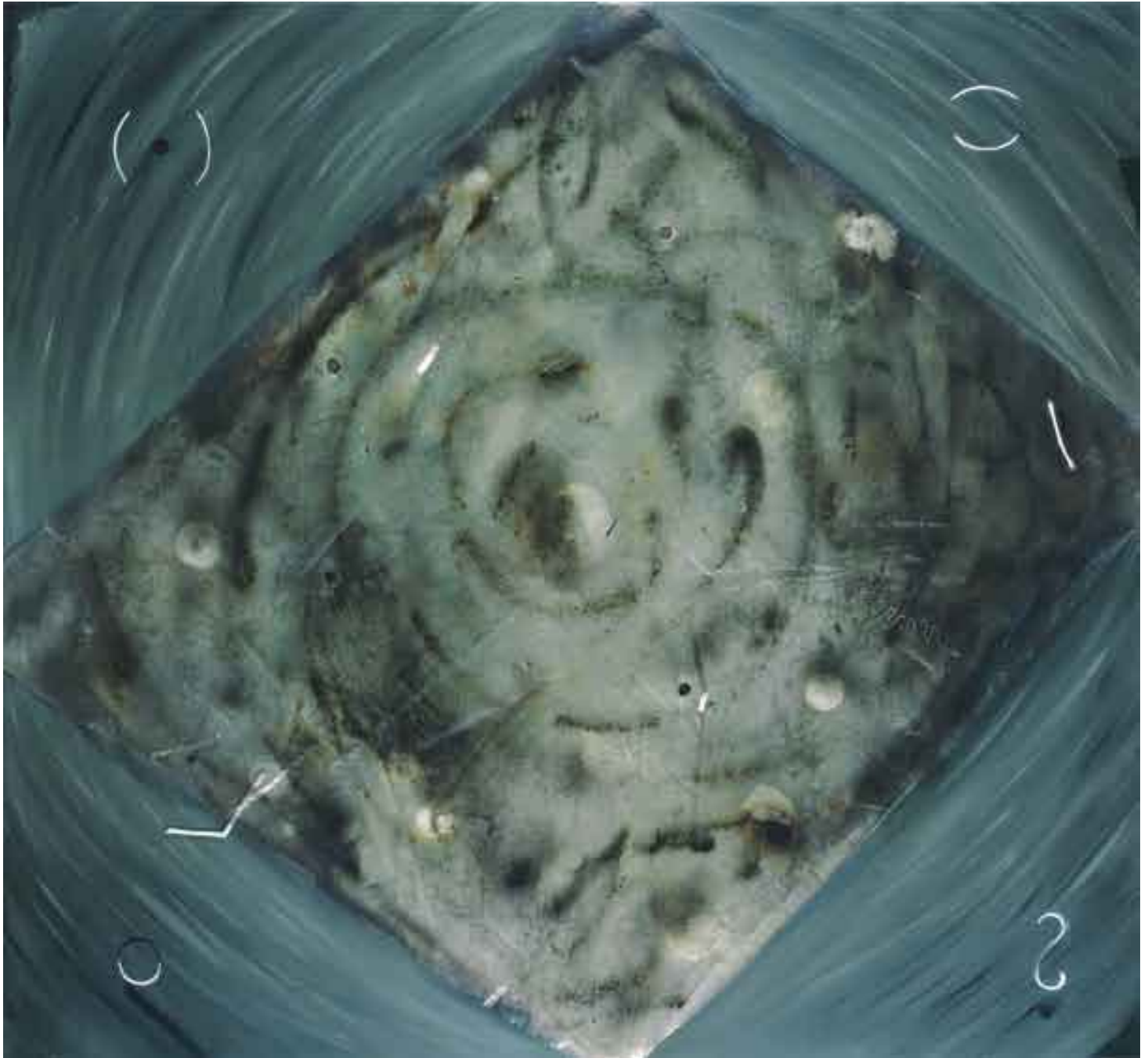
Jelek világa II. World of Signs II 1993



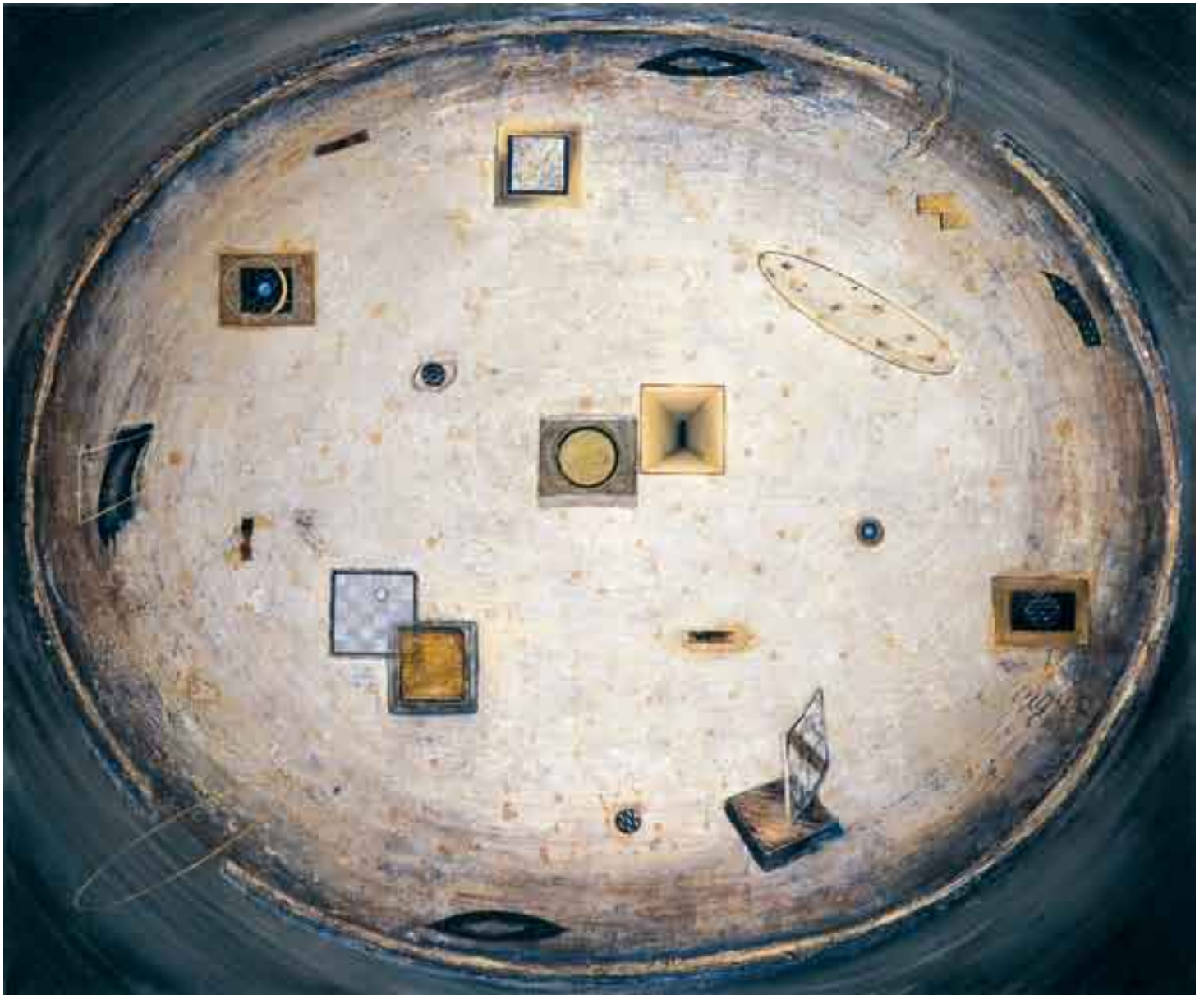


Kényes egyensúly Fragile Equilibrium 1996









Monászok II. Monads II 1996



Labirintus I. Labyrinth I 1994

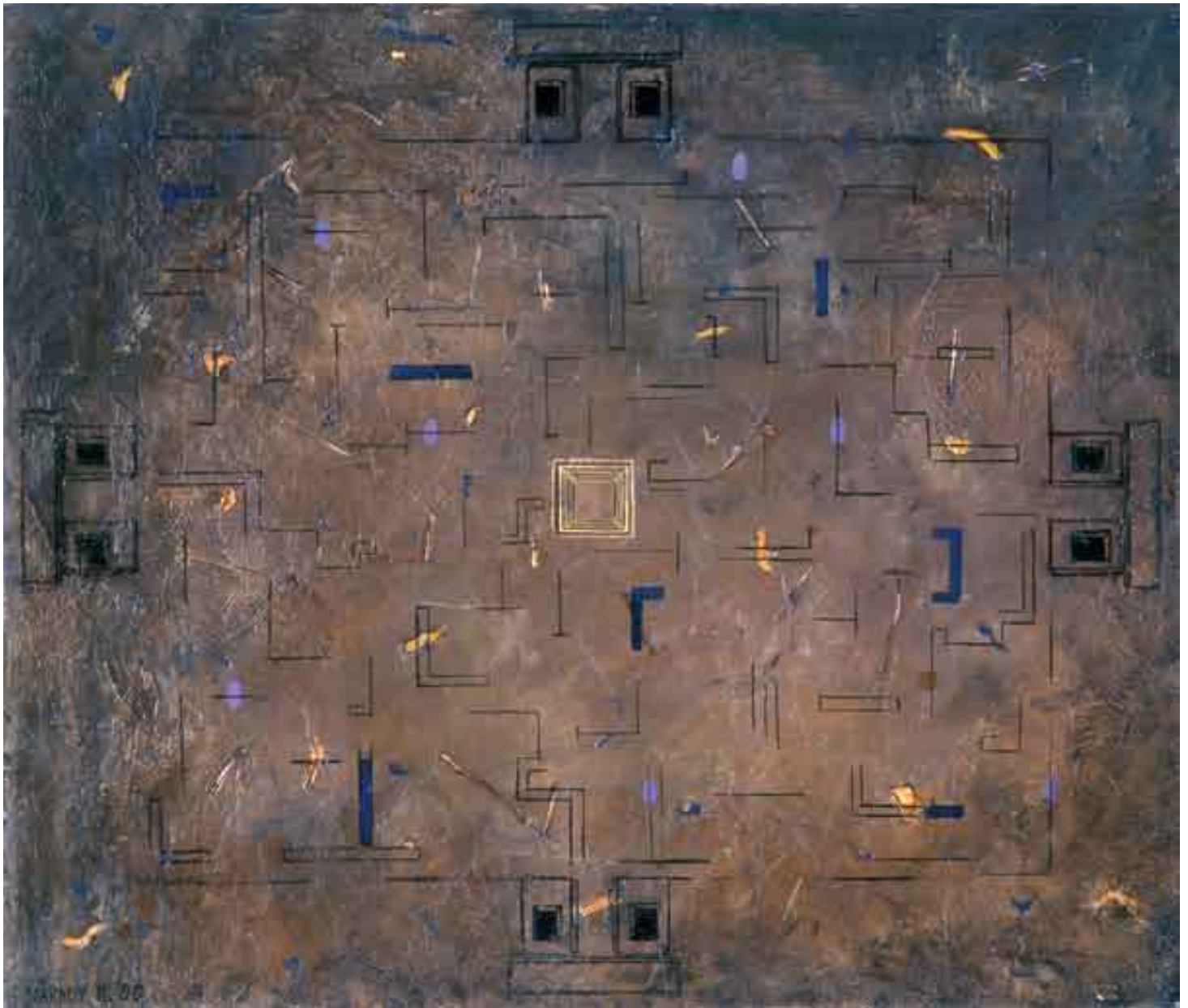






Hommage à Holbein 1996

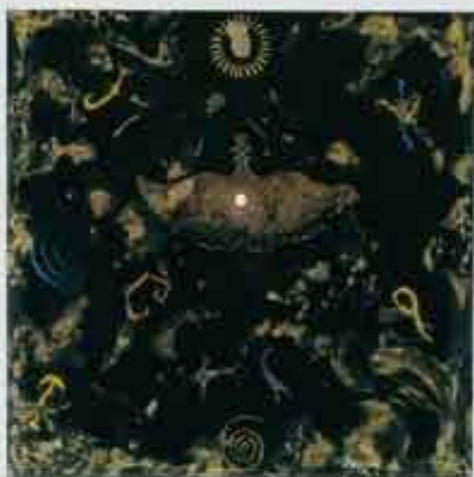




Labirintus II. Labyrinth II 1996



A ház III. The House III 1998



Archaikus V. Archaic V 1992







Oszlop Column 1995

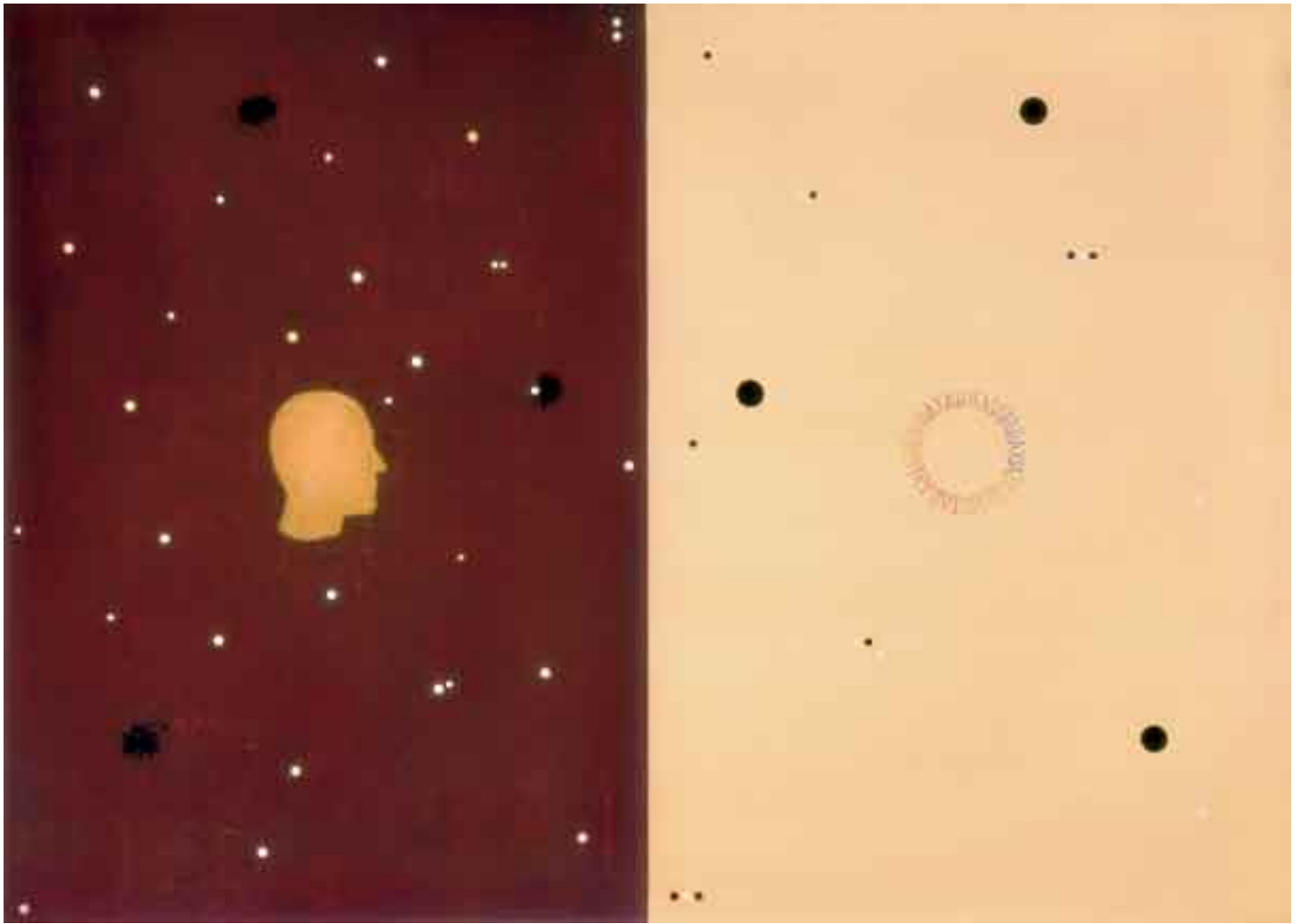




Mindaz, amit látunk, másképp is lehetne Whatever We See Could Be Other Than It Is 1997











Az ágy, Hommage à Flusser I. The Bed, Hommage à Flusser I 1997



Az ágy, Hommage à Flusser II. The Bed, Hommage à Flusser II 1997



Az ágy, Hommage à Flusser V. The Bed, Hommage à Flusser V 1998



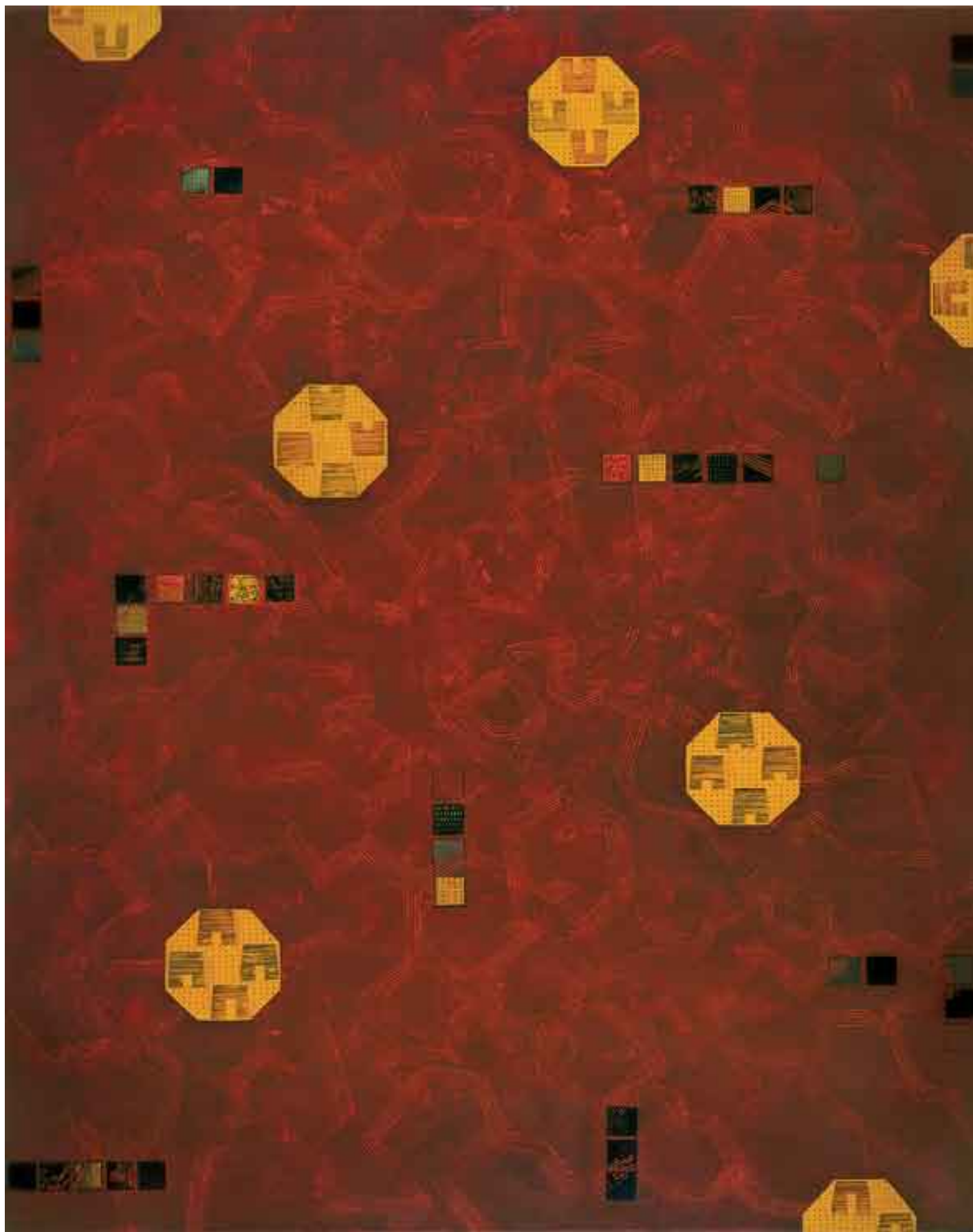
Az ágy, Hommage à Flusser IV. The Bed, Hommage à Flusser IV 1998



