

VÉLETLEN MINT STRATÉGIA
CHANCE AS STRATEGY

NYILT STRUKTÚRÁK MŰVÉSZETI EGYESÜLET
OPEN STRUCTURES ART SOCIETY · 2012

ANDRÁS SZÖLLŐSI-NAGY

VÉLETLEN MINT STRATÉGIA CHANCE AS STRATEGY

*“Suam habet fortuna rationem”
(Petronius)*

Egy kiállítás katalógusában az elfogadható bevezető szöveg vélhetően az, ha a tárlat kontextusát próbálja a bevezető szerzője felvázolni: a vonatkozó tágabb történelmi és nemzetközi kereteket, melyeknek következménye és egyben része is a szóban forgó tárlat. Ennek valószínűleg legjobb módja a kontextust megteremtő vendégszövegekhez való fordulás. Ami tehát most következik, annak a fele idézet másoktól, remélve, hogy a szöveg végén nem az lesz az olvasó véleménye: kár, hogy a másik fele nem az volt.

Előljáróban annyit, hogy a *véletlen, mint módszer*, szervesen illeszkedik az *Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület* (OSAS) eddigi kiállításaihoz és alapvető célkitűzéséhez, neve-

For a text to be acceptable as an introduction to an exhibition catalogue it has to attempt to establish context by outlining the larger historical and international frameworks of which the exhibition is both a part and a consequence. Probably the best way to create the context is to use the texts of others. That is why half of what follows is made up of quotations from others, while hoping that – by the end of the text – the reader will not reach the conclusion that it would have been better if the other half had been as well.

Chance as strategy fits well into both this exhibition series and the principles of the *Open Structures Art Society* (OSAS) as it

zetesen a konkrét művészet megismertetéséhez és terjesztéséhez.

Sok minden történt azóta, hogy *Theo van Doesburg* és társai 1930-ban meghatározták a konkrét művészet tartalmát¹, különösen azt illetően, hogy az akkori definíció kizárta a véletlent mint tényezőt és módszert. *Max Bill* 1944-ből származó definíciója² már általánosabban fogalmaz:

„A konkrét művészet ... egzakt tartalmakat igyekszik közvetíteni, s nem elégszik meg a sokféle egyéni kifejezési lehetőség közül való válogatással, hanem a harmonikus törvényt állítja a túlsorduló természeti jelenség vagy a döntően személyes-lelki folyamatok helyére. A konkrét művészet ebben az értelemben aktívan viszonyul a kortörténetekhez, törvényre, példaképre, rendre és harmóniára törekszik. Abszolút tisztaságra, törvényszerűsége és ezzel magára a valóságra törekszik.“

A kiállítás célja ezen a definíción belül ilusztrálni a véletlen, mint módszer szerepét a XX. század nemzetközi képzőművészetében, pontosabban azt, hogy a művészet miként reflektál a kor majdnem minden területével kapcsolatban álló véletlen fogalmára – lett légyen a fizikai valóságról, genetikáról vagy éppen nagy hálózatokról szó – és miképp alkalmazza azt konkrét műalkotások létrehozásában. A véletlen szerepét tisztázó

contributes to the understanding and promotion of concrete art – the principal objective of the Society.

A great deal has happened since *Theo van Doesburg* and his associates defined the content of concrete art¹ in 1930, especially with regard to chance as an element and method, given that it was excluded from the original definition. *Max Bill's* definition² of 1944 is more general, stating that

“... one of its particularities is that concrete art is not confined to choosing from several individual possibilities but rather places a harmonic law in the center instead of overflowing natural phenomena or largely personal – psychological processes, respectively. In this sense concrete art is active with respect to our time and strives towards law, example, order and harmony. It strives for absolute clarity, law and with these it is reality itself.“

The objective of the current exhibition is to illustrate, within the framework of this definition, the role of chance within the international art of the 20th Century. And more precisely, the exhibition is to show how art reflects upon chance as a term linked to almost all fields of the current epoch, be it the physical reality, genetics or large networks, and how it is being utilized in creating works of concrete art. The point of

és alkalmazó aleatorikus művészet(ek) kiindulópontja – teljesen azonos módon a XX. század természettudományos megközelítésével – az, hogy a véletlen e jelenségek (műalkotások) lényegi része és nem egy zavaró, negatív hatású tényező, ami vagy a jelenségek nem adekvát leképezéséből vagy éppen hiányos tudásunkból fakad. A véletlen természet és törvénye tehát megismerhető, mégha statisztikusan is, és ezért alkotó módon alkalmazható is – erről szól a kiállítás.

Kiállításunk egyben azt is feladatául tűzte ki – összhangban az OSAS általános célkitűzésével –, hogy segítse a művészet és a tudomány közötti kapcsolat jobb megértését és a hiányzó hidak felépítését. Itt rögvest tisztázandó, hogy a művészet nem a tudomány illusztrációja. (A fordított ferde szimetriára viszont *Julesz Béla*³ adott találó maximát, mely szerint „*a tudomány a művészet pótléka*“.)

A művészet tehát a maga sajátos eszközeivel reflektál a korra, amelyben létezik. Az bizonyosan nem véletlen azonban, hogy a véletlen szerepének a fizikai alapjelenségek leírásában való megértése és a véletlennek a művészetben való megjelenése időben nagyon közel esik egymáshoz. (A *Zeitgeist*, mondanánk erre könnyeden.) A véletlen szerepe a mikro és makro világ működésében, valamint a valószínűség, mint olyan, már a múlt század elején megjelenik az elméleti fi-

departure of aleatoric art(s) in understanding and applying the notion of chance is, in full correspondence with the approaches of 20th Century science, the assumption that chance is a substance of the phenomena, including those of art, and it is not a negative or disturbing element that stems from our lack of understanding or an inadequate mapping of those phenomena. Consequently, the nature and laws of chance can be understood, even if statistically, and can be applied in a creative manner. That is the main message of this exhibition.

At the same time, in accordance with the general goals of OSAS, the exhibition also aims to develop a better understanding of the links between art and science with a view towards building missing bridges. It should be stated clearly right here though that art is not just an illustration to accompany science. (For the reverse, sort of skewed symmetry, Bela Julesz³ has coined an excellent maxim: “*science is the surrogate of art*“.) Art, therefore, reflects on the age it exists in with its own particular means. It surely is not pure chance that understanding the role of chance in describing fundamental physical processes and the appearance of chance in art are very near to one another in time. (Ah, the *Zeitgeist*, we could add lightly...) The role of chance in moving the world at micro and

zikában. *Einstein* 1905-ben publikált négy tanulmánya, ideértve a *Brown-mozgással* foglalkozót, alaposan megrendítette az addigi tudatbázist. A húszas évek végének kvantummechanikája, különösképpen *Heisenberg* bizonytalansági elve, azonban véglegesen és végletesen megváltoztatta a newtoni mechanikán és a Laplace-i determinizmuson nyugvó világképet és hozott ezzel alapvetően újat.

Idekívánkozik *Gregory J. Chaitin* vonatkozó, bár enyhén pikírt megjegyzése⁴:

„A véletlen századunk fizikájának alapvető, ám sokat vitatott gondolata.

Amikor Einstein azt mondta, hogy Isten nem kockázik a mindenséggel, vajon miért mondta? Mert a szubatomi fizikában elvész a jövő meghatározásának lehetősége.

Az alapvető törvények pusztán statisztikák.

És Einsteint megrémítette az ilyesmi; ő klasszikus newtoni elveken nevelkedett.”

A művészetben épp így hozott alapvetően újat a *Sophie Taeuber-Arp* és *Hans (Jean) Arp* 1918-ben közösen alkotta, a „*valószínűségi törvényszerűségeket követő*” kettős kollázs (*Duo-Collages*) sorozat, bár annak fontosságát akkoriban csak nagyon kevesen vették észre – ha egyáltalán észrevették. Ez érthető is, mert hiszen szokatlan dolgot kellett volna észrevenni: statisztikai törvények és a művészet kapcsolatát. Joggal kérdezhető tehát: ugyan

macro levels appeared in theoretical physics as early as at the beginning of the last century. *Einstein's* four seminal papers published in 1905, including the one on *Brownian motion*, fundamentally shook up the existing knowledge base of the time. The quantum mechanics of the '20s, particularly *Heisenberg's* uncertainty principle, has irreversibly and irrevocably changed the worldview based on Newtonian mechanics and Laplacean determinism and brought about something fundamentally new.

Gregory J. Chaitin has a relevant but slightly naughty statement⁴ in this regard:

“And a very fundamental, very controversial idea of the physics of this century is randomness. Remember that Einstein said that God doesn't play dice with the universe? ... The fundamental laws of physics become statistical, and Einstein hated that, he believed in classical, deterministic, Newtonian physics”

Sophie Taeuber-Arp's and *Hans (Jean) Arp's* joint *Duo-Collages*, created in the period 1916–1918, have also brought something fundamentally new into art as they followed “*probabilistic laws*”. However, its importance was only by a few, if any. Perhaps this is understandable as an unusual thing should have been observed: the linkage between statistical laws and art. Of course, one could

mi közül egymáshoz? (Közvetőleg megjegyzendő, hogy a dada is javában élt a véletlenel, de inkább az esetlegességgel s nem a véletlen mint módszer tudatos alkalmazásával. Hasonló módon van köze a véletlenhez *Henri Michaux* és *Jackson Pollock* valamint a többi gesztusművész munkásságának is.)

Meglepő módon az Arp-i „valószínűségi törvényszerűségeket követő” alkotómód felismerésére és az általa közvetített gondolkodásmód követésére valamint továbbvitelére több mint harminc évet kellett várni. Az ötvenes évek elején Párizsban élő amerikai *Ellsworth Kelly*⁵ 1951-ben megalkotta a fekete-fehér véletlen kitöltésű négyzetekből álló *Seine* (Szajna) sorozatát, ami a vízen való visszatükröződés egyfajta diffúziós, a véletlen bolyongást követő modellje, majd ezt követően a *Spectrum Colors Arranged by Chance* [A véletlen elrendezte színspektrum] kollázs-sorozatát. Hat évvel később a fizikus *Broadbent* és *Hammersley* bevezetik a diffúziós perkoláció⁶ elvét – modelljük grafikus megjelenítése teljességgel Kelly mintázatát követi⁷. Kelly biztatását követve kezd ezután a francia *François Morellet* az Arp-házaspár valószínűségeken alapuló kollázsainak tanulmányozásába⁸. Arpék sorozatának hatására készíti Morellet 1958-ban első *Répartition aléatoire de triangles suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire telephone* [Egy

rightly ask: What do they have to do with one another? (One should note, at the same time, that dada also used randomness quite a lot but really rather accidentally and not by consciously applying chance as a method or strategy. Likewise, the accidental element is there in works by *Henri Michaux*, *Jackson Pollock* as well as by other gesture or action painters.)

It is somewhat surprising that the recognition of creating works of art by following the Arpian “probabilistic laws” and to go beyond that took more than thirty years. It was *Ellsworth Kelly*⁵, an American living in Paris at the beginning of the '50s, who in 1951 created his *Seine* series composed of randomly allocated black and white squares that mapped the reflection by water with a diffusion type random walk model. Subsequently he created a collage series entitled *Spectrum Colors Arranged by Chance*. Six years later two physicists, *Broadbent* and *Hammersley*, introduced the concept of diffuse percolation⁶. The graphical display of their model exactly follows Kelly's patterns⁷.