Az ágy, Hommage à Flusser III. The Bed, Hommage à Flusser III 1997

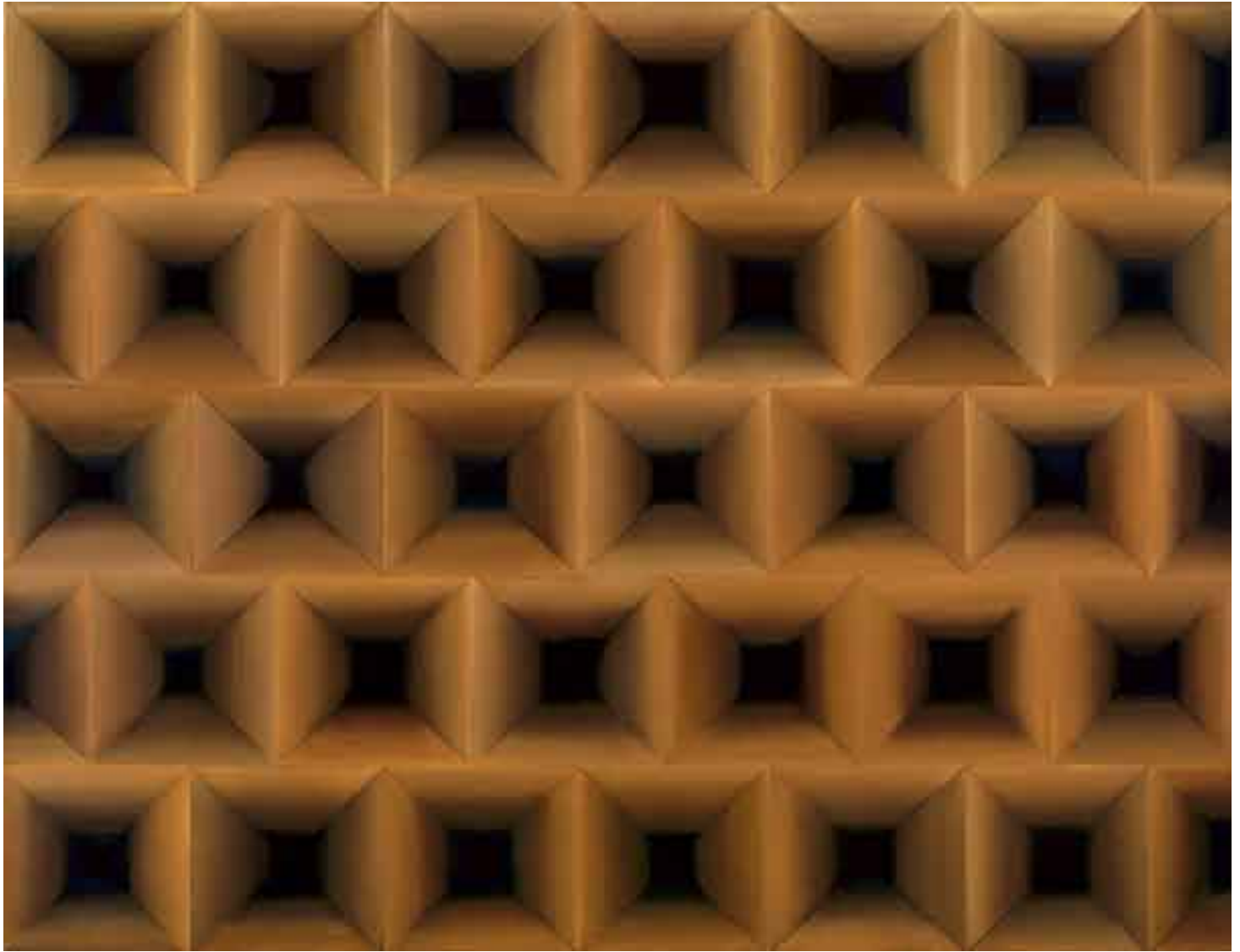


(Világ) Szemlélet I. (World) Approach I 1997

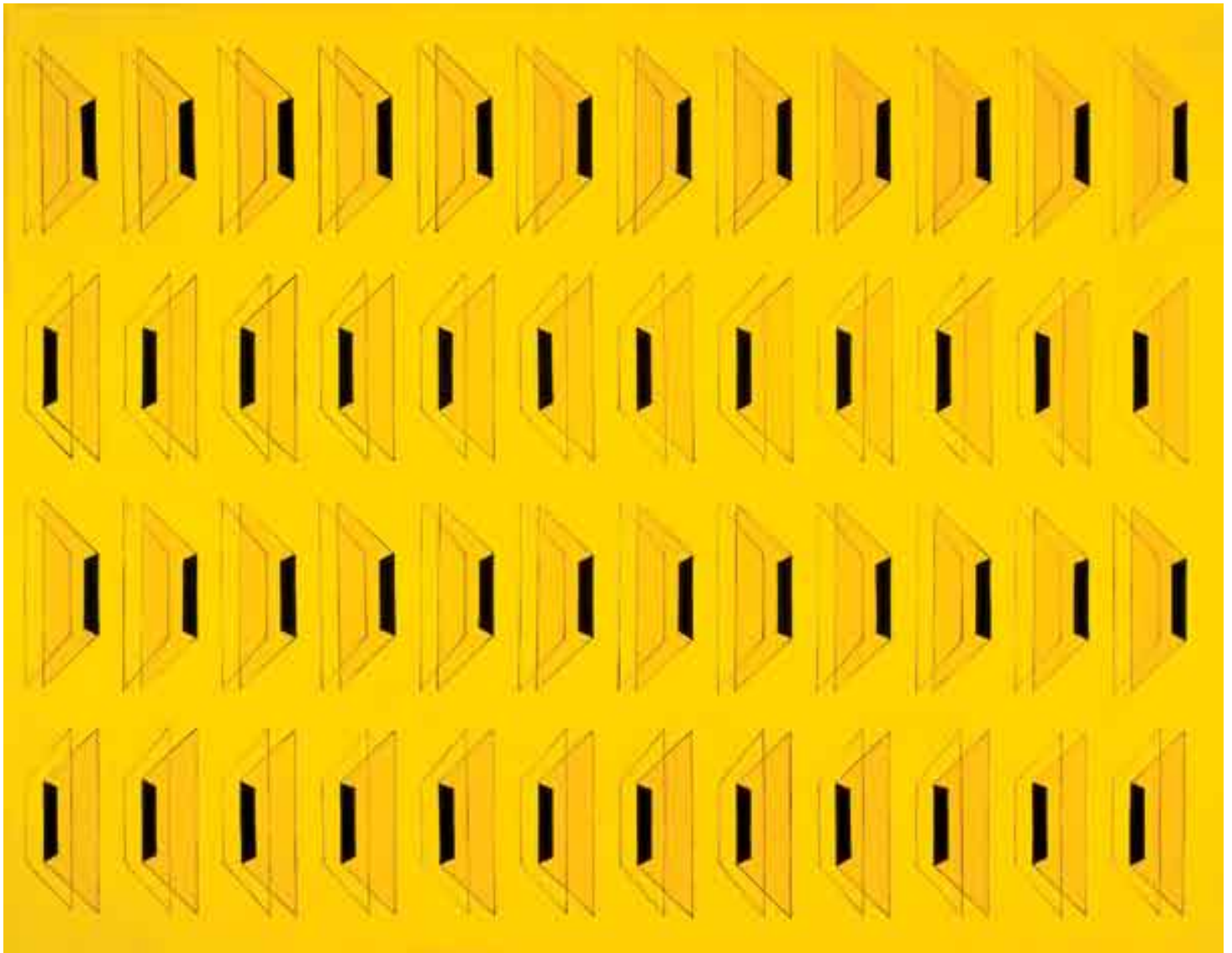


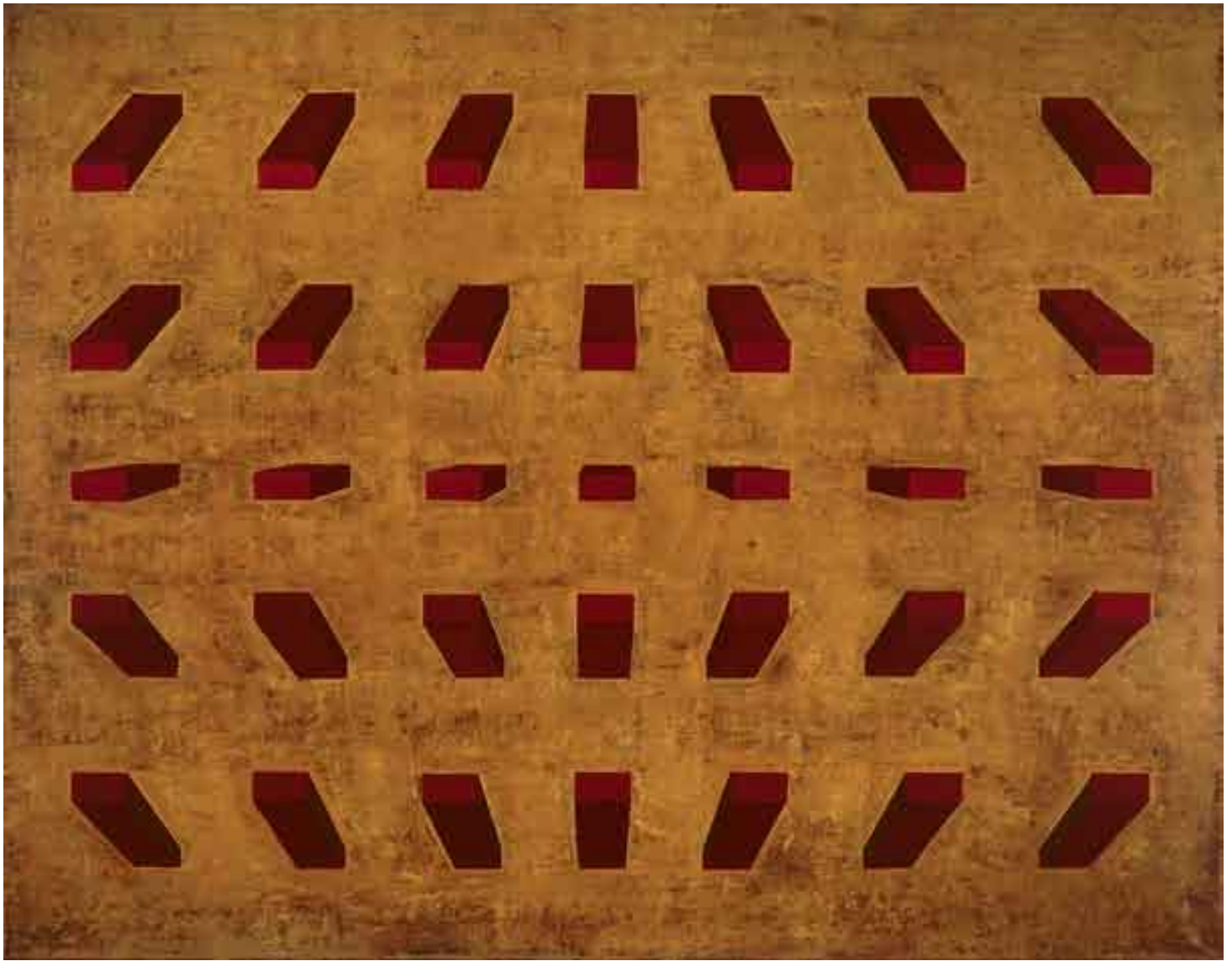
(Világ) Szemlélet IV. (World) Approach IV 1998