Following Kelly's commentary⁸ *François Morellet* studied *Sophie Taeuber-Arp's* and *Hans (Jean) Arp's* joint *Duo-Collages* made in 1918 as they follow “probabilistic laws”. Impressed by those works Morellet made the series “*Répartition aléatoire de triangles suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire*

telefonkönyv páros és páratlan számait követő háromszögek véletlen eloszlása] című híres sorozatát. Morellet így ír az alkalmazott módszerről⁹:

„A rend és rendetlenség házasítása és a kérdés, hogy melyik okozza melyiket, valamint hogy melyikük zavarja a másikat mindig is izgatott. ... Rájöttem, hogy a véletlen segíthet újraéleszteni (és felrészni) azokat a rendszereimet, amelyek – csücsülve babérajak – már békésen szunyókáltak. Imádtam a bosszantást, az irritációt, azokat a baleseteket, amelyeket a programozott koincidencia okoz és nem önkényes művészi döntéseim szubjektivitásából fakadnak.”

Bár a véletlen szerepének felismerése a művészetben új volt, ámde mégis létezett folytonosság a művészet korábbi történetével. Morellet kapcsán¹⁰ az akkor már Párizsban élő francia-magyar *François Molnar* [Molnár Ferenc]¹¹ így ír¹²:

„... megemlíteném Cézanne-t a kétségeivel együtt ... ha megértjük Cézanne kétségeit, akkor megértjük Morellet festészetét ... Figyelem, véletlen hívei, sokat kell ahhoz gondolkodni, hogy a valószínűségek alapján alkossunk valamit. Akik a véletlentől félnek, kövessék Cézanne és Morellet gondolkodásmódját.”

Nyilvánvalóan nem csak Morellet volt az, aki észrevette, hogy itt valami alapvetően új-

telephone”. Later he notes⁹ on his system of coincidence that:

“The marriage of order and disorder and the question of which creates which and which disrupts the other has always fascinated me. ... I discovered that that chance might help to reawaken (and rattle) those of my systems that lay dormant, resting on their laurels. I loved irritations, the accidents caused by programmed coincidence and not by the subjectivity of my own arbitrary artistic decisions.”

Although the recognition of the role of chance in art was new, there was continuity with earlier happenings in art history. Apropos Morellet¹⁰, the French – Hungarian *François Molnar* [Molnár Ferenc]¹¹ argues that¹²

“... I would rather mention Cézanne and his doubts ... if we can understand Cézanne’s doubts, we understand Morellet’s painting ... Beware, partisans of coincidence – to create something based purely on the laws of chance takes much thought! Those who perceive chance to be a great danger must follow Cézanne’s and Morellet’s reasoning.”

Obviously, it was not only Morellet who realized that there is something fundamentally new in understanding how the world functions on the one hand, and creating a completely new art method and attitude on the other.

ról van szó, részint a világ működésének megértésében, részint egy teljesen új művészi alkotói attitűd és módszer megteremtésében.

A párhuzamok éppúgy fellelhetők az *aleatorikus zenében* (John Cage, Pierre Boulez, Pierre Barbaud, Varese, Xenakis műveiben), a konkrét költészetben (itt elsősorban Eugen Gomringer, Theo Lutz¹³ és Papp Tibor munkásságára utalunk), valamint filozófiai alapvetésekben – elsősorban a Max Bense vezetésével működő *Stuttgarter Schule* információesztétikai munkásságában¹⁴ valamint a strukturális és a szemiotika megjelenésében.

A digitális számítógépek megjelenése teljesen új lehetőségeket nyitott a művészi kifejezés tekintetében is. A hatvanas évek derekára tehető a számítógéppel generált, vagy annak használatával készült generatív ill. algoritmikus művészet megjelenése (Molnár Vera, Manfred Mohr, A. Michael Noll, Frieder Nake, Georg Nees, Edward Zajec), ahol a véletlen meghatározó szerepének felismerésével – és alkalmazásával mint módszerrel (Zdeněk Sýkora¹⁵) – immár szerves egységbe kapcsolódik a tudományos eszköztár és a művészi alkotás módszertana. A közös módszertan nemcsak analógiákat, hanem azonosságokat is mutat. (Nesze neked C. P. Snow...)

Bense információesztétikája meghatározó szerepet játszik a hatvanas évek genera-

The parallels could equally be identified in *aleatoric music* (works by John Cage, Pierre Boulez, Pierre Barbaud, Varese, Xenakis), in concrete poetry (verses by Eugen Gomringer, Theo Lutz¹³ and Tibor Papp to mention but a few) as well as in philosophy, primarily in the information aesthetic development of the *Stuttgarter Schule* led by Max Bense¹⁴. The same holds true for structuralism and semiotics.

The emergence of digital computers opened up entirely new opportunities in artistic expression. By the mid sixties algorithmic art generated by or made through computers appeared (Vera Molnar Vera, Manfred Mohr, A. Michael Noll, Frieder Nake, Georg Nees, Edward Zajec). By recognizing and utilizing the determining role of chance as strategy (Zdeněk Sýkora¹⁵), the tool kit of science and the methodology of artistic creation were organically linked. The joint methodology shows not only analogies but also identities. (There you go Mr. C. P. Snow...)

Max Bense's information aesthetic played a determining role in shaping the intellectual standing of the young generation of artists who applied generative approaches in the '60s. Bense argued¹⁶ that the random number generator ensures the „*unpredictability*” of a work that is the characteristics of a programmed work of art. The painter has

tív módszert alkalmazó fiatal művészeinek szellemi alapállásában. Bense egy korabeli írásban¹⁶ azzal érvel, hogy a véletlenszám-generátor biztosítja egy mű „előrejelezhetetlenségét”, amely a programozott műalkotás sajátja. A festőnek van „makroesztétikai koncepciója”, de mindaddig, amíg az utolsó ecsetvonással el nem készül, nem tudja, hogy a „mikroesztétikai” részek milyenek lesznek. Bense szerint „a művészet a meglepetés léha természetén alapszik”.