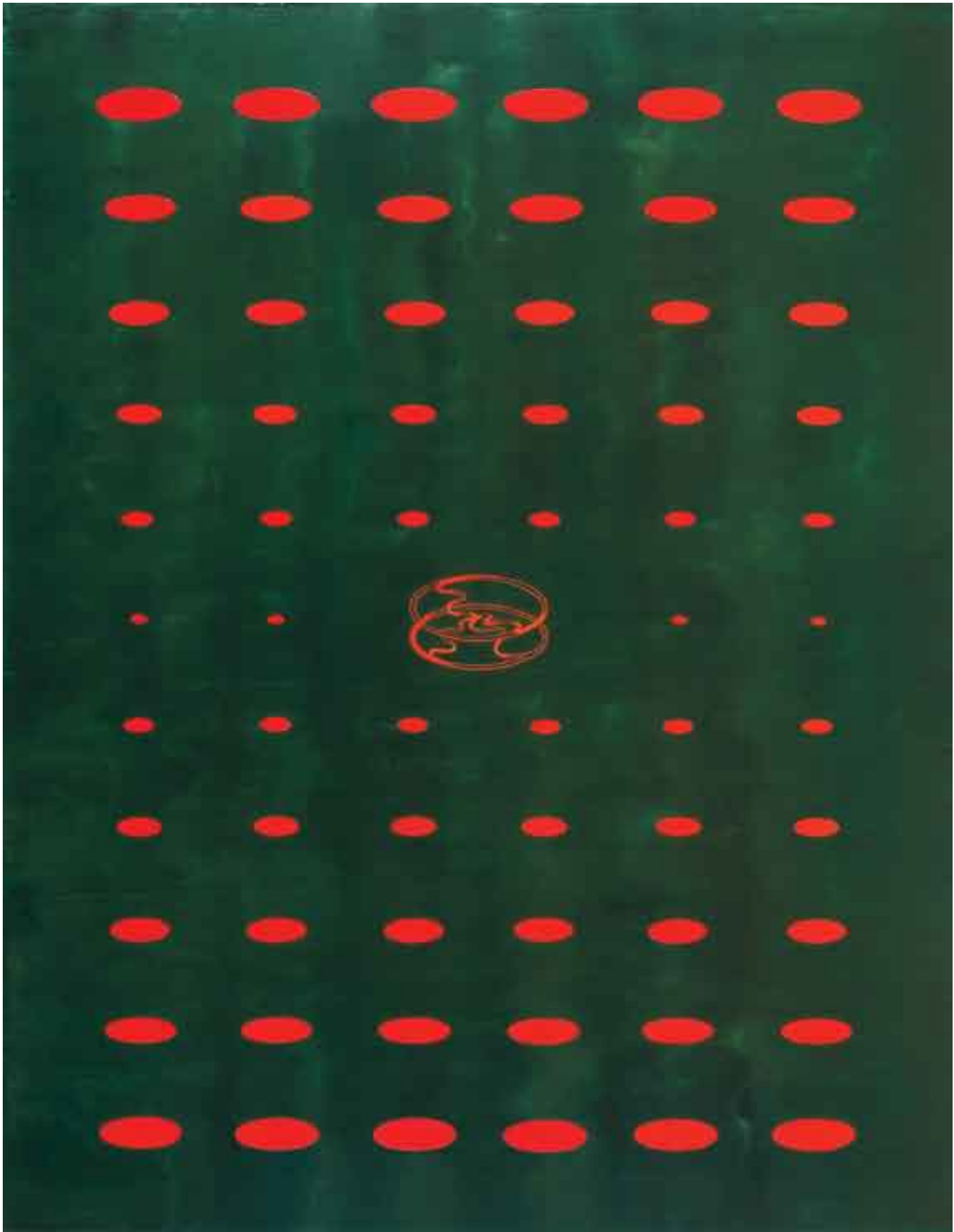


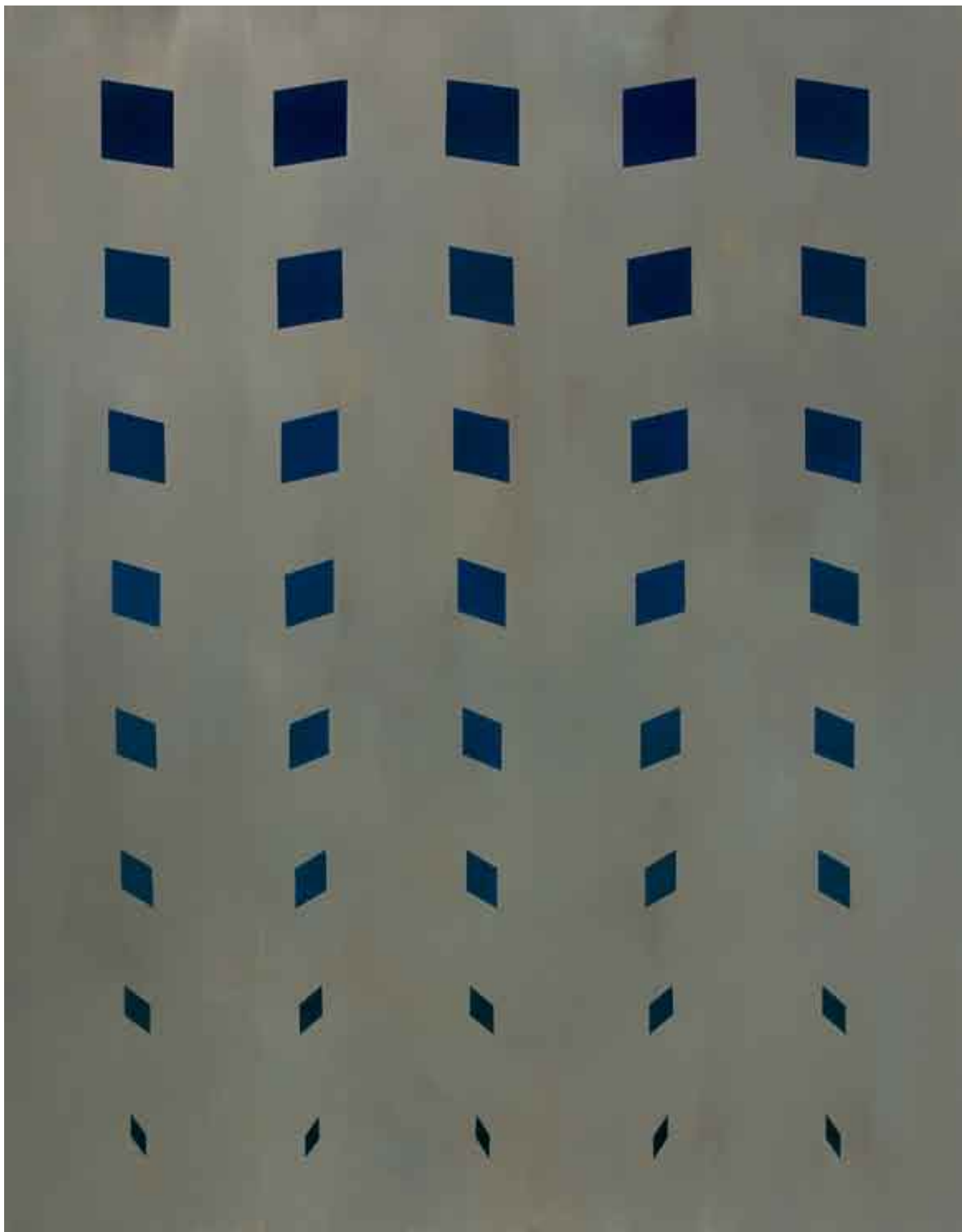


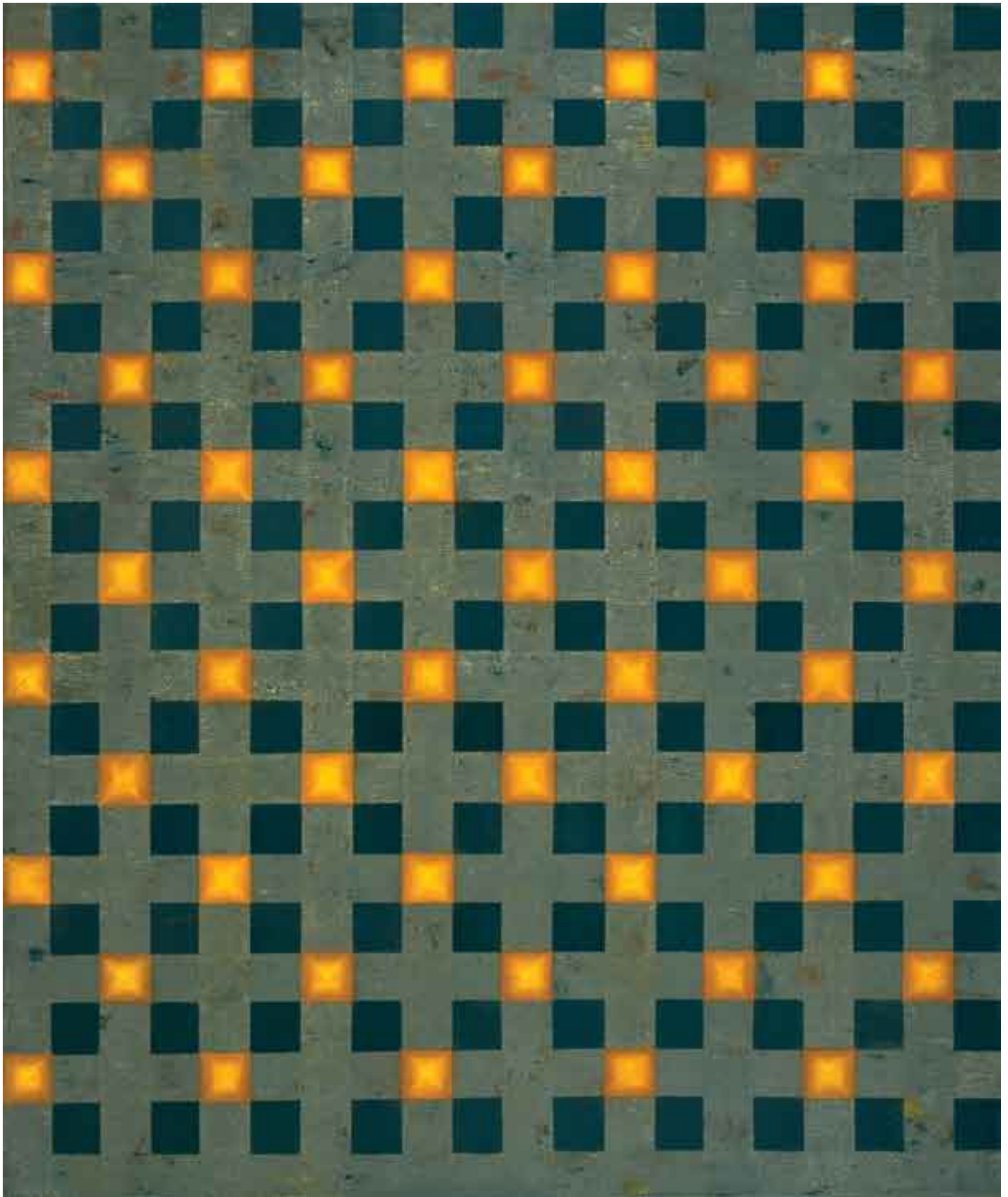


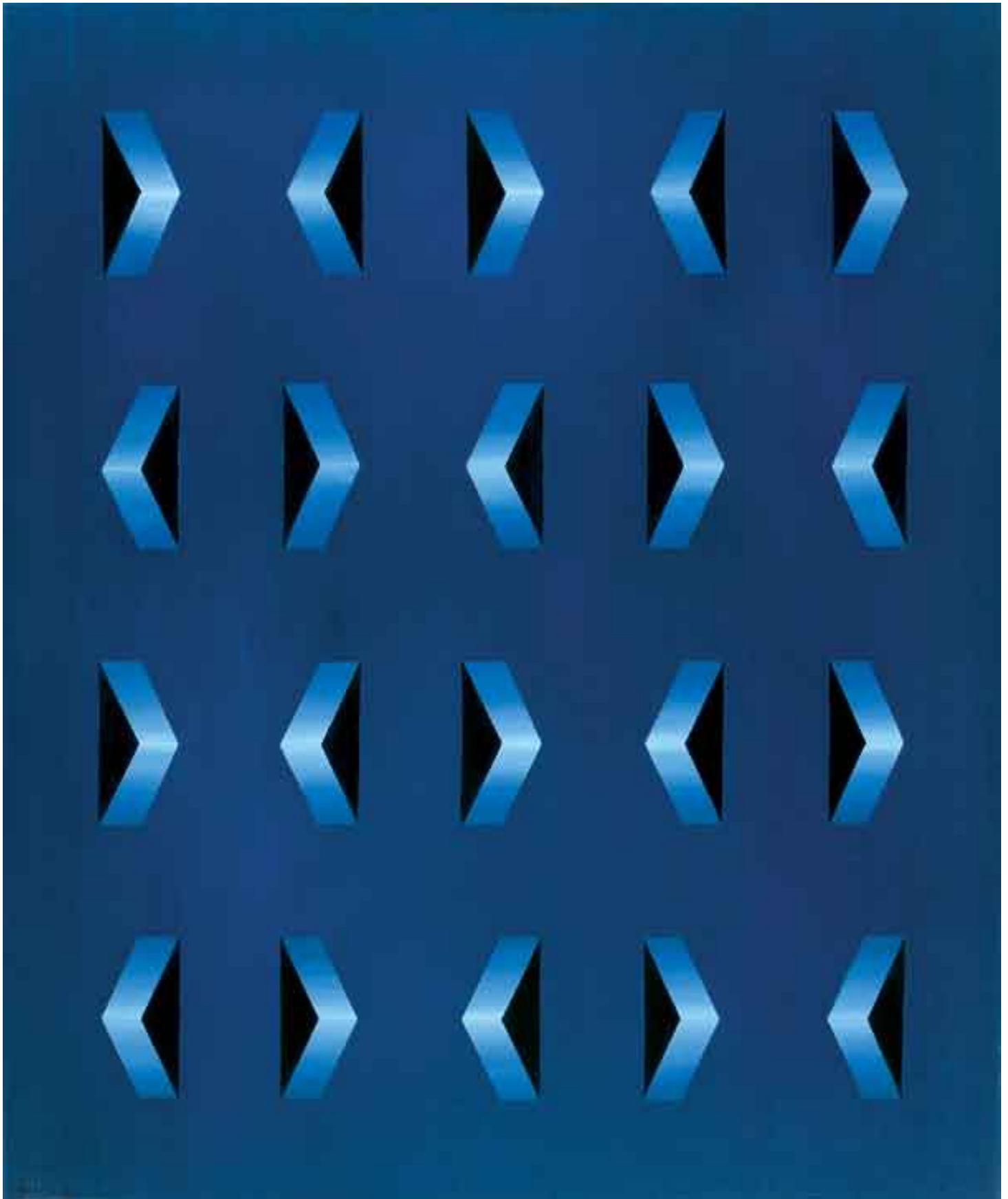


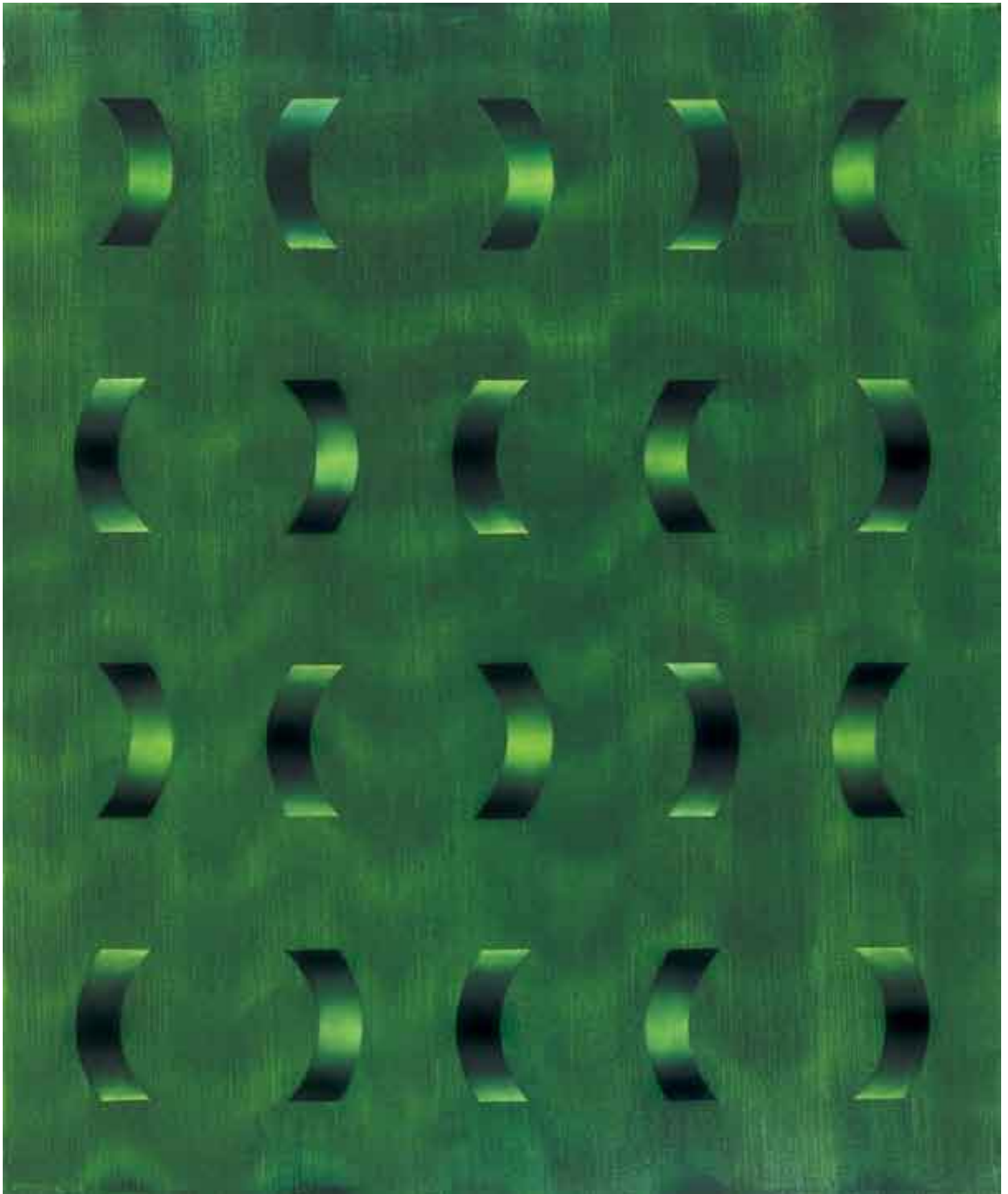


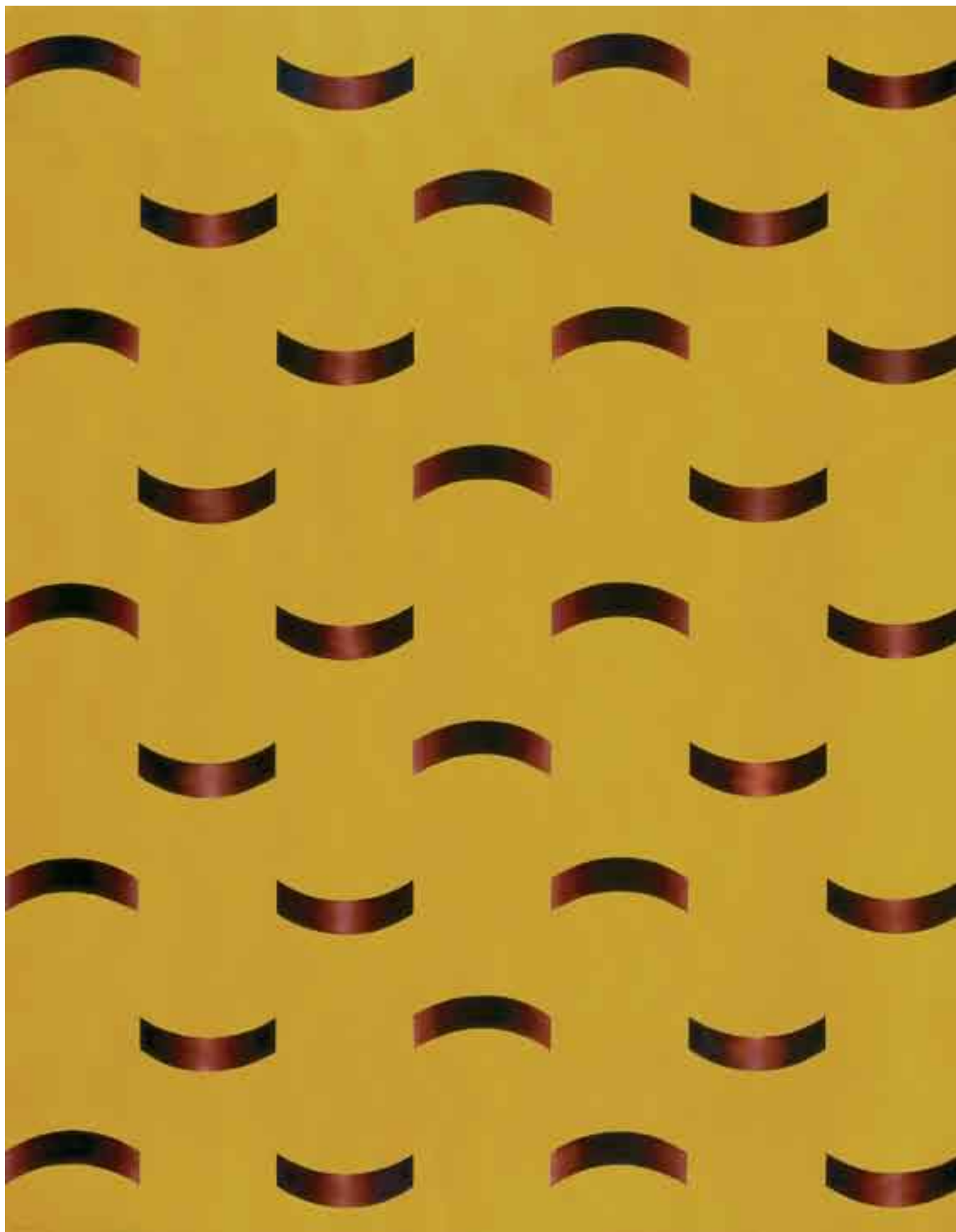


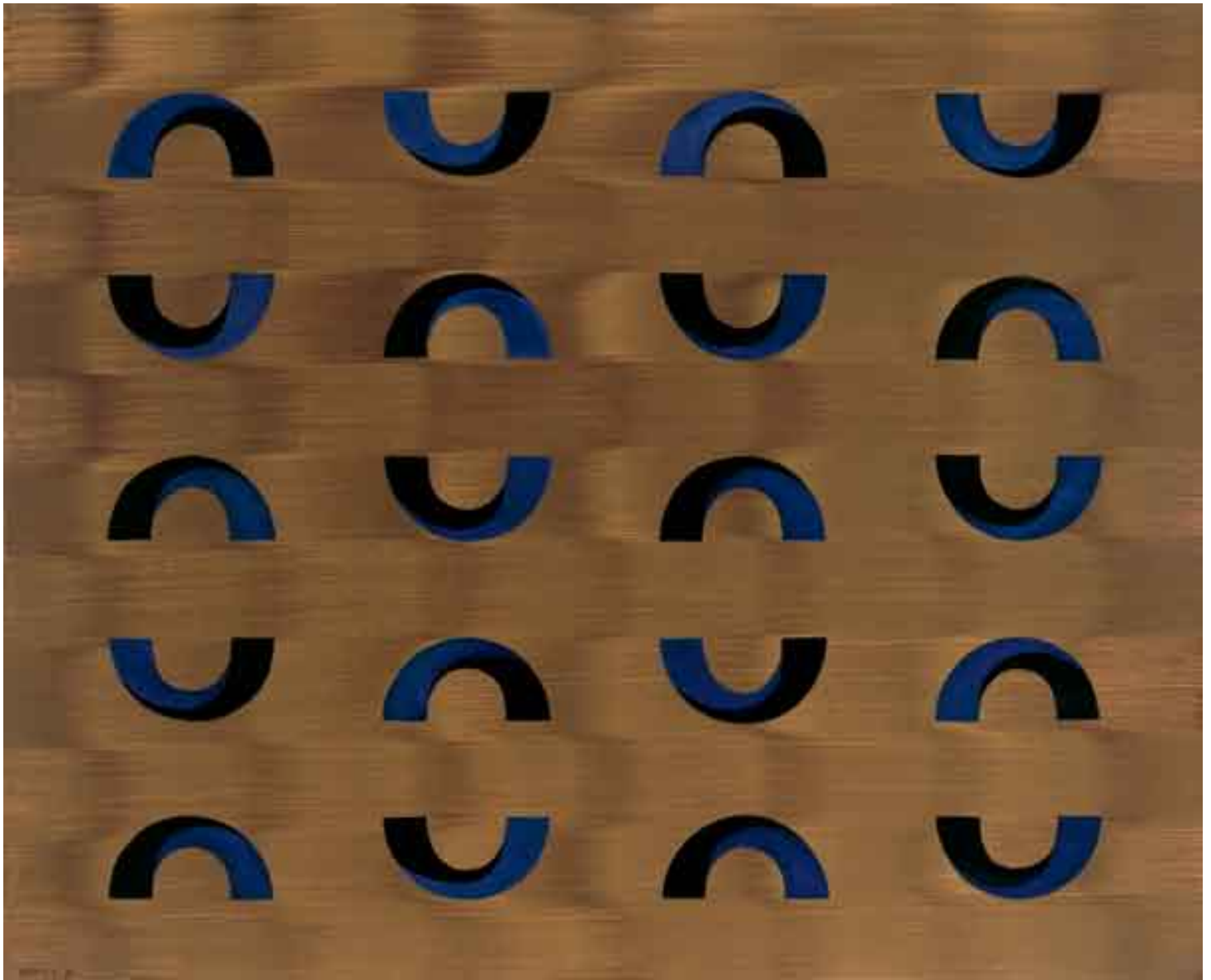






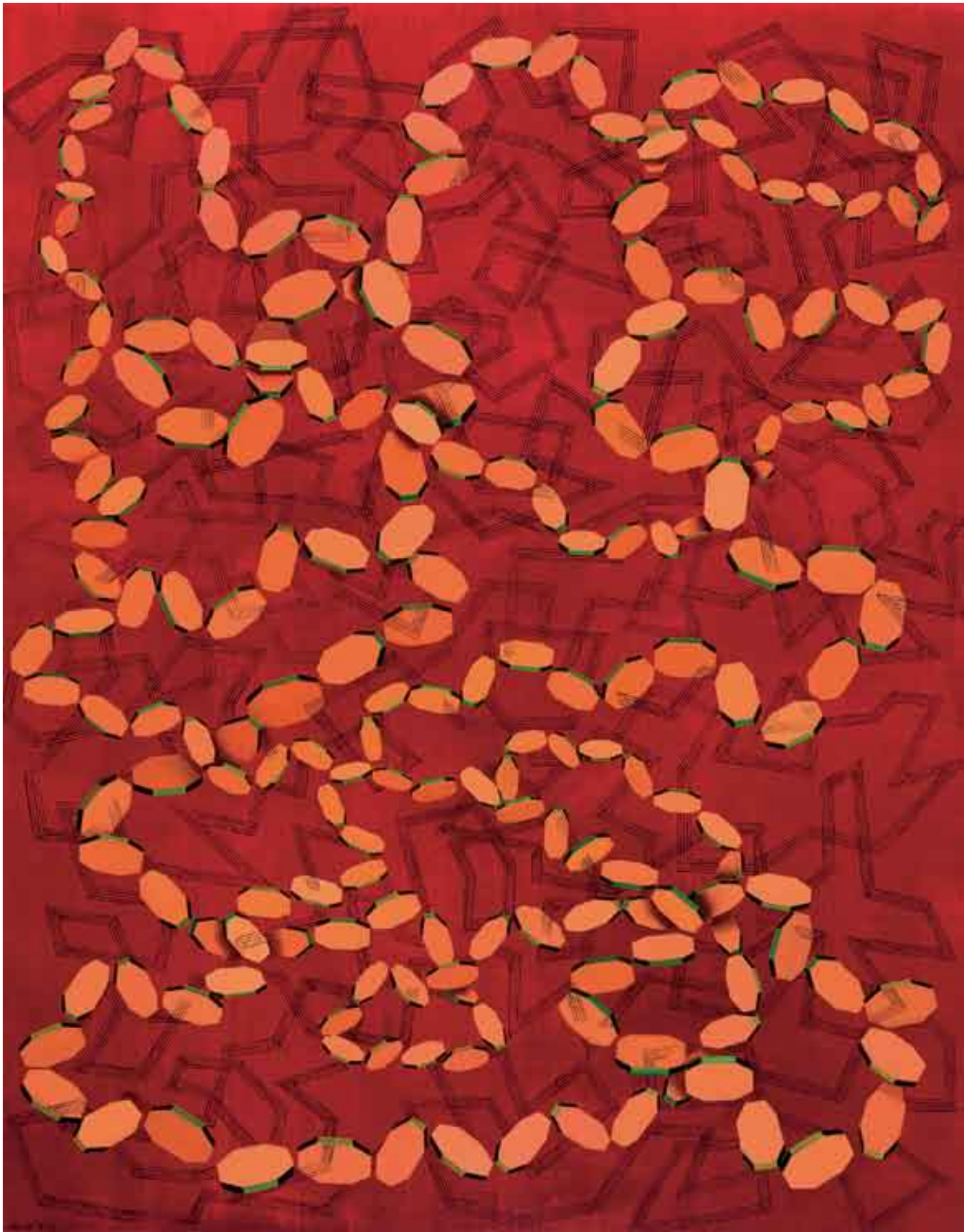






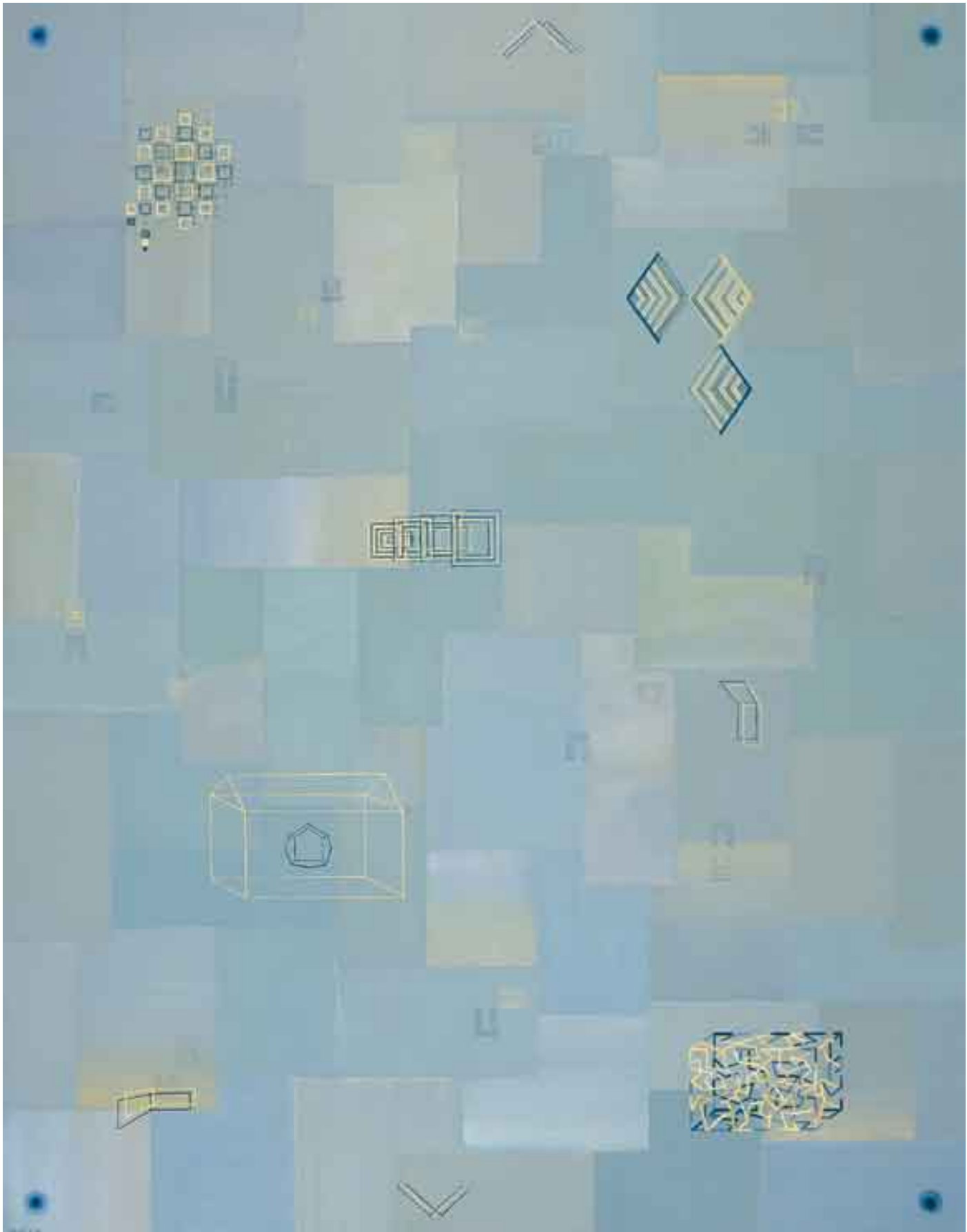
Tao (A kezdet) / Tao (The Beginning) 2006





Möbius fraktál Möbius Fractal 2003





A filozófus háza II. The Philosopher's House II 2002