Molnár Vera, a generatív művészet úttörője¹⁷, így vall algoritmikus művészetéről és a véletlen szerepéről:

„egyszerű formákat használlok, mivel ezek lehetővé teszik számomra, hogy lépésről lépésre ellenőrizsem a képszerkezet keletkezését és közben megpróbálhatom pontosan meghatározni azt a pillanatot, amelyben a „művészet evidenciája” láthatóvá válik...”

A véletlen mint módszer története folytatódik és terebélyesedik.

Morellet, Molnárék, *Julio Le Parc*, *Yvaral* és a latinok 1960 júliusában Párizsban megalakítják *Centre de Recherche d'Art Visuel* (CRAV)-ot [Vizuális Művészeti Kutatóköz-pont]. A központot kifejezetten kutatási egységnek definiálják, melynek módszere a közös, csoportos alkotás. A csoportot az *École de Paris* dominanciájával való szembenállás, valamint az elhatározás, hogy „*társadalmi je-*

a „*macro-aesthetical*” concept, however, up until the last brush stroke is done the artist does not know what the “*micro-aesthetical*” details of the image will be. According to Bense „*art is based on the frivolous nature of surprise*”.

Vera Molnar, a pioneer of generative art¹⁷, argues as follows with respect to the role of algorithmic art:

„*I use simple forms as they enable me to control step-by-step the generation of the structure of the image and in the mean time I could catch the exact moment when the „evidence of art” becomes visible. To implement this systematic research I use computers.*”

The history of chance as a method continues and grows throughout the '60s.

Morellet, the Molnars, *Julio Le Parc*, *Yvaral* and other Latin American artists founded in July 1960 the *Centre de Recherche d'Art Visuel* (CRAV) in Paris. The Centre is defined as a research unit with the common method of group activities. The group is against the dominance of the *École de Paris*. One of their principal goals is “*to give a social meaning to geometry*”. Due to ideological divergencies François and Vera Molnar soon leave the group – which continues its activities under the name of GRAV and becomes a determining movement in the concrete art of the

lentést [kell] adni a geometriának” köti össze. Molnárék ugyan kis idő múltán – ideológiai különbségek miatt – formálisan kilépnek a csoportból, amely GRAV néven működik tovább, és a hatvanas évek konkrét művészténe meghatározó csoportjává válik, de szoros kapcsolatok a csoport tagjaival változatlan marad.

1961 nyarán kezdődik Zágrábban a *Nove tendencije (NT) [Új tendenciák]* című kiállítás-sorozat. Az NT egy két évenként megrendezendő igen jelentős sorozattá bővült, három egymást követő és egyre bővülő kiállítással, melyek – a Gestalt elve alapján – fokozatosan fordultak a *neo-konstruktivizmus*, (zömében mechanikus) *lumino-kinetikus* objektumok és végül a *számítógépes művészet* és a *koncept* irányába. *Morellet* a GRAV részéről így ír a kiállítás katalógusában:

„Egy művészeti forradalom hajnalán vagyunk, amely épp olyan jelentős lesz, mint a tudományos forradalom. Ezért a józan ész és a rendszerelvű kutatás kell felváltsa az egyéni intuíciót és kifejezőmódot.”

A *Bell Laboratories*-ban *Carol Bosche* és *Julesz Béla* 1965-ben elkészítik az első számítógéppel generált *Random Dot Stereograms* [Véletlenpont-sztereogram] lapokat. A (pszeudo)véletlen számok felhasználásával készített, rejtett szimmetriákat és periodicitásokat tartalmazó képek a képi percepció vizsgálatá céljá-

‘60s. However, their strong relations with some members of the group continue.

A year later the first of the *Nove tendencije – New Tendencies*, NT1, group exhibition series is organized in the summer of 1961 in *Zagreb*, Yugoslavia. The NT exhibitions grew into a very significant series organized every two years. These exhibitions, based on the principles of *Gestalt*, gradually turned towards *neo-constructivism*, *lumino-kinetic* objects and eventually to *computer art* and *conceptual art*. On behalf of GRAV *François Morellet* declares in the catalogue that:

“I think we are on the eve of a revolution in art which is comparable to what is happening in science. For that reason, I believe that reason and a systematic spirit of exploration and research must replace individualistic expression.”

At the *Behavior Research Department of Bell Laboratories* in the US, *Carol Bosche* and *Bela Julesz* [Julesz Béla, born in Hungary] generated their first *Random Dot Stereograms*. These images were generated by (pseudo) random numbers but contain hidden periodicities and symmetries in order to study the process of perception. Although the images were not made with the purpose of generating art pieces¹⁸, as the principal objective was to study human perception and camouflage, they possess the random-

ból készültek. Bár nem művészi céllal készültek a képek¹⁸, hanem az emberi észlelés folyamatának, ill. az ideális álcázás megértéséhez, azok éppúgy magukon viselik a véletlen jegyét és így az individualitáson túllépő meglepetést, mint például *Morellet* alkotásai.

A véletlen, mint módszer tehát elfogadott és egyre terjedő mértékben alkalmazottá válik a hatvanas évek végére a művészetben.^{19 20} Az évtized a számítógépes művészet legfontosabb szent évtizede^{21 22} – még egy pár év és a PC-k tömeges elterjedésével hamarosan megindul a deklináció és a számítógépes giccsbe való fordulás²³.

Két fontos '68-as kapcsolódó eseményről azonban még meg kell emlékezni: augusztus 2-án a londoni *Institute of Contemporary Art (ICA)*-ban *Max Bense* megnyitja a műfaj nagyjelentőségű *Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts* [Kibernetikus találékonyság: a számítógép és a művészetek] című átfogó csoportos tárlatát. Egy nappal e kiállítás megnyitása után *Abraham A. Moles* Zágrábban nyitja meg a *Tendencije 4, Kompjutori i vizualna istraživanja / Computers and Visual Research* [Számítógépek és vizuális kutatás] tárlatot. *Radoslav Putar* a kiállítás katalógusában az NT mozgalmon belüli súlypont áthelyeződést elemezve megállapítja, hogy

„... sokan gépi sajátosságokkal akarták alkotásaikat felruházni vagy éppen mecha-

ness and the „surprise beyond individuality” in just the same way as the works of art by *Morellet*.