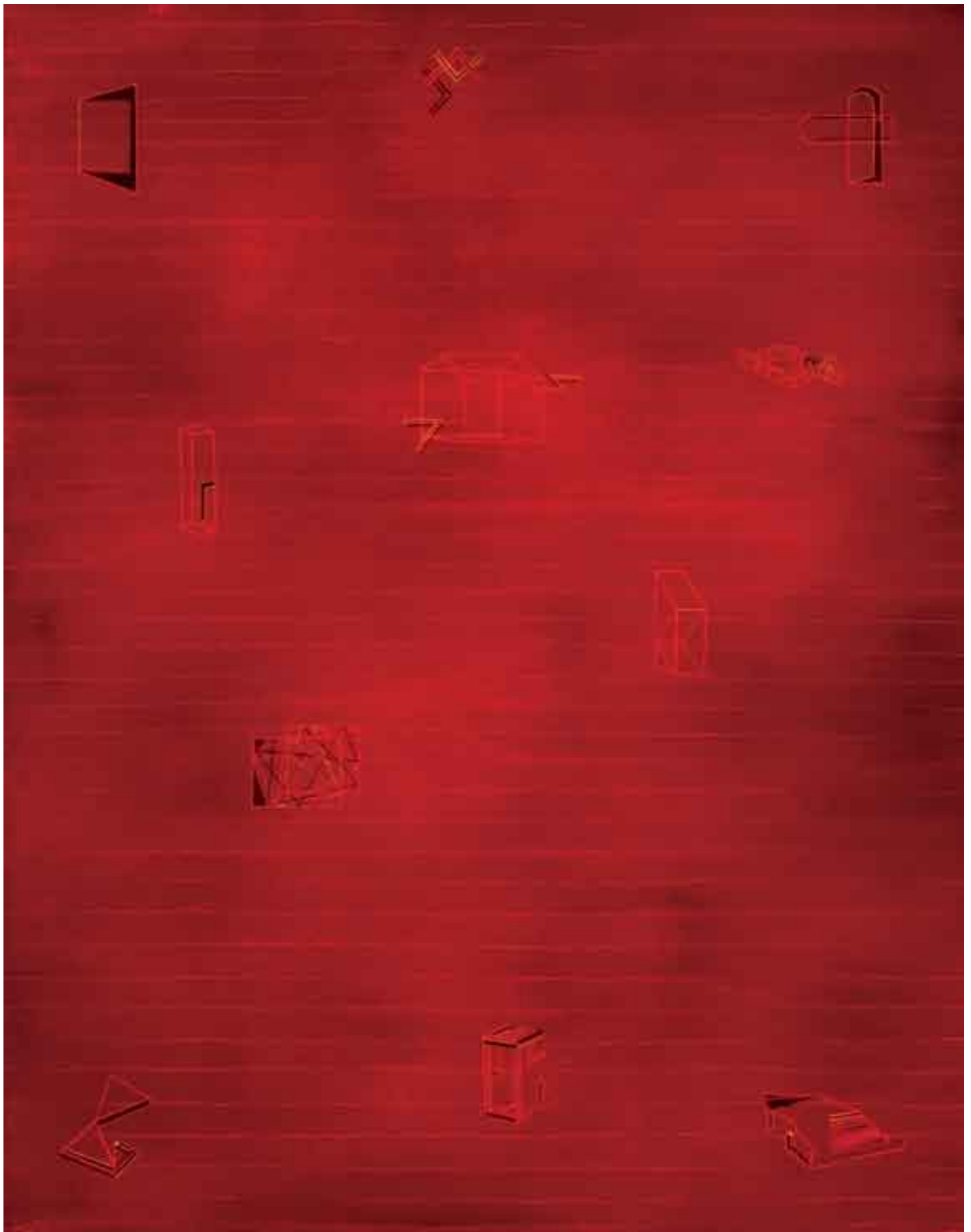




A költő háza, V. Flussernek I. The Poet's House, To V. Flusser I 2000



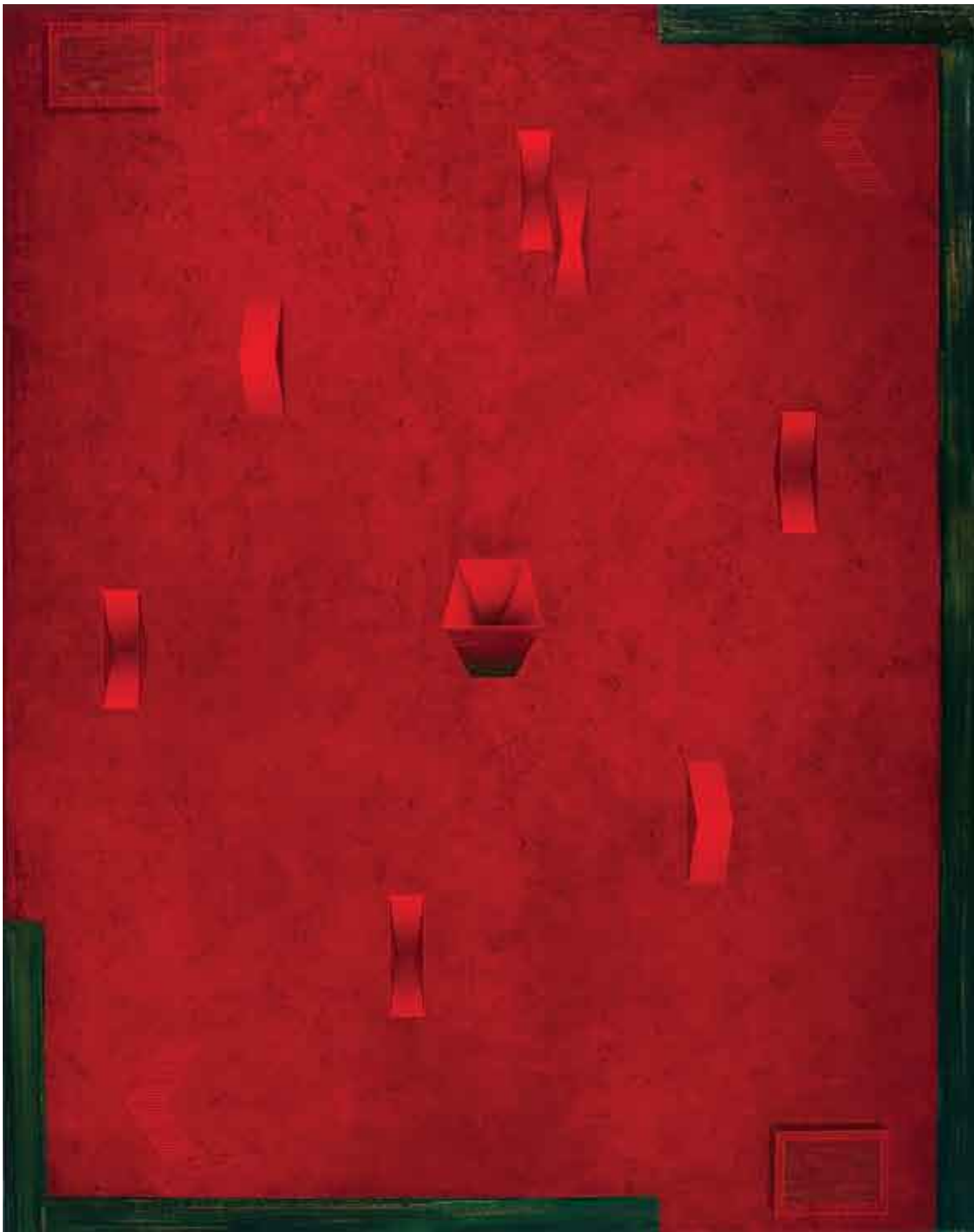
A szellem háza I. The House of the Spirit I 1999



A geométer háza I. The House of the Geometer I 1999



Süllyedő város Sinkiang 2000





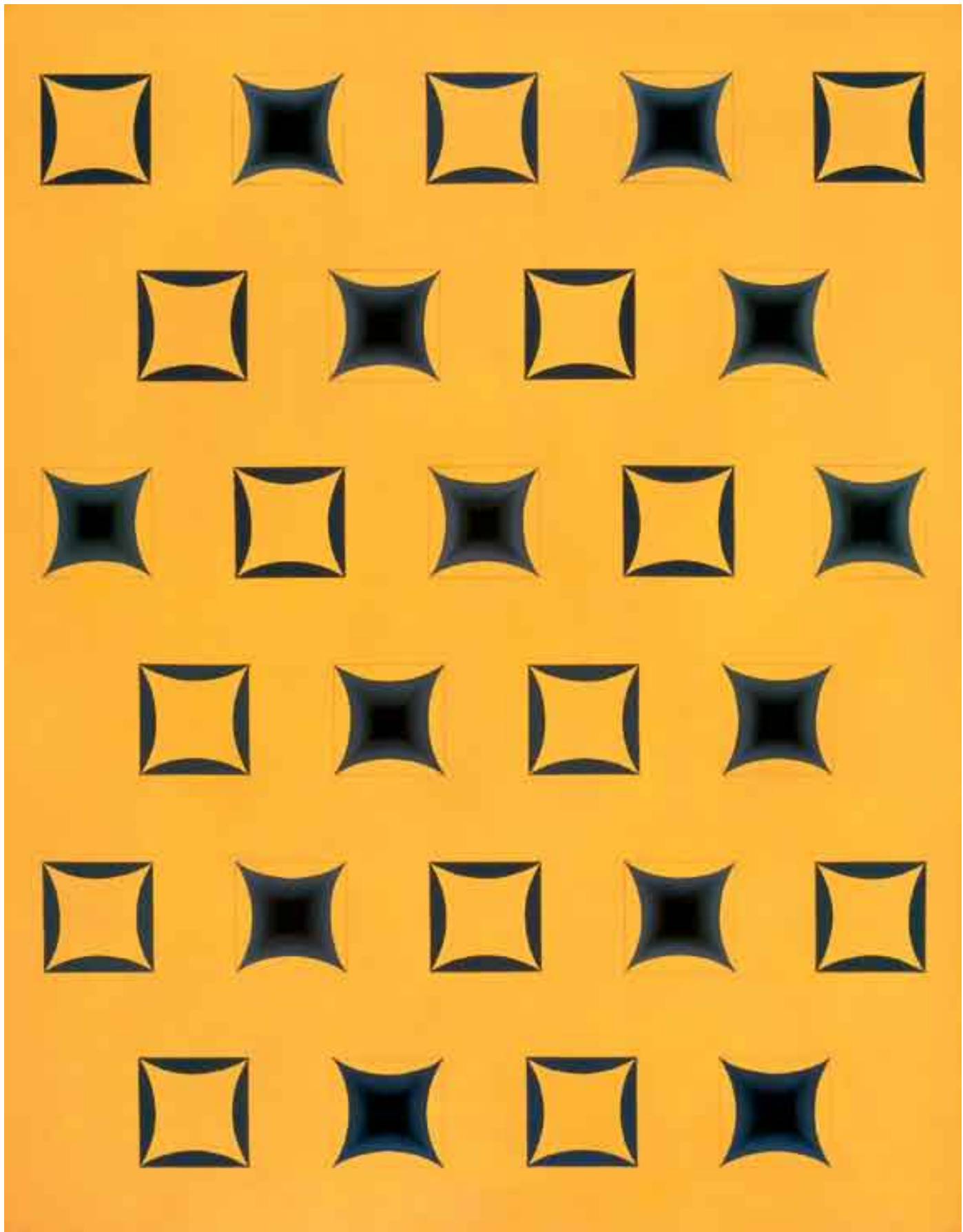
A festő háza, szimulakrumok J. B.-nak The Painter's House, Simulacrums to J. B. 2002





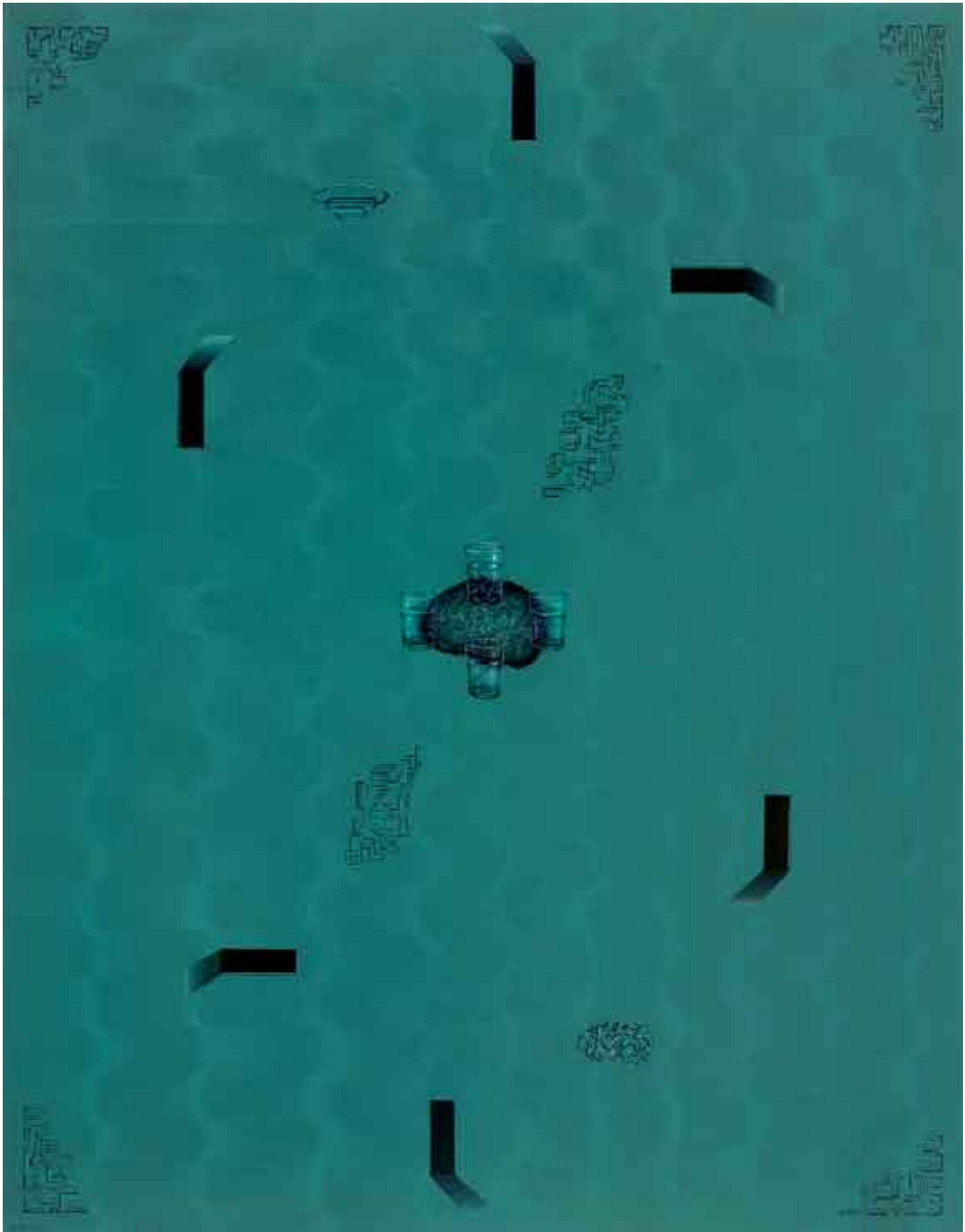
A filozófus háza I. The Philosopher's House I 2000