By the end of the sixties chance as a strategy in art becomes accepted, its application continued to grow^{19 20}. The decade represents the annus mirabilis of computer art^{21 22}. A few years more and, with the advent and mass production of PCs, declination will set in, moving gradually into computer kitsch²³.

Two important events happened in 1968 that should be mentioned here. On August 2 *Max Bense* opens the important group exhibition „*Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts*” at the *Institute of Contemporary Art (ICA)* in London. A day after the opening of the show in London *Abraham A. Moles* opens the continuation of the NT series in Zagreb, Yugoslavia, the fourth *Tendencije 4, Kompjutori i vizualna istraživanja / Computers and Visual Research*. In the catalogue to the exhibition *Radoslav Putar* analyzes the changes that had taken place within the NT movement and recalls that

“... many wanted to dress up their works with mechanical features or control those by mechanical or electronic gadgets; everybody was dreaming of machines – and here you go, they arrived. On top of all, they arrived from an unexpected direction for those who brought them in were neither sculptors nor painters”.

nikai ill. elektronikus szerkezetekkel vezérelni; mindenki gépekről álmodott – és azok meg is érkeztek. Még hozzá olyan irányból, ahonnan senki nem gondolta, mert akik hozták a gépeket sem szobrászok nem voltak, sem festők”.

Megnyitójában Moles a tudományos kísérlet elveinek a művészetben való alkalmazását hangsúlyozta:

„A kísérletezés a lehetőségek rendszerezése valamint feltárása és alapvetően más mint a próbálgatás. Amit az elmúlt húsz év művészetében láttunk az mind próbálgatás volt és nem komoly elemzés. ... A kísérletezés egy algoritmikus feladat ...”.

Moles szerint a tudomány és a művészet folyamatai a kísérletezésen át függenek szorosán össze. A hagyományos művészet a *trial-and-error* próbálgatásos elvét követi, szemben a tudományos kísérlet következettségével, megismételhetőségével és szigorúságával. A kísérlet módszertana alapvetően eltér a „spontán géniusz művész” intuíción alapuló önkifejezésétől. Mivel egy kísérlet jól algoritmizálható a digitális számítógép ideális eszköz esztétikai kísérletek végzésére és új esztétikai értékek létrehozására – ebben foglalható össze a *computer art* lényege²⁴. Moles így profetizál:

„A művész többé már nem manuálisan kezeli a tárgyakat és színeket, hanem algo-

In his introductory text, Moles emphasizes the principles of scientific experiments:

“Experiments are the identification and systematization of opportunities and are basically different from trying. What we have seen in the the art of the past twenty years was trial-and-error and not serious analysis ... Experimentation is an algorithmic task ...”

According to Moles the processes of science and art are strongly connected through experimentation. Traditional art follows the rules of *trial-and-error* as opposed to the consistency, repeatability and rigour of a scientific experiment. The methodology of experiments fundamentally differs from the self-expression of the „*spontaneous genius artist*”. As an experiment by its nature is an algorithm, digital computers are ideal tools to carry out *aesthetical* experiments and to create new *aesthetical* values – that is the essence of *computer art* ²⁴. Moles concludes that:

“The artist does not handle objects and colors manually anymore but utilizes algorithms that are necessarily abstract ... The role of the artist from now on is the creation of algorithms as well as the systematic identification of options ...”

A few months later Robert Mallary publishes a paper on „*Computer Sculpture: Six Levels of Cybernetics*”²⁵. He argued that at

ritmusokat használ, amelyek szükségképpen absztraktak ... A művész szerepe inentől kezdve algoritmusok felépítése a lehetőségek szisztematikus feltárására ...”.

Még pár hónap és megjelenik Robert Mallery a *Computer Sculpture: Six Levels of Cybernetics*²⁵ [Számítógép-szobrászat: a kibernetika hat szintje] című közleménye. A számítógép-szobrászat első szintjén a számítógép mint tervezési segédeszköz szerepel, a köztes szinteken egyre javuló CAD [Computer Aided Design] rendszerként működik, amely már sztochasztikus elemekkel is dolgozik, míg a hatodik szinten a mesterséges intelligenciával működő gép már magától alkot és dönt, tehát:

„a gép már nem állítható meg – a művészre már nincs többé szükség”.

Hogy ez mennyire lett így, s mennyire nem, nos ezt a kérdést is felveti kiállításunk, ám bár a választ tudatosan nyitva hagyja. Essék az újabb médiumokról szó, mint Zbigniew Rybczyński „Új könyvéről”, vagy luminokinetikusok alkotásairól, mint Bortnyik Éva és Tubák Csaba, Waltraut²⁶ Cooper, Csörgő Attila és Harasztj István, vagy a kiszámolt, mint Manfred Mohr, François Morelet, Molnár Vera, Julesz Béla, Kovács Ilona és Fehér Ákos, Papp Tibor, Axel Rohlf, Zdeněk

the first level the computer acts as an auxiliary tool. At the intermediate levels it works as an ever improving CAD [Computer Aided Design] system that considers random elements as well, while at the sixth level, the machine possesses AI [artificial intelligence] and not only decides but creates by itself:

„the machine cannot be stopped anymore – the artist is not needed anymore”.