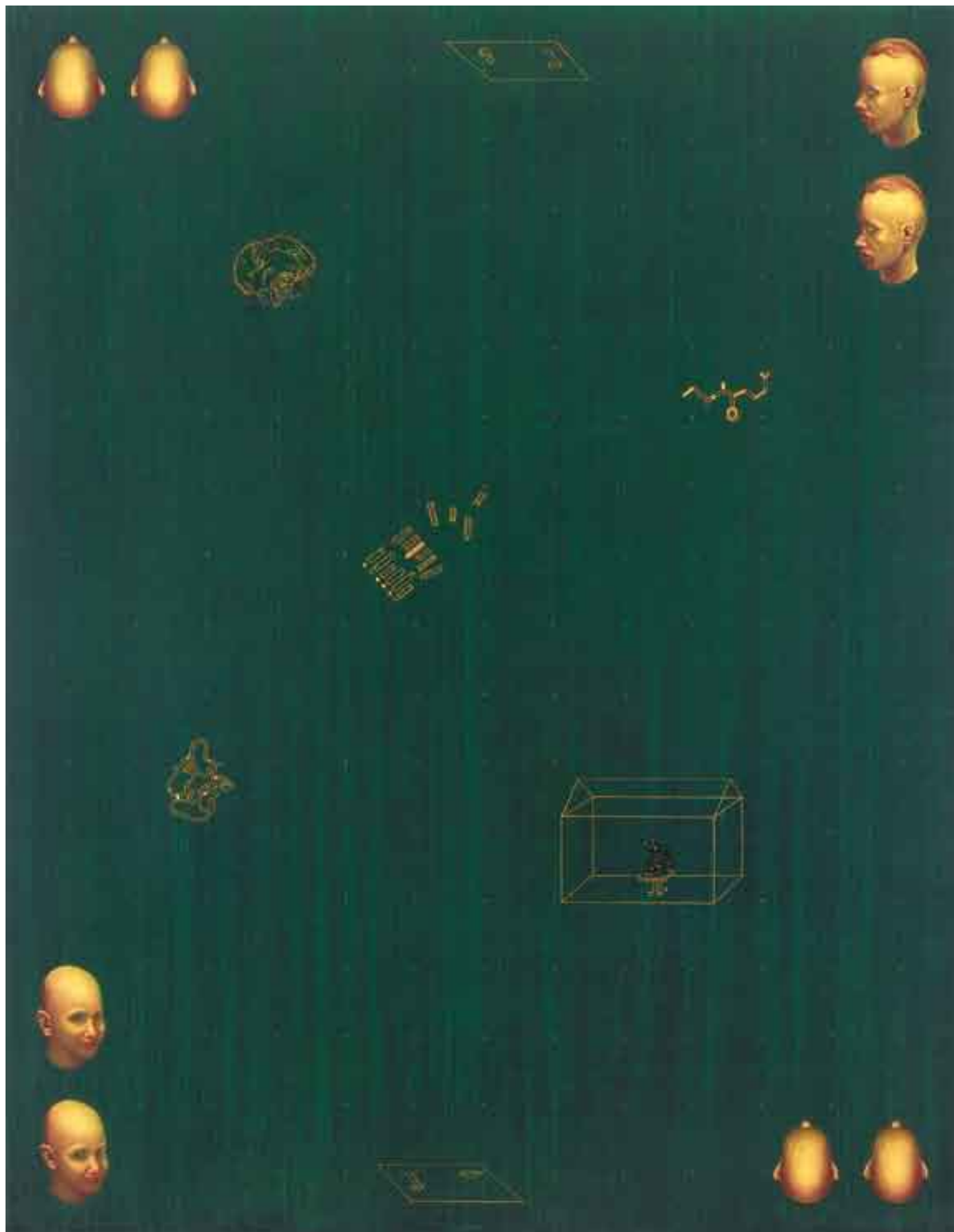


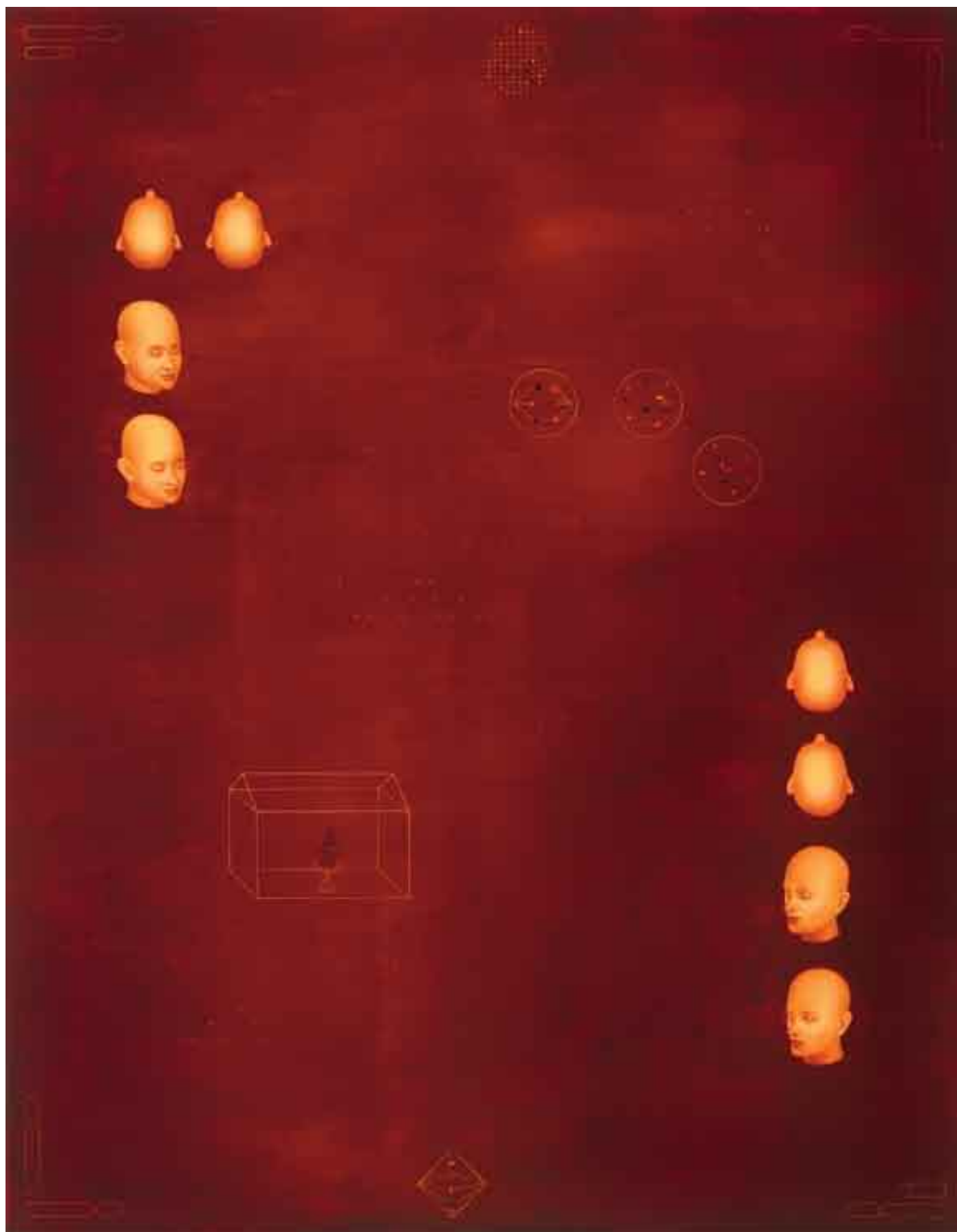


A költő háza II. The Poet's House II 2001

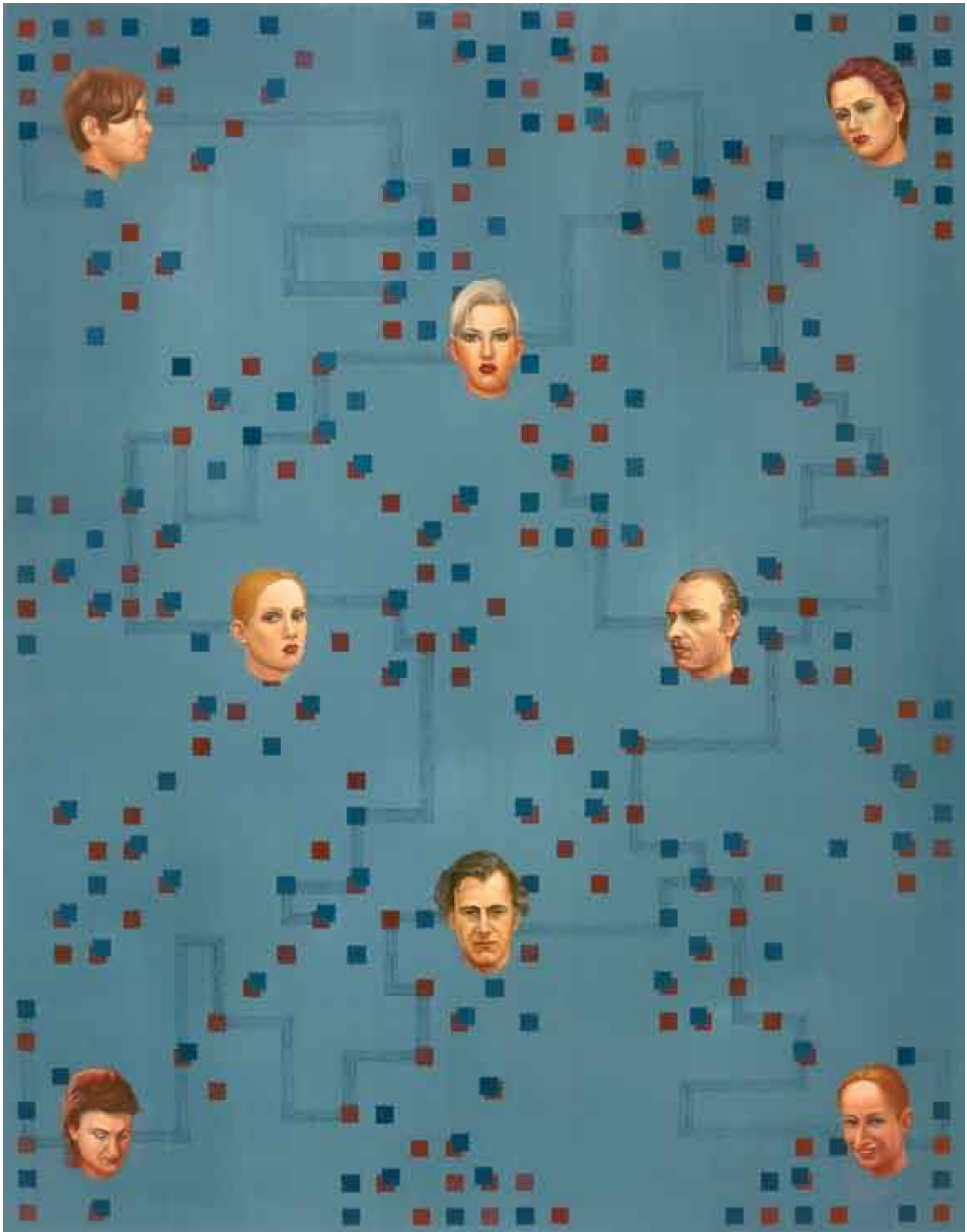




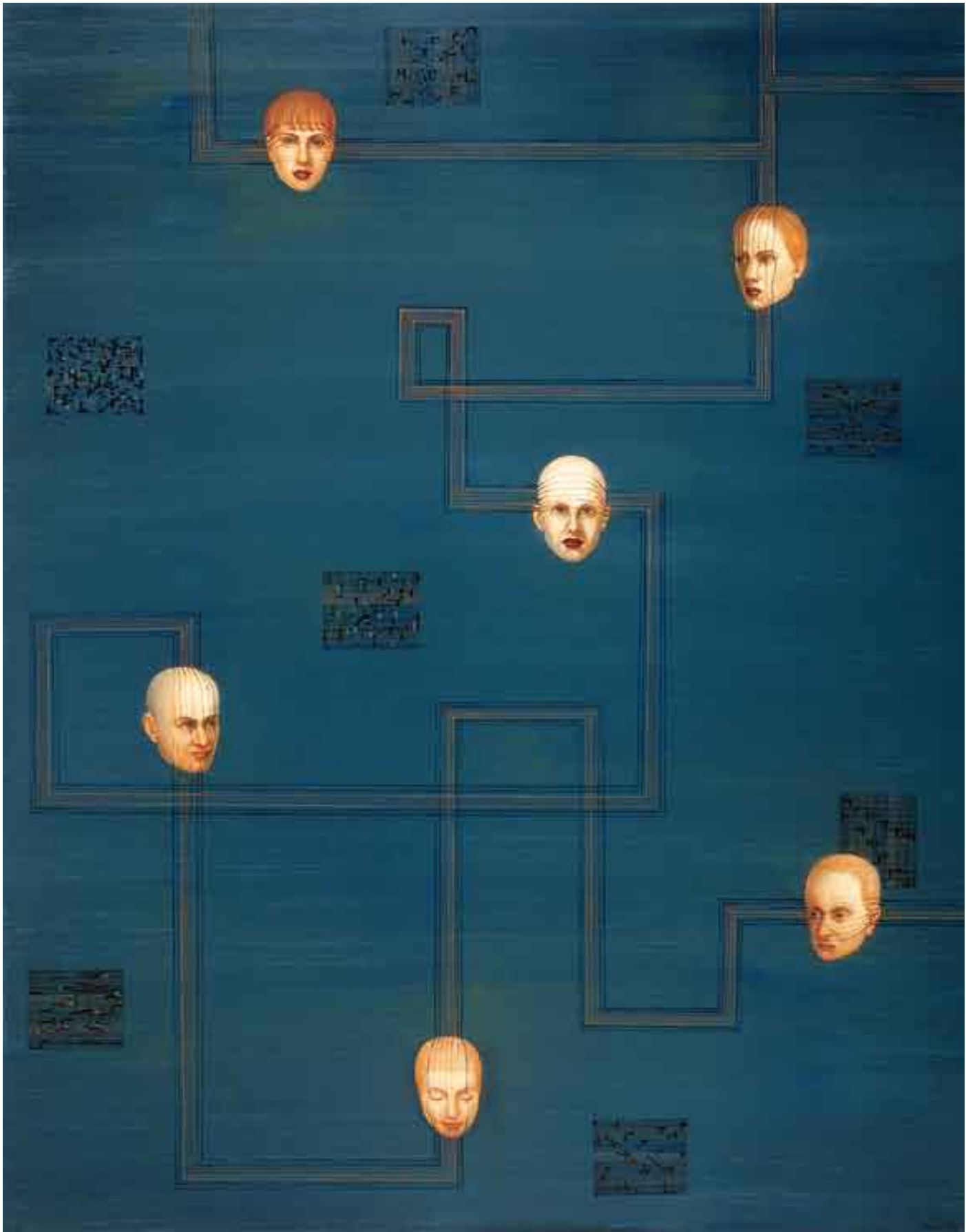




A klónozó háza I. The Clone Maker's House I 2002









Az agy körül Around the Brain 2003





Holbein árnya Holbein's Shadow 2004





Möbius árnya I. Möbius' Shadow I 2006









A dolgok megközelítése II. Approaching the Things II 2006





A fiatal Wittgenstein, az idős Wittgenstein és Madonna az interface-ben The Young Wittgenstein, the Old Wittgenstein and Madonna in the Interface 2006



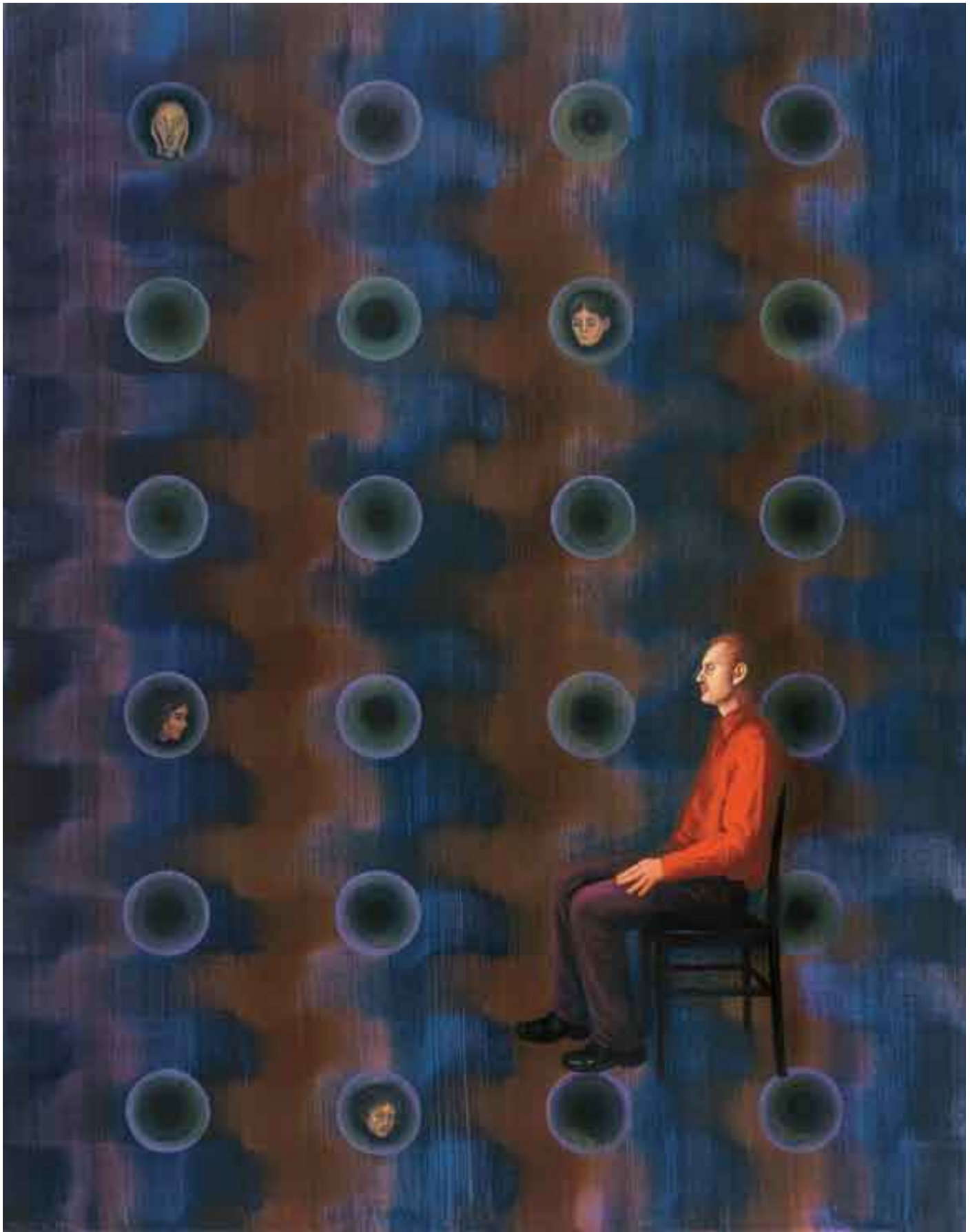
Ami kiszámítható, és ami nem I. What is Predictable and What is not I 2006

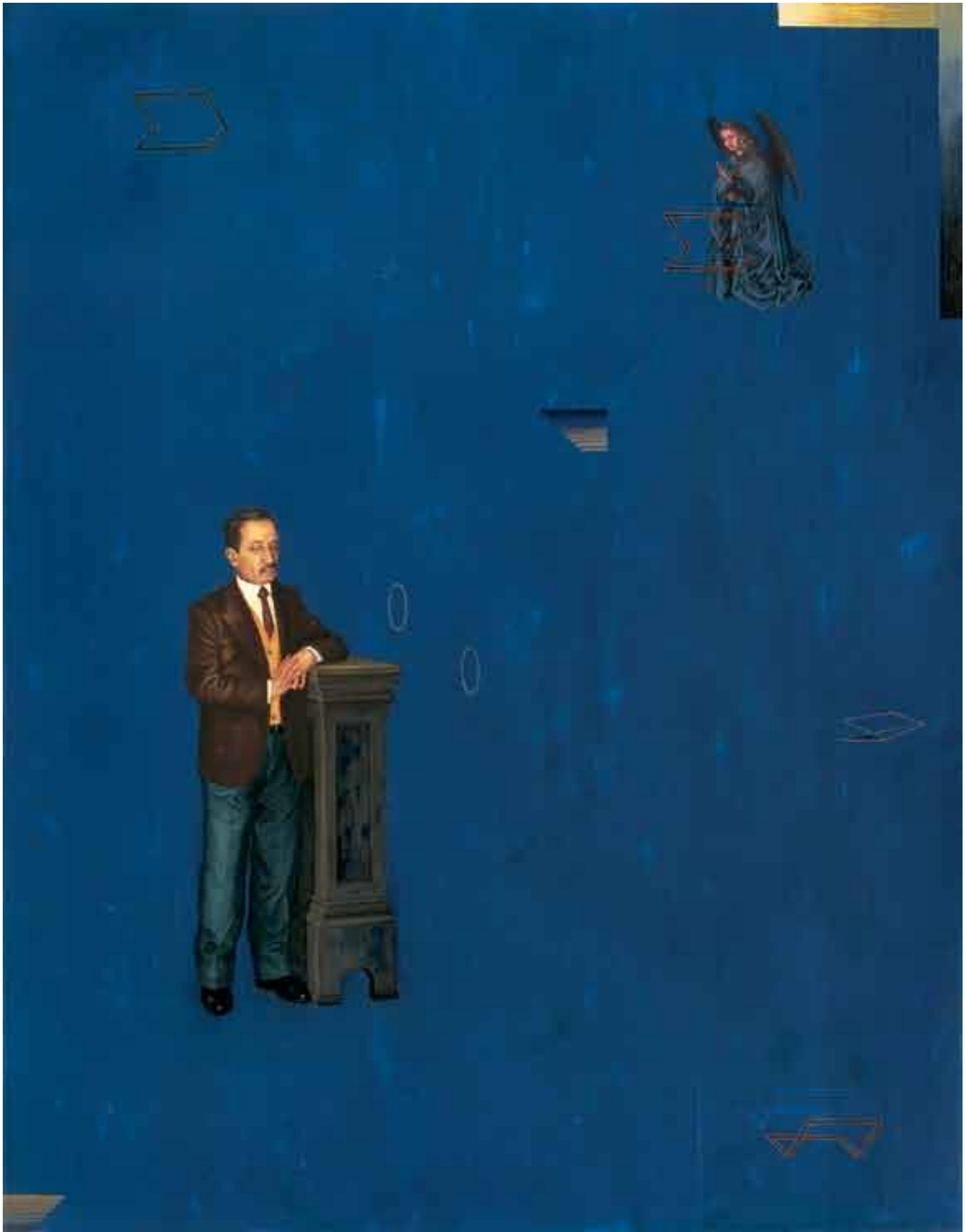


Ami kiszámítható, és ami nem II. What is Predictable and What is not II 2007



Hommage à Kandinskij 2007





Művek jegyzéke / List of Works

Meditáció

1979, olaj, vászon, 100x120 cm, magántulajdon, Németország

Meditation

1979, oil on canvas, 100x120 cm, Private collection, Germany

A csend áhítata

1981, olaj, farost, 140x150 cm

Piety of Stillness

1981, oil on fibreboard, 140x150 cm

Térmetszet

1980, olaj, farost, 125x110 cm, magántulajdon, Budapest

Space Segment

1980, oil on fibreboard, 125x110 cm, Private collection, Budapest

A mozdulatlanság rezzenései

1981, olaj, farost, 110x150 cm

Quivers of Immobility,

1981, oil on fibreboard, 110x150 cm

A drámaíró dilemmái

1984, olaj, damil, mérőőn, vászon, 100x120 cm, Tragor Ignác Múzeum, Vác

Dilemmas of the Playwright

1984, oil, fishing line and plummet on canvas, 100x120 cm, Courtesy Tragor Ignác museum, Vác

De profundis

1982, olaj, zsineg, golyó, vászon, 90x110 cm,

1982, oil, string, ball on canvas, 90x110 cm

A végkifejlet előtt

1983, olaj, vászon, 130x160 cm, Tragor Ignác Múzeum, Vác

Before the End

1983, oil on canvas, 130x160 cm, Courtesy Tragor Ignác museum, Vác

A párbeszéd fordulata

1984, olaj, vászon, 110x170 cm, magántulajdon, Bielefeld

The Turning-Point of the Dialogue, 1984, oil on canvas, 110x170 cm, Private collection, Bielefeld

A megvilágosodás fokozatai

1984, olaj, vászon, 170x130 cm, MNG, Budapest

Stages of Illumination, 1984, oil on canvas, 170x130 cm, Hungarian National Gallery, Budapest

Azonosítási kísérlet

1984, olaj, neon, tükör, vászon, fa, 120x160x10 cm, magántulajdon, Bielefeld

Identification Attempt

1984, oil, neon, mirror, canvas on wood, 120x160x10 cm, Private collection, Bielefeld

A bálvány bukása

1985, olaj, vászon, 150x170 cm, magántulajdon, Berlin

Fall of the Idol

1985, oil on canvas, 150x170 cm, Private collection, Berlin

Századvég VI.

1987, olaj, vászon, 140x180 cm

End of the Century VI

1987, oil on canvas, 140x180 cm

Századvég VIII. (Belevettség)

1989, olaj, vászon, 140x180 cm, magántulajdon, Budapest

End of the Century VIII (Throwing into)

1987, oil on canvas, 140x180 cm, Private collection, Budapest

Századvég V. (Melankólia)

1987, olaj, vászon, 140x180 cm, magántulajdon, Budapest

End of the Century V (Melancholy)

1987, oil on canvas, 140x180 cm, Private collection, Budapest

Egyiptom világa I.

1991, olaj, homok, vászon, 190x130 cm

World of Egypt I

1991, oil, sand on canvas, 190x130 cm

A belső térben

1990, olaj, vászon 200x140 cm, magántulajdon, Budapest

In the Inner Space

1990, oil on canvas, 200x140 cm, Private collection, Budapest

A szív kisülése

1990, olaj, kiégett biztosíték-alkatrészek, farost, 150x135 cm

Burned-out (Scorched) Heart

1990, oil, discharged fuse-box on fibreboard, 150x135 cm

Cím nélkül

1992, olaj, fa, smirgli, hungarocell, vászon, 150x190 cm

Untitled

1992, oil, wood, sandpaper, styrofoam on canvas, 150x190 cm

Jelek világa II.

1993, olaj, trinát, nejlon, vászon, 190x150 cm

World of Signs II

1993, oil, household paint, nylon on canvas, 190x150 cm

Leletek

1994, olaj, trinát, könyvlapok, vatta, teafű, shell-lakk, vászon
150x190 cm

Findings

1994, oil, household paint, book pages, cotton wool, tea, shellac on
canvas, 150x190 cm

Kényes egyensúly

1996, olaj, trinát, shell-lakk, komputergrafika, filc, réz, vászon,
110x130 cm, Körmendi Gyűjtemény

Fragile Equilibrium

1996, oil, household paint, shellac, computer graphics, felt, copper
on canvas, 110x130 cm, Körmendi Collection

Idő-kép IV.

1996, olaj, trinát, vászon, 140x190 cm, magántulajdon, Houston

Time Picture IV, 1996, oil, household paint on canvas, 140x190 cm,
Private collection, Houston

Wittgenstein titka

1992, olaj, nejlon, drót, fa, gipszdomborítás, vászon, 150x160 cm

Enigma of Wittgenstein

1992, oil, nylon, wire, wood, plaster on canvas, 150x160 cm

Wittgenstein világa

1994, olaj, trinát, nejlon, drót, spárga, vászon, 142,5x142,5 cm

World of Wittgenstein, 1994, oil, household paint, nylon, wire,
string on canvas, 142.5x142.5 cm

Monások II.

1996, olaj, trinát, komputergrafika, műgyanta, fotófolia, gitt,
vászon, 150x180 cm

Monads II

1996, oil, household paint, computer graphics, synthetic resin,
photo foil, putty on canvas, 150x180 cm

Labirintus I.

1994, olaj, trinát, könyvlapok, szilikongél, gitt, vászon, 170x170 cm,
magántulajdon, Budapest

Labyrinth I, 1994, oil, household paint, book pages, silicone gel,
putty on canvas, 170x170 cm, Private collection, Budapest

Divergencia

1994, olaj, trinát, nejlon, rézdrót, fotó, vászon, 150x180 cm

Divergence

1994, oil, household paint, nylon, copper wire, photo on canvas,
150x180 cm

Struktúrák II.

1994, olaj, trinát, réz, filc, vászon, 150x180 cm

Structures II

1994, oil, household paint, copper, felt on canvas, 150x180 cm

Hommage à Holbein

1996, olaj, trinát, plamates, vászon, 190x150 cm, Körmendi
Gyűjtemény

Hommage à Holbein

1996, oil, household paint, adhesive on canvas, 190x150 cm,
Körmendi collection

Gnosztikus, agnosztikus

1995–96, olaj, trinát, shell-lakk, komputergrafika, palmatex,
vászon, 180x130 cm

Gnostic, Agnostic

1995–96, oil, household paint, shellac, adhesive, computer graphics
on canvas, 180x130 cm

Labirintus II.

1996, olaj, gitt, shell-lakk, réz, vászon, farost, 62x75 cm, MOL
Gyűjtemény

Labyrinth II

1996, oil, putty, shellac, copper, canvas on fibreboard, 62x75 cm,
MOL Collection

A ház III.

1998, olaj, alkid, trinát, vászon, 180x140 cm

The House III

1998, oil, alkyd, household paint, canvas, 180x140 cm

Archaikus V.

1992, installáció, homok, kő, textil, fa, olaj, farost, 350x100x100 cm

Archaic V

1992, installation, sand, stone, textile, wood, oil on fibreboard,
350x100x100 cm

Kultúrkörök II.

1991, installáció, fa, műanyag, karton, olaj, kb. 350x350x120 cm

Culture Spheres II, 1991, installation, wood, plastic, cardboard, oil,
approx. 350x350x120 cm

Natura naturata

1995, installáció, különböző tárgyak és anyagok, magasság: 300 cm

Natura naturata

installation, various objects and materials, height: 300 cm

Oszlop

1995, gipsz, nejlón, könyvlapok, pvc cső, magasság: 290 cm

Column

1995, plaster, nylon, book pages, plastic pipe, height: 290 cm

Az egy

1996, olaj, trinát, gitt, shell-lak, vászon, 170x130 cm, magántulajdon, Budapest

The Only One

1996, oil, household paint, putty, shellac on canvas, 170x130 cm, Private collection, Budapest

Mindaz, amit látunk, másképp is lehetne

1997, olaj, lithophon, trinát, trináttapas, vászon, 180x150 cm

Whatever We See Could Be Other Than It Is

1997, oil, lithophone, household paint, plaster, canvas, 180x150 cm

Neurózis, ataraxia I.

1996, olaj, trinát, gyógyszerek, vászon, 130x180 cm, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár

Neurosis, Ataraxia I

1996, oil, household paint, medicines on canvas, 130x180 cm. Courtesy St. Stephan the King Museum, Székesfehérvár

Neurózis, ataraxia II.

1996, olaj, trinát, gyógyszerek, plexi, drót, víz, műgyanta, alumínium, vászon, 110x150x10 cm

Neurosis, Ataraxia II

1996, oil, household paint, medicines, plexiglass, wire, water, synthetic resin, aluminium, canvas, 110x150x10 cm

Neurózis, ataraxia IV.

1998, olaj, alkid, trinát, gyógyszerek, vászon, diptichon, 130x180 cm, magántulajdon, Berlin

Neurosis, Ataraxia IV

1998, oil, alkyd, household paint, medicines, canvas, diptych, 130x180 cm, Private collection, Berlin

Neurózis, ataraxia III.

1997, olaj, trinát, gyógyszerek, fotó, műgyanta, vászon, diptichon, 220x160 cm

Neurosis, Ataraxia III

1997, oil, household paint, medicines, photo, synthetic resin, canvas, diptych, 220x160 cm

Az ágy, Hommage à Flusser I.

1997, olaj, trinát, lithophon, trináttapas, fa, vászon, 190x150cm, magántulajdon, Budapest

The Bed, Hommage à Flusser I

1997, oil, household paint, lithophone, household paint, plaster, wood, canvas, 190x150cm, Private collection, Budapest

Az ágy, Hommage à Flusser II.

1997, olaj, trinát, alkid, trináttapas, vászon, 190x150 cm, magántulajdon, Budapest

The Bed, Hommage à Flusser II

1997, oil, enamel, alkyd, household paint, plaster, lithophone, canvas, 190x150cm, Private collection, Budapest

Az ágy, Hommage à Flusser V.

1998, olaj, alkid, trinát, vászon, 190x150 cm, magántulajdon, Budapest

The Bed, Hommage à Flusser V

1998, oil, alkyd, household paint, canvas, 190x150 cm, Private collection, Budapest

Az ágy, Hommage à Flusser IV.

1998, olaj, alkid, trinát, karton, vászon, 190x150 cm

The Bed, Hommage à Flusser IV

1998, oil, alkyd, household paint, cardboard, canvas, 190x150 cm

Az ágy, Hommage à Flusser III.

1997, olaj, alkid, trinát, vatta, réz, vászon, 190x150 cm, magántulajdon, Budapest

The Bed, Hommage à Flusser III

1997, oil, alkyd, household paint, cotton wool, copper, canvas, 190x150 cm, Private collection, Budapest

(Világ) Szemlélet I.

1997, olaj, alkid, shell-lakk, trinát, komputergrafika, vászon, 190x150 cm, magántulajdon, Budapest

(World) Approach I

1997, oil, alkyd, shellac, household paint, computer graphics, canvas, 190x150 cm, Private collection, Budapest

(Világ) Szemlélet IV.

1998, olaj, alkid, trinát, vászon, 190x150 cm, magántulajdon, Párizs

(World) Approach IV

1998, oil, alkyd, household paint, canvas, 190x150 cm, Private collection, Paris

Rész és egész I.

1999, olaj, pigment, trinát, vászon, 180x140 cm, Janus Pannonius Múzeum, Modern Magyar Képtár, Pécs

The Part and the Whole I

1999, oil, pigment, household paint on canvas, 180x140 cm, Janus Pannonius Museum, Gallery of Modern Hungarian Art, Pécs

Fraktálok I.

1997, olaj, trinát, alkid, vászon, 140x180 cm, Tragor Ignác Múzeum, Vác

Fractals I

1997, oil, household paint, alkyd, canvas, 140x180 cm, Tragor Ignác Museum, Vác

Fraktálok II.

1998, olaj, trinát, alkid, vászon, 150x180 cm, Janus Pannonius Múzeum, Modern Magyar Képtár, Pécs

Fractals II

1998, oil, household paint, alkyd on canvas, 150x180 cm, Janus Pannonius Museum, Gallery of Modern Hungarian Art, Pécs

Fraktálok III.

1999, olaj, trinát, vászon, 140x180cm, magántulajdon, Budapest

Fractals III

1999, oil, household paint on canvas, 140x180cm, Private collection, Budapest

Fraktálok V.

2000, olaj, trinát, vászon, 140x180 cm

Fractals V

2000, oil, household paint on canvas, 140x180 cm

Fraktálok IX.

2001, olaj, trinát, vászon, 180x140 cm

Fractals IX

2001, oil, household paint on canvas, 180x140 cm

Faktálok XIII.

2006, olaj, vászon, 180x140 cm

Fractals XIII

2006, oil on canvas, 180x140 cm

Fraktálok XI.

2001, olaj, trinát, vászon, 120x100 cm, magántulajdon, Budapest

Fractals XI

2001, oil, household paint on canvas, 120x100 cm, Private collection, Budapest

Fraktálok F+K.

2004, olaj, vászon, 120x100 cm

Fractals F+K

2004, oil on canvas, 120x100 cm

Áramlás (Tao) II.

2005, olaj, vászon 120x100 cm, magántulajdon, Budapest

Flow (Tao) II

2005, oil on canvas, 120x100 cm, Private collection, Budapest

Áramlás (Tao) I.

2005, olaj, vászon, 180x140 cm

Flow (Tao) I

2005, oil on canvas, 180x140 cm

Tao (A kezdet)

2006, olaj, vászon, 90x110 cm, magántulajdon, Budapest

Tao (The Beginning)

2006, oil on canvas, 90x110 cm, Private collection, Budapest

Fraktálok (z+v+sz)

2004, olaj, trinát, vászon, 120 x100cm

Fractals (z+v+sz)

2004, oil, household paint on canvas, 120x100 cm

Möbius fraktál

2003, olaj, vászon, 180x140 cm

Möbius Fractal

2003, oil on canvas, 180x140 cm

Gén-kép

1998, olaj, trinát, vászon, gipsz, latex, műgyanta, plexi, 228x140x120 cm

Gene-picture

1998, oil, household paint on canvas, plaster, latex, synthetic resin, plexiglass, 228x140x120 cm

A filozófus háza II.

2002, olaj, trinát, vászon, 180x140 cm

The Philosopher's House II

2002, oil, household paint on canvas, 180x140 cm

Pilinszky

2000, olaj, trinát, vászon, 180x140 cm

To Pilinszky

2000, oil, household paint on canvas, 180x140 cm

A költő háza, V. Flussernek I.

2000, olaj, trinát, damil, vászon, 180x140 cm, magántulajdon, Budapest

The Poet's House, To V. Flusser I

2000, oil, household paint, fishing line on canvas, 180x140 cm, Private collection, Budapest

A matematikus háza I.

1999, olaj, trinát, vászon, 180x140 cm

The Mathematician's House I

1999, oil, household paint on canvas, 180x140 cm

A szellem háza I.

1999, olaj, trinát, damil, vászon, 180x140 cm, magántulajdon, Bács

The House of the Spirit I

1999, oil, household paint, fishing line on canvas, 180x140 cm, Private collection, Vienna

A geometer háza I.

1999, olaj, trinát, vászon, 180x140 cm

The House of the Geometer I

1999, oil, household paint on canvas, 180x140 cm

Süllyedő város

2000, olaj, trinát, fotó, műgyanta, vászon, 180x140 cm

Sinking Town

2000, oil, household paint, photo, synthetic resin on canvas, 180x140 cm

Georg Traklnak

2000, olaj, trinát, vászon, 180x140 cm, Várfook Gyűjtemény

To Georg Trakl

2000, oil, household paint on canvas, 180x140 cm, Várfook collection, Budapest

A festő háza, szimulakrumok J. B.-nak

2002, olaj, vászon, 180x140 cm

The Painter's House
Simulacrum to J. B., 2002, oil on canvas, 180x140 cm

Hölderlin-nek
2000, olaj, trinát, vászon, 180x140 cm

To Hölderlin
2000, oil, household paint on canvas, 180x140 cm

A filozófus háza I.
2000, olaj, trinát, vászon, 180x140 cm, magántulajdon, Budapest

The Philosopher's House I, 2000, oil, household paint on canvas, 180x140 cm, Private collection, Budapest

Novalisnak
2001, olaj, trinát, vászon, 180x140 cm, magántulajdon, Budapest

To Novalis
2001, oil, household paint on canvas, 180x140 cm, Private collection, Budapest

Fraktálok X.
2001, olaj, trinát, vászon, 180x140 cm
Fractals X
2001, oil, household paint on canvas, 180x140 cm

A költő háza II.
2001, olaj, trinát, vászon, 180x140 cm, magántulajdon, Budapest

The Poet's House II
2001, oil, household paint on canvas, 180x140 cm, Private collection, Budapest

I.K-nak
2004, olaj, trinát, vászon, 180x140 cm

To I.K.
2004, oil, household paint on canvas, 180x140 cm

Szimulakrumok I.
2003, olaj, trinát, vászon, 150x190 cm

Simulacra I
2003, oil, household paint on canvas, 150x190 cm

A klónozó háza II.
2002, olaj, trinát, vászon, 180x140 cm

The Clone Maker's House II
2002, oil, household paint on canvas, 180x140 cm

A klónozó háza I.
2002, olaj, trinát, vászon, 180x140 cm, magántulajdon, Budapest

The Clone Maker's House I
2002, oil, household paint on canvas, 180x140 cm, Private collection, Budapest

Cyber IV.
2003, olaj, trinát, vászon, 180x140 cm

Cyber IV
2003, oil, household paint on canvas, 180x140 cm

Cyber III.
2003, olaj, trinát, vászon, 180x140 cm

Cyber III
2003, oil, household paint on canvas, 180x140 cm

Cyber I.
2002, olaj, trinát, vászon, 180x140 cm, magántulajdon, Budapest

Cyber I
2002, oil, household paint on canvas, 180x140 cm, Private collection, Budapest