Whether this is indeed happened is also a question the exhibition poses, however, it left the answer consciously open. Whether it be a new medium, such as Zbigniew Rybczyński's "New Book", or lumino-kinetic works of art such as those by Éva Bortnyik and Csaba Tubák, Waltraut Cooper, Attila Csörgő and István Harasztj, or works using computed chance such as those by Manfred Mohr, François Morelet, Vera Molnar, Bela Julesz, Ilona Kovács and Ákos Fehér, Tibor Papp, Axel Rohlf, Zdeněk Sýkora, Esther Stocker, Ryszard Winiarski, András Wolsky, or works made by controlled chance or analog or experimental tools, such as those of the Adde couple, Ewerdt Hilgemann and István Nádler – chance is always hidden there and everywhere and through its frivolous nature creates art.

Sýkora, Esther Stocker, Ryszard Winiarski, Wolsky András, vagy éppen irányított, de analóg ill. experimentális eszközökkel létrehozott művekről, mint az *Adde* házaspár, *Ewerdt Hilgemann* és *Nádler István* alkotásairól – a véletlen mindig és mindenhol ott rejtőzködik és léha természetével művészetet hoz létre.

De az se baj, ha véletlenül akkor éppen ott van egy művész is, aki kordában tartja a fenevadat.

Delft, 2012. október

JEGYZETEK

¹ 1930 áprilisában Párizsban *Otto Carlund*, *Theo van Doesburg*, *Jean Hélión*, *Léon Arthur Tutudjian* és *Marcel Wantz* gondozásában megjelenik a *Numéro d'Introduction du Groupe et de la Revue Art Concret* folyóirat első (és egyetlen) száma, ami lényegében egy kollektív manifesztum. Itt fordul elő először a „konkrét művészet” megnevezés. *Hélión* „*Les problèmes de l'art concret: art et mathématiques*” tanulmánya és *Doesburg* „*Vers la peinture blanche*” cikke teremti meg a mozgalom alaphangját. A cikkben *Doesburg* a matematikailag precíz, individualizmustól mentes és személytelen művészet szükségessége mellett érvel. Öten jegyzi a számban megjelent *Base de la peinture concrète* (A konkrét festészet alapjai) manifesztumot, amely az alábbi hat pontban foglalja össze a konkrét festéssel kapcsolatos elveiket:

„A művészet univerzális.

A műalkotás már elkészítése előtt teljes mértékben elképzelt és szellemileg megformált kell legyen. A mű semmiféle természeti formát, érzéket vagy érzélgősséget nem tartalmazhat. Ki akarjuk zárni a líraiságot, a drámaiságot, a szimbolizmust, stb.

Of course, it helps if by any chance there is an artist there as well to control the beast out of Hell.

October 2012, Delft

NOTES

¹ In April 1930 *Otto Carlund*, *Theo van Doesburg*, *Jean Hélión*, *Léon Arthur Tutudjian* and *Marcel Wantz* publish the first (and only) *Numéro d'Introduction du Groupe et de la Revue Art Concret* in Paris that is in fact a collective manifesto. The very notion of concrete art appears there for the first time. The papers by *Hélión*, entitled “*Les problèmes de l'art concret: art et mathématiques*”, and the one by *Doesburg*, entitled “*Vers la peinture blanche*”, create the basis of the concrete art movement. *Doesburg* advocates in his paper the need for an art that is mathematically precise, free of individualism and is impersonal. All five of them sign the manifesto „*Base de la peinture concrète*” that summarizes the principles of concrete art in six points: “*Art is universal.*

An art work must be fully developed and intellectually shaped prior to its actual making. An art work must not contain any natural form, sensuality or sentimentality. We want to exclude lyricism, drama symbolism etc.

A painting can only be constructed from purely plastic elements, that is from planes and colors only. A painterly element has no other meaning but „itself”, therefore, a painting has no other meaning than „itself”.

The construction of a painting and its elements must be simple and direct.

The technique used must be mechanical, in other words it must be precise and non-impressionist.

Absolute clarity must be sought.”

² Published in 1944 by the *Galerie des Eaux-vives* in Zurich, *Max Bill* launched the periodical *Abstrakt / Konkrete* of the *Allianz* movement. In the first issues of the journal *Bill* published the extended definition of concrete art where he made a distinction between the notions of concrete and constructive.

A kép csak tiszta plasztikai elemekből konstruálható, vagyis síkობól és színekből. Egy festői elemnek nincs más jelentése mint „saját maga”, következképpen egy festménynek sincs más jelentése mint ami „saját maga”. Egy festmény és elemei konstrukciója egyszerű és vizuálisan direkt kell legyen.

A technikának mechanikusnak kell lennie, azaz pontosnak és nem impresszionistának.

Az abszolút tisztságot kell keresni.”

² A zürichi Galerie des Eaux-vives kiadásában 1944-ben Max Bill elindítja az *Allianz* mozgalom *Abstrakt/Konkrete* című folyóiratát. A lap első számában Bill publikálja a konkrét művészet kibővített definícióját, amelyben különbséget tesz a konkrét és a konstruktív között.

³ Julesz Béla (2000) *Diálogusok az észlelésről*, Typotext, Budapest, p.23

⁴ Martinez, G. (1998) A véletlen zenéje (interjú Gregory Chaitinrel), in Martinez, G. (2010) *Borges és a matematika*, (Borges y la matemática, Ediciones Destino, Barcelona, 2007) ford. Kutasy Mercédesz, Európa Könyvkiadó, Budapest, p.179

⁵ Bois, Y.-A., Cowart, J., Pacquement, A. (1992) Ellsworth Kelly: The Years in France, 1948–1954. *National Gallery of Art*, Washington, DC

⁶ Broadbent, S. R., Hammersley, J. M. (1957) Percolation processes, *Math. Proc. Camb. Phil. Soc.* 53, 629–641 (1957)

⁷ Az elmélet általánosítását később Sapoval, B., Rosso, B. M. és Gouyet, J. F. (1985): The fractal nature of a diffusion front and the relation to percolation, *J. Physique Lett.*, 46, 149–156, valamint Nolin, P. (2008): Critical exponents of planar gradient percolation, *Annals of Probability*, 36, 1748–1776, adják meg.