Az agy körül
2003, olaj, trinát, vászon, 180x140 cm

Around the Brain
2003, oil, household paint on canvas, 180x140 cm

Kant, Terminátor és Heidegger az interface-ben
2004, olaj, vászon, 180x140 cm

Kant, Terminator and Heidegger in the Interface
2004, oil on canvas, 180x140 cm

Holbein árnya
2004, olaj, vászon, 180x140 cm

Holbein's Shadow
2004, oil on canvas, 180x140 cm

Pixel-eső
2005, olaj, vászon, 180x140 cm, magántulajdon, Budapest

Pixel-Rain
2005, oil on canvas, 180x140 cm, Private collection, Budapest

Möbius árnya I.
2006, olaj, vászon, 180x140 cm

Möbius' Shadow I
2006, oil on canvas, 180x140 cm

Duchamp az interface-ben
2005, olaj, vászon, 180x140 cm, magántulajdon, Budapest

Duchamp in the Interface
2005, oil on canvas, 180x140 cm, Private collection, Budapest

Van Gogh és Warhol az interface-ben
2005, olaj, vászon, 180x140 cm, magántulajdon, Budapest

Van Gogh and Warhol in the Interface
2005, oil on canvas, 180x140 cm, Private collection, Budapest

A dolgok megközelítése I.
2006, olaj, vászon, 180x140 cm

Approaching the Things I
2006, oil on canvas, 180x140 cm

A dolgok megközelítése II.
2006, olaj, vászon, 180x140 cm

Approaching the Things II
2006, oil on canvas, 180x140 cm

Nietzsche az interface-ben
2007, olaj, vászon, 180x140 cm

Nietzsche in the Interface
2007, oil on canvas, 180x140 cm

A fiatal Wittgenstein, az idős Wittgenstein és Madonna az interface-ben
2006, olaj, vászon, 180x140 cm

The Young Wittgenstein, the Old Wittgenstein and
Madonna
in the Interface
2006, oil on canvas, 180x140 cm

Ami kiszámítható, és ami nem I.
2006, olaj, vászon, 180x140 cm

What is Predictable and What is not I
2006, oil on canvas, 180x140 cm

Ami kiszámítható, és ami nem II.
2007, olaj, vászon, 180x140 cm

What is Predictable and What is Not II
2007, oil on canvas, 180x140 cm

Hommage à Kandinszkij
2007, olaj, vászon, 180x140 cm

Hommage à Kandinsky
2007, oil on canvas, 180x140 cm

Hommage à Munch
2007, olaj, vászon, 180x140 cm, magántulajdon, Budapest

Hommage à Munch
2007, oil on canvas, 180x140 cm, Private collection, Budapest

Hommage à Rilke II.
2007, olaj, vászon, 180x140 cm

Hommage à Rilke II
2007, oil on canvas, 180x140 cm

EGYÉNI KIÁLLÍTÁSOK (VÁLOGATÁS)

- 1982 Kultúrház, Szeged
- 1983 Fiatal Művészek Klubja, Budapest
- 1984 Galerie am Finkenbusch, Rhede (NSZK)
- 1986 Horváth E. Galéria, Balassagyarmat
- 1987 Fészek Klub, Budapest
Magyar napok. Galerie Elf, Bielefeld (NSZK)
(Barabás Mártonnal)
- 1988 Duna Galéria, Budapest
- 1989 Galerie Strudlhof, Bécs (Ausztria)
- 1990 Galéria 11, Budapest
- 1991 Galerie Altstadt, Bamberg (Németország)
- 1992 Vigadó Galéria, Budapest
The Collective Gallery, Edinburgh (Skócia)
- 1993 Vízivárosi Galéria, Budapest
- 1996 Spiritusz (Várfok) Galéria, Budapest
Körmendi Galéria, Budapest
- 1997 Bank Center, Budapest
Francia Intézet, Budapest (B. Latuner-rel)
- 1999 Ernst Múzeum, Budapest
XO Galéria, Budapest
- 2000 Francia Intézet, Budapest
- 2001 A. Tish Gallery, Houston, (USA.)
Várfok Galéria, Budapest
- 2002 Godot Galéria, Budapest
Művészetek Háza, Pécs
Várfok Galéria, Budapest
- 2003 Meander Galéria, Budapest
Várfok Galéria, Budapest
- 2004 Haworth Galéria, Budapest
- 2005 Várfok Galéria, Budapest
NeoGeo, A. Tish Gallery, Houston, USA
(Bullás Józseffel és V. Lewandowskival)
- 2006 Várfok Galéria, Budapest
- 2007 Szinyei Szalon, Budapest
Új művek, Várfok Galéria, Budapest

CSOPORTOS KIÁLLÍTÁSOK (VÁLOGATÁS)

- 1979 Fiatal Művészek Stúdiója, Pécs
- 1980 Stúdió-kiállítás, Műcsarnok, Budapest
Nyári Tárlat, Szeged
- 1982 Stúdió-kiállítás, Műcsarnok, Budapest
Derkovits-ösztöndíjasok kiállítása, Budapest Galéria
- 1983 Stúdió-kiállítás, Ernst Múzeum, Budapest
Derkovits-ösztöndíjasok kiállítása, Műcsarnok
- 1984 Stúdió-kiállítás, BNV, Budapest
Stúdió-kiállítás, Galerie Hlavního mesta, Prága (Csehszlovákia)
Derkovits-ösztöndíjasok kiállítása, Ernst Múzeum, Budapest
Festészeti Triennále, Szófia (Bulgária)
- 1985 40 év kiállítás. Műcsarnok, Budapest,
Stúdió-kiállítás, Ernst Múzeum, Budapest
Stúdió-kiállítás, Brno, (Csehszlovákia)
Derkovits-ösztöndíjasok kiállítása, Ernst Múzeum, Budapest
- 1986 Interart, Poznan, (Lengyelország)
Bartók Galéria, Budapest

- Modern magyar művészet. Nemzeti Galéria, Budapest
International Art, Stockholm (Svédország)
- 1987 40 év. Manyezs, Moszkva
Kunsthalle, Tübingen (NSZK)
INCLA, Párizs
- 1988 Metamorfózis. Generalart Stúdió, Budapest
Internazionale Arte Fiore. Bari, Róma (Olaszország)
Art Expo, BNV, Budapest
- 1989 Studio Panigati, Milánó (Olaszország)
Baden (Ausztria)
Galerie Sheraton, Frankfurt (NSZK)
Pandora Galéria, Badacsony,
Feltámasztott mimézis. Vác, Tata
- 1990 Rathaus, Immenstadt (Németország)
Bezirkmuseum, Bécs (Ausztria)
Pandora Galéria, Badacsony
- 1991 Art Expo, Budapest
Vigadó Galéria, Budapest
Martinstor, Wangen (Németország)
Kreuzherrnsaal, Memningen (Németország)
Pandora Galéria, Badacsony
- 1992 Art Expo, Budapest
MHB-ösztöndíjasok kiállítása, Műcsarnok/Palme Ház, Budapest
Atlantis Galéria, Budapest
- 1993 Új szerzemények. Tragor Ignác Múzeum, Vác
- 1994 Vigadó Galéria, Budapest
Absztrakció. Astoria Galéria, Budapest
Innsbruck (Ausztria)
Fény, hang, szín, tér. Dunaújváros
- 1995 Galerie T. Komarno (Szlovákia)
Helyzetkép – mai magyar szobrászat. Műcsarnok, Budapest
A dualitás formái – Land art. Gyermely
Kállay Art Gallery, München (Németország)
- 1996 International Exhibition. I. Wilson Gallery, Washington (U.S.A.)
Trompe l'oeil. Tragor Ignác Múzeum, Vác
Kortárs Magyar Képtár, Körmendi-gyűjtemény, Budapest
- 1997 Téli tárlat, Várfok Galéria, Budapest
Diaszpóra (és) művészet. Zsidó Múzeum, Budapest
Olaj/vászon, Műcsarnok, Budapest
Kunstverein, Mödling (Ausztria)
Galerie Gulbenkian, Párizs (Franciaország)
Olaj/vászon, Galeria Teatrului National, Bukarest (Románia)
Ninth Triennale, Új Delhi (India)
- 1998 Künstlerische Beatmung. Puschkinvilla, Drezda (Németország)
Körmendi-gyűjtemény, VIC Rotunda, Bécs
Spiritusz Galéria, Budapest
- 1999 Melankólia. Ernst Múzeum, Budapest
Bezirksrathaus, Bad Cannstatt, Stuttgart (Németország)
Olaj/Vászon – Magyar művészek válogatott munkái. Mestna Galerija, Ljubjana, (Szlovénia)
- 2000 Olaj/Vászon – Kortárs Magyar Festészet. Muzejna Grad, Skopje, (Macedónia)
Olaj/Vászon – Kortárs Magyar Festészet. Városi Múzeum, Novi Sad (Jugoszlávia)
Olaj/Vászon – Kortárs Magyar Festészet. Kulturális Szövetség, Kisinyov, (Moldávia)
Schlossgebäude, Immenstadt (Németország)
Magyar Művészet 1955–1995. Modern képtár, Pécs

- Új szerzemények. Tragor Ignác Múzeum, Vác
Dialógus. Műcsarnok, Budapest (2001)
- 2001 *Belső táj*. Vigadó Galéria, Budapest
- 2002 *Zöldár*. Kieselbach/Várfok Galéria, Budapest
Kettő. Újlipótvárosi Galéria, Budapest
Állami művészeti díjazottak kiállítása. Palme Ház, Budapest
A valóságghű ábrázolás évtizedei. Szombathelyi Képtár, Szombathely (2003)
- 2003 *Válogatás figurális képzőművészeti alkotásokból*. – A váci Tragor Ignác Múzeum gyűjteménye,
Vízivárosi Galéria, Budapest
A festészet vége? Palme Ház, Budapest
A lélek útja, Vigadó Galéria, Budapest
Metropolisz, Várfok Galéria, XO Terem, Budapest
- 2004 *Vörös és fehér*, Várfok Galéria, Várfok Terem, XO Terem, Budapest
MediaFactory, Zsolnay Gyár, Pécs
ArtFair, Köln, Németország
Hommage à Gaál I., Pesterzsébeti Múzeum, Budapest
Művészeti Szemle, Palme Ház, Budapest
Méreten aluli, Várfok Galéria, Várfok Terem, Budapest
Technoreál?, Kortárs Művészeti Intézet Dunaújváros
Reflexió, XO galéria, Budapest
Kogart Szalon, Kogart Ház, Budapest
- 2005 *FMK – Azok a nyolcvanas évek*, Kogart Ház, Budapest
Pixelkunst aus Ungarn, Technische Fachhochschule, Wildau, Németország
Arc poetica, 15 éves a Várfok Galéria, Várfok Galéria, Budapest
- 2006 *Iránypontok*, Kokas-tanítványok, Műcsarnok, Budapest
A mimézis jegyében, a váci Tragor I. Múzeum gyűjteménye, Pécsi Galéria, Pécs
Nagy méretek, WAX Kiállítóház, Budapest
Galerie Kribucz, Bécs, Ausztria

MŰVEK KÖZGYŰJTEMÉNYEKBEN

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest; INCLA, Párizs; Tragor Ignác Múzeum, Vác; Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest; Zsidó Múzeum, Budapest; Várfok-gyűjtemény, Budapest; Köröendi-gyűjtemény, Budapest; Francia Intézet, Budapest; Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár; Matáv-gyűjtemény, Budapest; Janus Pannonius Múzeum, Modern Képtár, Pécs

DÍJAK, ÖSZTÖNDÍJAK

1982	Stúdió-ösztöndíj
1982–1985	Derkovits-ösztöndíj
1984	Diploma, Nemzetközi Biennále, Szófia
1991	Állami Eötvös Ösztöndíj
1992	MHB Alapítvány ösztöndíja
1995	XI. ker. Önkormányzat Kulturális Bizottság ösztöndíja
1998–1999	MAOE-ösztöndíj
2000	Nemzeti Kulturális Alap ösztöndíja
2002	Munkácsy-díj
2003	MAOE-ösztöndíj

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA

- Vadas József: Én-képek.
Élet és Irodalom, 1984. június 8., 13.
- Kenessei András: Létképletek.
Magyar Hírlap, 1984. június 12., 6. p.
- P. Szabó Ernő: Létképletek. *Művészet*, 1984/8., 56–57. p.
- H. Mayer-Trees: Róbert Várady und Heide Drever in der Finkenbusch Galerie. *Bocholter Report* 12. sept. 1984., 1. p.
- Nagy Zoltán: Félgőzzel! Hátra! A Fialat Képzőművészek Stúdiójának kiállítása. *Művészet*, 1985/2., 14–17. p.
- P. Szabó Ernő: Várady Róbert festményei. Fészek Művészklub. *Új Tükör*, 1987. március 23., 3. p.
- Ungarn diesmal „in“ in Galerien. *Bielefelder Tageblatt*, 1. Mai.1987.16. p.
- Von Himmel und Hölle, Ungarische Moderne in der Galerie Elf. *Bielefelder Tageblatt*, 6. 5.1987
- Kőrösi Pál: A Fialat Képzőművészek Stúdiójának kiállítása Pécsen. *Dunántúli Napló*, 1979. december 16., 7. p.
- D. Fehér Zsuzsa: A 21. szegedi nyári tárlaton. *Magyar Nemzet*, 1980. július 26., 4. p.
- Harangozó Márta: Háttal a világnak. *Esti Hírlap*, 1980. december 18. 2. p.
- Pelle János: A társas magány képei. Várady Róbert képei. *Művészet*, 1982/12., 55. p.
- Husz Mária: Derkovits-ösztöndíjasok beszámoló kiállítása. Műcsarnok 1983. VI. 25–IV. 10., *Művészet*, 1983/7., 58–59. p.
- Ember Mária: Kiállítási körjárat. *Magyar Nemzet*, 1983. december 29., 4. p.
- Harangozó Márta: Vonzó, szép tárlat. Derkovits-ösztöndíjasok bemutatkozása. *Esti Hírlap*, 1984. február 22. 2. p.
- Szabó György: Derkovits-ösztöndíjasok beszámolója. Kiállítás az Ernst Múzeumban. *Magyar Nemzet*, 1984. március 2., 7. p.
- Blick nach Ungarn. *Reutlinger Blatt*. 25. 9. 1987
- Wagner István: Nyitány az ifjúsággal. *Magyar Hírlap*, 1987. október 12., 4. p.
- Szegő György: Se innen, se túl. Várady Róbert festményei. *Magyar Nemzet*, 1988. március 13. 4. p.
- Deáki László: Ott túl az ismeretlenen. *Magyar Ifjúság*, 1988. április 22., 29. p.
- Bárdosi József: Feltámasztott mimézis (1955–1988). Trágor Ignác Múzeum katalógusa. Vác, 1988, 33–44. pp.
- Boros Géza: Látszatszázadvég. *Új Tükör*, 1988. július 17., 22. p.
- Gyárfás Péter: Századvég. *Művészet*, 1988/9., 39–41. p.
- Galerie Strudlhof-Haus der Musik, Wien, András Arnóti und Robert Várady. *Belvedere*, 1989/1.
- Lóska Lajos: Képek a századvégről. *Magyar Hírlap*, 1990. június 8., 11. p.
- Solymosi Bálint: Az angalkő hűvöse. Várady Róbert kiállítása. *Pesti Hírlap*, 1990. június 2., 6. p.
- Nichs Andrea: Jövőtlen huszadik század. Várady Róbert műtermében. *Pesti Hírlap*, 1991. február 9., 11. p.
- Lóska Lajos: Posztmodern mitológiák. Várady Róbert kiállítása. *Új Művészet*, 1992/8., 55–56. p.
- Beke László–Lóska Lajos: Előszavak. Vigadó Galéria kiállítási katalógusa, Bp., Vigadó Galéria, 1992.
- Gellér Katalin: Mítoszok idézése. *Magyar Nemzet*, 1992. április 17., 9. p.
- Szegő György: Biliárd, 12 előtt négy perccel. Várady Róbert képei. *Élet és Irodalom*, 1993. február 12., 12. p.
- Szuromi Pál: A naplementétől a tűzijátékig. *Új Művészet*, 1994/10., 13–16. p.
- Bohár András: Fény-hang-szín-tér. Kortárs művészeti fesztivál Dunaújvárosban. *Új Művészet*, 1994/10., 65–66. p.
- Szegő György: Búcsúzó Gutenberg galaxis. Várady Róbert képei. *Új Művészet*, 1995/9., 74. p.
- Beke László–Bohár András–Lóska Lajos: Előszavak. Körmendi Galéria kiállítási katalógus, Bp., 1996/12.
- Ferch Magda: Magyar képzőművészek kiállítása Párizsban. *Magyar Nemzet*, 1997. szeptember 13., 18. p.
- Szegő György: Elvesztett paradicsom. *Kritika*, 1998/3., 47. p.
- Fitz Péter: Várady Róbert festményei. *Új Művészet*, 1999/3., 2. p.
- Bárdosi József–Beke László–Fitz Péter: Előszavak. Ernst Múzeumi kiállítási katalógus. 1999.
- Soós Klára: Várady Róbert festőművész kiállítása. *Klárás*, 1999/5., 34–35. p.

Szegő György: Egyetlen elv és ok.
Új Művészet, 1999/5., 16–17. p.

Szerényi Gábor: Egymásba maródott
mezők. Várady Róbert képei.
Népszava, 1999. november 6., 7. p

Készman József: Nyugodt extázis.
Átrium, 2000/2., 90–97. pp.

Bárdosi József: Várady Róbert.
Új szerzemények, Válogatás a Tragor
Ignác Múzeum kortárs gyűjteményéből,
Kat., 2000.

Bohár András: Tiszta képzetek. *Gyűjtők*,
2000/4–2001/1., 28–29. pp.

Készman József: Várady Róbert.
Várfok Füzetek 1, 2002.

Fisher Gábor: Levél V. R. festőművész
barátomnak. *Élet és Irodalom*.
2002. április 19., 3. p.

Kollár József: Occam borotvája
megvillan. Várady Róbert művei.
Új Művészet, 2002. május 26–27. pp.

Bordács Andrea: Házak a kibernetikus
térben. Várady Róbert legújabb
festményei. *Új Művészet*, 2003/2.,
26–27. pp. és borító

Bordács Andrea – Készman József
– Kollár József: Várady Róbert.
(Előszavak). Várfok Galéria kiállítási
katalógus, Bp., 2003.

Hornyák Tamás: Metropolisz.
Új Művészet, 2003/12., 26–27. pp.

Bordács Andrea–Kollár József: Techné
vagy techno? *Műértő*, 2004/2., 10. pp.
Város, költők, fraktálok. IT. 2004/3. 48. p.

Szeifert Judit: Kibernetikus valóság.
Néhány gondolat Várady Róbert
festményei kapcsán. *Élet és Irodalom*,
2004. szeptember 24., 4. p.

Bordács Andrea: Arcképmutatás.
Új Művészet, 2004/10., 24–26. pp.

Muladi Brigitta: Reflexiókból
transzfúzió. *Új Művészet*,
2005/1., 41. p.

Antal István: Hová tűnt a sok virág?
FMK – Azok a nyolcvanas évek a
Kogartban. *Új Művészet*, 2005/3. 35. p.

Hajdú István: Mitoshop. *Magyar
Narancs*, 2005. március 28.

Muladi Brigitta: Hiperlányok a
hagyomány hálójában. Várady
Róbert kiállítása. *Új Művészet*,
2005/4., 35–36. pp.

Bordács Andrea: Facet to face.
A személyiség megjelenítése
és a portré alternatívái a kortárs
magyar képzőművészetben.
In *Re-produkciók. Elméleti írások
és elemzések a kortárs művészetről*.
Budapest, 2005, MAOE, 99–125. pp.

A.B.: *Pixelkunst aus Ungarn*. Magyar
digitális művészet Wildauban és
Berlinben. *Műértő*, 2005/6. RepertoArt.
Hamu és Gyémánt. 2005/12., 86–87. pp.

Bárdosi József: Gondolatfestészet.
Várady Róbert. In: Bárdosi József:
Tulajdonságok nélküli művészet.
Orpheusz Kiadó, 2005, 220–223. pp.

Hudra Klára: Mesteri növendékek.
Kokas Ignác tanítványainak kiállítása.
Új Művészet, 2006/9., 39–42. pp.

Hemrik László: Képes filozófia, Várady
Róbert képei elé. *Élet és Irodalom*,
2006. október 13., 8. p.

Kozák Csaba: Várady és Csurka
a Várfokban. *Élet és Irodalom*,
2006. december 8., 29. p.

Freund Tamás: Valóságshow
a tudományos közéletben.
Magyar Nemzet, 2007. január 9.

Szabó Noémi: Létkérdések. Várady
Róbert kiállítása. *Új Művészet*,
2007/3. 49. p.

Bordács Andrea: Áramlás az
interface-ben. *Élet és Irodalom*, 2007.
április 13., 30. p.

Götz Eszter: Madonnával a falon, Várady
Róbert képei, www.kultura.hu, 2007.
november 21.

Bordács Andrea: Fraktálláz, Várady
Róbert fraktál-képeiről, *Élet és
Irodalom*, 2007. december 7. 16. p

Mélyi József: Várady Róbert: Új művek.
Várfok Terem dec. 31-ig. In: tranzitblog.hu,
2007.12.07.

SELECTED SOLO EXHIBITIONS:

- 1982 House of Culture, Szeged (Hungary)
1983 Young Artists Club (FMK), Budapest
1984 Galerie am Finkenbusch, Rhede (Germany)
1986 Horváth E. Gallery, Balassagyarmat (Hungary)
1987 Fészek Artists Club, Budapest
Hungarian Cultural Days, Galerie Elf (with Márton Barabás), Bielefeld (Germany)
1988 Duna Gallery, Budapest
1989 Galerie Strudlhof, Vienna (Austria)
1990 Gallery 11, Budapest
1991 Galerie Altstadt, Bamberg (Germany)
1992 Vigadó Gallery, Budapest
The Collective Gallery, Edinburgh (Scotland)
1993 Vízvárosi Gallery, Budapest
1996 Spiritusz (VárfoK) Gallery, Budapest
Körmendi Gallery, Budapest
1997 Bank Center, Budapest
French Institut (with B. Latuner), Budapest
1999 Ernst Museum, Budapest
XO Gallery, Budapest
2000 French Institute, Budapest
2001 A. Tish Gallery, Houston, TX (USA)
VárfoK Gallery, Budapest
2002 Godot Gallery, Budapest
House of Arts, Pécs (Hungary)
VárfoK Gallery, Budapest
2003 Meander Gallery, Budapest
VárfoK Gallery, Budapest
2004 Haworth Gallery, Budapest
2005 VárfoK Gallery, Budapest
Neo Geo (with J. Bullás and V. Lewandowski)
A. Tish Gallery, Houston, TX (USA)
2006 VárfoK Gallery, Budapest
2007 Szinyei Gallery, Budapest
New Works, VárfoK Galéria, Budapest

SELECTED GROUP EXHIBITIONS:

- 1979 Studio of Young Artists, Pécs (Hungary)
1980 Studio of Young Artists, Műcsarnok/Kunsthalle Budapest
Summer Show, Szeged (Hungary)
1982 Studio of Young Artists, Műcsarnok/Kunsthalle Budapest
Exhibition of Derkovits Scholars, Budapest Gallery
1983 Studio of Young Artists, Ernst Museum, Budapest
Exhibition of Derkovits Scholars, Műcsarnok/Kunsthalle Budapest
1984 Studio of Young Artists, BIF, Budapest
Studio of Young Artists, Galerie Hlavního Města, Prague (Czechoslovakia)
Exhibition of Derkovits Scholars, Ernst Museum, Budapest
Painting Triennial of Sofia (Bulgaria)
1985 *Forty Years*, Műcsarnok/Kunsthalle Budapest
Studio of Young Artists, Ernst Museum, Budapest
Studio of Young Artists, Brno (Czechoslovakia)
Exhibition of Derkovits Scholars, Ernst Museum, Budapest
1986 *Interart*, Poznań (Poland)
Bartók 32 Gallery, Budapest

- Modern Hungarian Art*, Hungarian National Gallery, Budapest
 International Art, Stockholm (Sweden)
- 1987 *Forty Years*, Manege, Moscow (Russia)
 Kunsthalle, Tübingen (Germany)
 INCLA, Paris (France)
- 1988 *Metamorphosis*, Generalart Studio, Budapest
Internazionale Arte Fiore, Bari; Rome (Italy)
 Hungart Expo, BNV, Budapest
- 1989 Studio Panigati, Milan (Italy)
 Baden (Austria)
 Galerie Sheraton, Frankfurt (Germany)
 Pandora Gallery, Badacsony (Hungary)
Mimesis Revived, Vác; Tata (Hungary)
- 1990 Rathaus, Immenstadt (Germany)
 Bezirksmuseum, Vienna (Austria)
 Pandora Gallery, Badacsony (Hungary)
- 1991 Art Expo, Budapest
 Vígadó Gallery, Budapest
 Martinstor, Wangen (Germany)
 Kreuzherrnsaal, Memmingen (Germany)
 Pandora Gallery, Badacsony (Hungary)
- 1992 Art Expo, Budapest
 Hungarian Credit Bank (MHB) Scholars Exhibition,
 Kunsthalle/Palme House, Budapest
 Atlantis Gallery, Budapest
- 1993 *New Acquisitions of the Trágor Ignác Museum*, Vác (Hungary)
- 1994 Vígadó Gallery, Budapest
Abstraction, Astoria Gallery, Budapest
 Innsbruck (Austria)
Light, Sound, Colour, Space, Dunaújváros (Hungary)
- 1995 Galerie T. Komarno (Slovakia)
 Art Expo, BNV, Budapest
State of the Art – Hungarian Sculpture Today,
 Múcsarnok/Kunsthalle Budapest
Forms of Duality – Land Art, Gyermely (Hungary)
 Kállay Art Gallery, Munich (Germany)
- 1996 *International Exhibition I*, Wilson Gallery, Washington, DC? (USA)
Trompe l'oeil, Trágor Ignác Museum, Vác (Hungary)
 Contemporary Hungarian Gallery, Körmendi Collection, Budapest
- 1997 *Winter Show*, Várfok Gallery, Budapest
Diaspora (and) Art, Jewish Museum, Budapest
Oil on Canvas, Múcsarnok/Kunsthalle Budapest
 Kunstverein, Mödling (Austria)
 Galerie Gulbenkian, Paris (France)
Oil on Canvas, Galeria Teatrului National, Bucharest (Romania)
 Ninth Triennial, New Delhi (India)
- 1998 *Künstliche Beatmung*, Puschkinvilla, Dresden (Germany)
 Spiritusz Gallery, Budapest
 Körmendi Collection Exhibition, VIC Rotunda, Vienna (Austria)
- 1999 Melancholy, Ernst Museum, Budapest
 Bezirksrathaus, Bad Cannstatt, Stuttgart (Germany)
Oil on Canvas – Contemporary Hungarian Painting, Mestna
 Galerija, Ljubljana, (Slovenia)
- 2000 *Oil on Canvas – Contemporary Hungarian Painting*, City
 Museum, Skopje, (Macedonia); City Museum, Novi Sad (Serbia and Montenegro);
 Cultural Alliance, Chisinau (Moldavia)
 Schlossgebaude, Immenstadt (Germany)
Hungarian Art 1955–1995, Modern Gallery, Pécs (Hungary)

- New Acquisitions of the Tragor Ignác Museum, Vác (Hungary)*
Dialogue – Contemporary Hungarian Painting, Műcsarnok/Kunsthalle Budapest
- 2001 *Inner Landscape*, Vigadó Gallery, Budapest
- 2002 *Green Current*, Kieselbach/Várfok Gallery, Budapest
Two, Újlipótváros Gallery, Budapest
Exhibition of State Awarded Artists, Palme House, Budapest
Decades of Realistic Depiction, Municipal Gallery, Szombathely (Hungary)
- 2003 *A Selection of Figural Compositions – The Collection of the Tragor Ignác Museum of Vác*, Vízivárosi Gallery, Budapest
The End of Painting? Palme House, Budapest
The Way of the Spirit, Vigadó Gallery, Budapest
Metropolis, XO Gallery, Budapest
- 2004 *Red and White*, XO Gallery, Budapest
Media Factory, Zsolnay Manufacture, Pécs (Hungary)
Art Fair, Cologne (Germany)
Hommage à Gaál I, Pesterzsébet Museum, Budapest
Art Review, Palme House, Budapest
Small-Sized Works, Várfok Gallery, Budapest
Techno Reality? ICA – Dunaújváros (Hungary)
Reflection, XO Gallery, Budapest
- 2005 *Those Eighties*, Kogart House, Budapest
Pixelkunst aus Ungarn, Technische Fachhochschule, Wildau (Germany)
Ars Poetica, Self-Portraits, 15-Year Anniversary of the Várfok Gallery, Várfok Gallery, Budapest
- 2006 *Tendencies: Disciples of Ignác Kokas*, Műcsarnok/Kunsthalle Budapest
In the Spirit of Mimesis – The Collection of the Tragor Ignác Museum of Vác, Municipal Gallery, Pécs (Hungary)
Large Dimensions, WAX Gallery, Budapest
Galerie Kribucz, Vienna (Austria)

WORKS IN PUBLIC COLLECTIONS:

Hungarian National Gallery, Budapest, INCLA, Paris (France), Tragor Ignác Museum, Vác (Hungary) Petőfi Literature Museum, Budapest, Jewish Museum, Budapest, Várfok Collection, Budapest, Körmendi Collection, Budapest, French Institute, Budapest, Saint Stephan the King Museum, Székesfehérvár (Hungary), Matáv (Hungarian Telecom) Collection, Budapest, Janus Pannonius Museum, Modern Gallery, Pécs (Hungary)

SCHOLARSHIPS, AWARDS:

- | | |
|-------------|---|
| 1982 | Scholarship of the Studio of Young Artists Association |
| 1982 – 1985 | Derkovits Scholarship |
| 1984 | Diploma of the International Biennial, Sofia (Bulgaria) |
| 1991 | J. Eötvös Foundation Scholarship |
| 1992 | Hungarian Credit Bank (MHB) Foundation Scholarship |
| 1995 | Scholarship of the 11th District Municipal Government, Budapest |
| 1998 – 1999 | Hungarian Artists Association Scholarship |
| 2000 | Hungarian Cultural Fund Scholarship |
| 2002 | Munkácsy Prize |
| 2003 | Hungarian Artists Association Scholarship |

SELECTED BIBLIOGRAPHY

- Pál Kőrösi, Exhibition of the Young Artists Studio in Pécs. *Dunántúli Napló*, 16 December 1979, p.7.
- Zsuzsa D. Fehér, The 21st Summer Show in Szeged. *Magyar Nemzet*, 26 July 1980, p.4.
- Mária Harangozó, With His Back to the World. *Esti Hírlap*, 18 December 1980, p.2.
- János Pelles, Pictures of Common Loneliness. *Művészet*, December 1982, p.55.
- Mária Husz, Exhibition of the Derkovits Scholars in the Műcsarnok/Kunsthalle. *Művészet*, July 1983, pp.58-59.
- Mária Ember, Round of Exhibitions. *Magyar Nemzet*, 29 December 1983, p.29.
- Mária Harangozó, An Attractive Show: Debut of the Derkovits Scholars. *Esti Hírlap*, 22 February 1984, p.22.
- György Szabó, Derkovits Scholars Exhibition in the Ernst Museum. *Magyar Nemzet*, 2 March 1984, p.7.
- József Vadas, Ego-Pictures. *Élet és Irodalom* (Life and Literature), 8 June 1984, p.13.
- András Kenessey, Existence Formulas. *Magyar Hírlap*, 12 June 1984, p. 6.
- Ernő P.Szabó, Existence Formulas. *Művészet*, August 1984, pp.56-57.
- H. Mayer-Trees, Róbert Várady and Heide Drever in der Finkenbusch Galerie. In: Bocholter Report, 12 September 1984, p.1.
- Zoltán Nagy, Back on the Back! Exhibition of the Young Artists Studio. *Művészet*, February 1985, pp.14-17.
- Ernő P.Szabó, Róbert Várady's Paintings in the Fészek Artists Club. *Új Tükör*, 23 March 1987, p.3.
- Hungary is "in" in the Galleries of Bielefeld. *Bielefelder Tageblatt*, 1 May 1987, p.16.
- Von Himmel und Hölle: Hungarian Modern Art in the Galerie Elf. In: *Bielefelder Tageblatt*, 6 May 1987.
- Blick nach Ungarn. *Reutlinger Blatt*, 25 September 1987.
- István Wagner, Overture of Youth. *Magyar Hírlap*, 12 October 1987, p. 4.
- György Szegő, Neither from Here nor Beyond: Róbert Várady's Paintings. *Magyar Nemzet*, 13 March 1988, p.4.
- László Deáki, There Beyond the Unknown. *Magyar Ifjúság*, 22 April 1988, p. 29.
- József Bárdosi, Resurrected Mimesis (1955-1988). In: Tragor Ignác Museum catalogue, pp.33-44.
- Géza Boros, Illusive End of the Century. *Új Tükör*, 17 July 1988, p.22.
- Péter Gyárfás, End of the Century. *Művészet*, September 1988, pp.39-41.
- Galerie Strudlhof-Haus der Musik, Vienna, András Arnóti and Robert Várady. *Belvedere*, January 1989.
- Lajos Lóska, Pictures of the End of the Century. *Magyar Hírlap*, 8 June 1990, p.11.
- Bálint Solymosi, Cool of the Angel Stone: Róbert Várady's Exhibition. *Pesti Hírlap*, 2 June 1990, p.6.
- Andrea Nichols, The Futureless Twentieth Century: In Róbert Várady's Studio. *Pesti Hírlap*, 9 February 1991, p.11.
- Lajos Lóska, Postmodern Mythologies: Róbert Várady's Exhibition. *Új Művészet* (Art Today), August 1992, pp.55-56.
- László Beke, Lajos Lóska, Foreword to the catalogue of the Vigadó Gallery exhibition, April 1992.
- Katalin Gellér, Recalling of Myths. *Magyar Nemzet*, 17 April 1992, p.9.
- György Szegő, Billiards at Four Minutes to Twelve: Róbert Várady's Pictures. *Élet és Irodalom* (Life and Literature), 12 February 1993, p.12.
- Pál Szuromi, From Sunset till the Fireworks. *Új Művészet* (Art Today), October 1994, pp.13-16.
- András Bohár, Light-Sound-Colour-Space: Contemporary Art Festival in Dunaújváros. *Új Művészet* (Art Today), October 1994, pp.65-66.
- György Szegő, Departing the Gutenberg Galaxy: Róbert Várady's Pictures. *Új Művészet* (Art Today), September 1995, p.74.
- László Beke, András Bohár, Lajos Lóska, Foreword to the catalogue of the Körmendi Gallery exhibition, December 1996.
- Magda Ferch, Exhibition of Hungarian Artists in Paris. *Magyar Nemzet*, 13 September 1997, p.18.
- György Szegő, Lost Paradise. *Kritika*, March 1998, p.47.
- Péter Fitz, Róbert Várady's Paintings. *Új Művészet* (Art Today), March 1999, p.2.
- József Bárdosi, László Beke, Péter Fitz, Foreword to the catalogue of the Ernst Museum exhibition, February 1999.
- Klára Soós, Painter Róbert Várady's Exhibition. *Klárás*, May 1999, pp.34-35.
- György Szegő, One Single Principle and Reason. *Új Művészet* (Art Today), May 1999, pp.16-17.
- Gábor Szerényi, Fields Which Penetrate Each Other: Róbert Várady's Pictures. *Népszava*, 6 November 1999, p.7.

József Készman, Calm Ecstasy.
Átrium, February 2000, pp.90–97.

József Bárdosi, Róbert Várady:
New Acquisitions – A Selection of the
Contemporary Collection of the Tragor
Ignác Museum, catalogue, 2000.

András Bohár, Pure Notions.
Gyűjtők (Collectors), April 2000 –
January 2001, pp.28–29.

József Készman, Róbert Várady.
In: Várfok Brochures I, 2002.

Gábor Fisher, A Letter to My Artist
Friend R.V. *Élet és Irodalom* (Life
and Literature), 19 April 2002, pp.3.

József Kollár, Occam's Razer Flashes:
The Works of Róbert Várady.
Új Művészet (Art Today),
May 2002, pp.26–27.

Andrea Bordács, Houses in Cybernetic
Space: Róbert Várady's Recent Paintings.
Új Művészet (Art Today), February 2003,
pp.26–27 and the cover.

Andrea Bordács, József Készman,
József Kollár, Foreword to the catalogue
of the Várfok Gallery exhibition,
November 2003.

Tamás Hornyák, Metropolis.
Új Művészet (Art Today), December 2003,
pp.26–27.

Andrea Bordács, József Kollár, Techné
or Techno? *Műértő* (Art Connoisseur),
February 2004, p.10.

City, Poets and Fractals. IT, March
2004, p.48.

Judit Szeifert, Cybernetic Reality:
Thoughts in connection with Róbert
Várady's paintings. *Élet és Irodalom*
(Life and Literature), 24 September
2004, p.4.

Andrea Bordács, Images of Hypocrisy.
Új Művészet (Art Today), October
2004, pp.24–26.

Brigitta Muladi, Transfusion from
Reflections. *Új Művészet* (Art Today),
January 2005, p.41.

István Antal, Where Have All the Flowers
Gone? FMK – Those Eighties in Kogart.
Új Művészet (Art Today), March
2005, p.35.

István Hajdú, Mitoshop. *Magyar Narancs*,
28 March 2005.

Brigitta Muladi, Hyper-creatures in the
Net of Tradition: Róbert Várady's Exhibition.
Új Művészet (Art Today), April 2005,
pp.35–36.

Andrea Bordács, Face to Face:
The Representation of Personality and
Alternative Portraits in Contemporary
Hungarian Art. In: *Re-productions:
Theoretical Writings and Analyses
of Contemporary Art*, Budapest, 2005,
MAOE, pp.99–125.

A.B., Pixelkunst aus Ungarn: Hungarian
Digital Art in Wildau and Berlin. *Műértő*
(Art Connoisseur), June 2005.

RepertoArt. *Hamu és Gyémánt*
(Ash and Diamond), December 2005,
pp.86–87.

József Bárdosi, Painting of Ideas: Róbert
Várady. *Art Without Features*, Orpheusz
Kiadó, 2005, pp.220–223.

Klára Hudra, Students Who Have Became
Masters: Exhibition of Ignác Kokas's
Students. *Új Művészet* (Art Today),
September 2006, pp.39–42.

László Hemrik, Visual Philosophy:
Before Róbert Várady's Paintings.
Élet és Irodalom (Life and Literature),
13 October 2006, p.8.

Csaba Kozák, Várady and Csurka in the
Várfok Gallery. *Élet és Irodalom*,
8 December 2006, p.29.

Tamás Freund, Reality Show in the
Scientific Public Sphere. *Magyar Nemzet*,
9 January 2007.

Noémi Szabó, Questions of Existence.
Új Művészet (Art Today),
March 2007, p.49.

Andrea Bordács, Flow in the Interface.
Élet és Irodalom (Life and Literature),
13 April 2007, p.30.

Eszter Götz, With Madonna on the Wall,
Róbert Várady's Pictures, *www.kultúra.hu*
21. Nov. 2007.

Andrea Bordács, Fractal Fever, Róbert
Várady's Fractal Pictures, *Élet és
Irodalom*, 7. Dec. 2007. p.16.

József Mélyi, Róbert Várady's New Works.
Várfok Gallery.
tranzitblog.hu, 07.12. 2007



EXIMBANK – *a magyar* EXPORTŐRÖK BANKJA

Hitelt és garanciát nyújtunk exportjához



Magyar Export-Import Bank Zrt.
(Eximbank) az MFB Bankcsoport tagja
1065 Budapest, Nagymező u. 46/48
Telefon: (36-1) 374-9100
Fax: (36-1) 269-4476, vagy (36-1) 269-5735
www.eximbank.hu
E-mail: eximh@eximbank.hu



EXIMBANK
MAGYAR EXPORT-IMPORT BANK ZRT.

DOROTTYA KÖNYVEK 5.

Szerkesztő / Edition: Bordács Andrea
Szöveg / Text: Bordács Andrea
Lektor / Lector: Pataki Gábor
Fordítás / Translation: Adele Eisenstein
Fotó / Photo: Pelbárt János, Kiss Árpád, Sulyok Miklós
Portréfotók / Portraits: Váradi Lili
Grafika / Designed by: Készman József
Nyomdai előkészítés / DTP: O_Zone

Felelős kiadó / Publisher: Dr. Petrányi Zsolt ügyvezető igazgató
Nyomda / Printed by: Prime Rate, Budapest

ISBN 978-963-7032-39-4

© Bordács Andrea, Múcsarnok
2008, Budapest

Múcsarnok Nonprofit Kft.
H-1146 Budapest, Dózsa György út 37.
www.mucsarnok.hu

Támogatók / Supported by:
Eximbank, Budapest Bank Budapestért, Nemzeti Kulturális Alap



Dorottya Galéria,