⁸ Kelly az ötvenes évek elején véletlenül éppen Morellet szüleinél lakott: párizsi bérleményéből való kilakoltatása után François Morellet szülei adnak számára ideiglenes szállást.

⁹ Morellet 1958-ban a véletlenül alapuló színes képeket fest, ahol a színeket a (Ludolf-féle) π (pi) szám jegyei szerint választja Eugène Séguy: *Code universel des coeuleurs* [Univerzális színekód], 1936-ban Párizsban megjelent könyvének alapján. (Morellet a kilencvenes években még visszatér a π alkalmazásához.)

¹⁰ Molnárék és Morellet, később nagyon szorosossá és a művészettörténet szempontjából fontossá váló barátságát il-

⁵ Julesz, B. (1995) *Dialogues on Perception*, The MIT Press, Boston, Mass.

⁴ Martinez, G. (1998) The music of chance (Interview with Gregory Chaitin), in Martinez, G. (2007) *Borges y la matemática*, Ediciones Destino, Barcelona

⁵ Bois, Y.-A., Cowart, J., Pacquement, A. (1992) Ellsworth Kelly: The Years in France, 1948–1954, *National Gallery of Art*, Washington, DC.

⁶ Broadbent, S. R., Hammersley, J. M. (1957) Percolation processes, *Math. Proc. Camb. Phil. Soc.* 53, 629–641.

⁷ The generalization of the theory was later provided by Sapoval, B., Rosso, B. M. and Gouyet, J. F. (1985): The fractal nature of a diffusion front and the relation to percolation, *J. Physique Lett.*, 46, 149–156, as well as by Nolin, P. (2008): Critical exponents of planar gradient percolation, *Annals of Probability*, 36, 1748–1776.

⁸ Kelly was thrown out from his rented flat in Paris in the early '50s. François Morellet's parents provided him provisional shelter.

⁹ In 1958 MORELLET created colored pictures where the colors are chosen randomly from the decimals of the Ludolph-number π (pi) according to the method described in Eugène Séguy's book "Code universel des coeuleurs", published in 1936 in Paris. (Later in the '90s Morellet returns to the utilization of π .)

¹⁰ That the Molnars and Morellet became close friends proved to be of art historical significance later. In November 1956 François Morellet showed his art works to Denise René in her gallery in Paris. However, she showed limited interest towards his works. At the time *Jesus Rafael Soto* had a show at the gallery and watched when Morellet started to re-pack his works. He suggested to Morellet that he get in touch with François and Vera Molnar as „they are the only ones who would understand this sort of work”. With his wry humor Morellet later recalled this event as one where “*Jesus Himself called me and has shown me the right path to meet the Molnars*”.

¹¹ François Molnar (1922, Szentes, Hungary – 1993, Paris, France) was born as Molnár Ferenc. Graduated as painter from the Budapest Ecole des Beaux Arts. He met Vera Gács, later Vera Molnar, who was working as an assistant at the school after her graduation. They left Hungary together in

letően hadd idézzük fel találkozásuk történetét: '56 novemberében Morellet megmutatja munkáit *Denise René* párizsi galériásnak, aki azonban csekély érdeklődést mutat a művek iránt. Az akkor ott kiállító, és éppen ott tartózkodó *Jesus Rafael Soto* meglátja a műveket, amiket *Morellet* éppen visszacsomagolni készül. Javasolja, hogy *Morellet* ismerkedjék meg *François* és *Vera Molnar*-ral, mert „csak ők azok, akik ezeket megértik”. „Maga *Jézus* szól hozzám, s mutatott utat, hogy keressem fel *Molnárékat*” – idézte fel később *Morellet* a maga sajtóságos humorával a sorsdöntő találkozást.

¹¹ *François Molnar* [Molnár Ferenc] (1922 – 1993) válogatott írásait a közelmúltban az MTA Művészettörténeti Intézete adta ki: *A tekintet szintaxisa – François Molnár válogatott írásai a kortárs művészet tükrében*, (szerk.: Faludy Judit), Gondolat Kiadó – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2011. 242 old. DVD melléklettel.

¹² *François Molnar* ajánlására 1958 május 6. és 24. között kerül sor a párizsi *Galerie Colette Allendy*-ben *François Morellet* második egyéni kiállítására. Az idézett szöveg a kiállítás katalógusából való.

¹³ A stuttgarti *Technische Hochschule*-ban *Theo Lutz* (Max Bense ötlete alapján) digitális számítógéppel véletlen szövegeket (*Stochastische Texte*) generál. A program szövegszerkesztése *Franz Kafka: Das Schloss* [A kastély] című könyvből való.

¹⁴ *Aesthetische Information* címmel a *Krefeld-i Agis* kiadónál 1956-ban megjelenik *Max Bense: Aesthetica* című több kötetes könyvének második kötete. A nagyhatalmas kötetben Bense lefekteti az információesztétika alapelveit. 1960-ban, ugyancsak az *Agis* kiadásában megjelenik a negyedik kötet: *Aesthetica IV: Programmierung des Schönen. Allgemeine Texttheorie und Textästhetik*. 1958-ban Hamburgban megjelenik *Max Bense: Ästhetik und Physik – Die mathematische Sprache in Kunst* [Esztétika és fizika: a művészet matematikai nyelve] című tanulmánya. A hatvanas években a *Stuttgarter Schule* Bense információesztetikája alapján fejleszt ki a digitális számítógépes grafikát Németországban.

¹⁵ *Sýkora, Z. és Blazek, J.*: Computer-aided multi-element geometrical abstract paintings, *Leonardo*, 1970/3

¹⁶ *Max Bense*: Graphik. Computer. Bald krumme Linien, *Spiegel*, 1965. április 28.

1947 and went to Rome. They moved to Paris from there in 1947 and married in 1948. Soon he abandoned painting and turned to visual perception research. After graduating in psychology in Paris he got a job at CNRS (Center National de la Recherche Scientifique). His selected writings were recently published in Budapest by the Hungarian Academy of Sciences' (MTA), Institute of Art History, under the title *A tekintet szintaxisa – François Molnar válogatott tanulmányai a kortárs művészet tükrében* (The Syntax of Regarding - François Molnar's selected papers in the light of contemporary art), Ed. Faludy, J.; *Gondolat Kiadó – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet*, Budapest, 2011. 242 p, DVD attachment.

¹² At *François Molnar's* recommendation *François Morellet's* second solo show takes place at the *Galerie Colette Allendy in Paris* between May 6 and 24, 1958. The text quoted is from catalogue.

¹³ Based on Max Bense's idea *Theo Lutz* generates random texts (*Stochastische Texte*) in 1959 by a digital computer at the *Technische Hochschule in Stuttgart*. The words used are taken from *Franz Kafka's* book *Das Schloss*.

¹⁴ The second volume, entitled „*Ästhetische Information*”, of *Max Bense's* four volume book series „*Ästhetica*” is published by *Agis in Krefeld, Germany*, in 1956. It is this high impact book in which Bense establishes the foundations of information aesthetics that later on becomes the center of interest for the *Stuttgarter Schule* and had a major role in the development of computer graphics in Germany. *Bense's* study on the „*Ästhetik und Physik – Die mathematische Sprache in Kunst*” is published in *Hamburg* in 1958. The fourth volume of *Max Bense's* four volume book series „*Ästhetica*” is published in 1960 also by *Agis* with the title „*Ästhetica IV: Programmierung des Schönen. Allgemeine Texttheorie und Textästhetik*”.

¹⁵ *Sýkora, Z. és Blazek, J.*: Computer-aided multi-element geometrical abstract paintings, *Leonardo*, 1970/3

¹⁶ *Max Bense*: Graphik. Computer. Bald krumme Linien, *Spiegel*, 1965. április 28.

¹⁷ In 1959 *Vera Molnar* works out the concept of the *machine imaginaire in Paris* and establishes the methodology of algorithmically generated image creation. *Molnar's machine imaginaire* meets the conditions of being a Turing-machine.

¹⁷ Vera Molnar 1959-ben Párizsban megalkotja a *machine imaginaire* [képzetlembeli gép] fogalmát és kidolgozza a módszert, amivel a képkészítést algoritmikus alapokra helyezi. Molnar gépe eleget tesz a Turing-gép követelményeinek.

¹⁸ Ezeket a munkákat Julesz Béla és A. Michael Noll még az évben bemutatják a New York-i Howard Wise galériában.

¹⁹ 1965 januárjában A. Michael Noll közli a „Human or Machine: A subjective comparison of Piet Mondrian's „Composition with Lines” (1917) and computer-generated picture” című tanulmányát. Noll a Turing-próbát [Gondolkodik-e a gép?] alkalmazza annak ellenőrzésére, hogy programja művészi értelemben „intelligens”-e, azaz képes-e a számítógép műalkotás létrehozására. (Az Alan Turing által 1950-ben definiált próba alapján a számítógép választát egy adott helyzetben intelligensnek tekintjük, ha nem tudjuk egyértelműen megkülönböztetni a természetes személy által adott választól.) Noll programja Mondrian kompozíciós elveit alkalmazza vizuális alakzatok generálására. A teszt során a megkérdezett személyek 72 %-a nem tudott különbséget tenni Mondrian eredeti képe és a Noll generálta kép között. A megkérdezettek 59 %-a a számítógép generálta képet tartotta jobbnak. Ezzel kapcsolatban Noll megjegyzi: „A kísérlet eredménye úgy tűnik kétséget kell keltessen a művész környezetének, valamint a műalkotás közvetítette emocionális viselkedés fontosságát illetően.”

²⁰ Toeval, Studium Generale 1972, *Rijkuniversiteit Utrecht*, Commissie Vorminswerk, 1972. március

²¹ A német *Exakte Ästhetik* folyóirat 1967/5. számát a *Kunst aus dem Computer* [Művészet számítógéppel] témának szentelik Max Bense, Abraham A. Moles, Frieder Nake, Kurd Asleben és Martin Kraempfen írásaival. Az amerikai *IEEE Spectrum* szakfolyóirat 1967/10 számában A. Michael Noll: *The Digital Computer as a Creative Medium* [A digitális számítógép mint kreatív médium] címmel közöl cikket. Ebben ezt írja: „A számítógéppel az ember nemcsak egy élettelen eszközt teremtett, hanem egy olyan intellektuális és aktívan alkotó partnert, amely teljes kifejelettségében egészen új művészi formák és új esztétikai kísérletek megteremtését is lehetővé teszi”.

²² Vera Molnar: The role randomness can play in visual art [A szerep, amit a véletlen játszhat a vizuális művészetben], PAGE, 1981/1 (A cikket a „10 points” számítógéppel generált sorozatának képei illusztrálják).

¹⁸ Nevertheless, the generated images were shown in April of the same year at the Howard Wise Gallery in New York as A. Michael Noll's and Bela Julesz's joint exhibition entitled *Computer Generated Pictures*.

¹⁹ In January 1966 A. Michael Noll publishes a paper on „Human or Machine: A subjective comparison of Piet Mondrian's „Composition with Lines” (1917) and computer-generated picture”¹⁹. Noll applies the Turing-test („Does the machine think?”) to check whether his computer program is „intelligent” in the sense of creating a piece of art. (According to the test developed by Alan Turing in 1950 the response of the computer is considered intelligent in a given situation if it cannot be differentiated from that of a human being.) Noll's program applies Mondrian's method of composition to generate visual images. In the test 72 per cent of the people asked could not tell any difference between Mondrian's original drawing and the one generated by Noll's program. In fact, some 59 % of the people tested found the computer generated picture better than Mondrian's original painting. In this regard Noll notes: “It seems that the results of the experiment should raise some doubts with respect to both the importance of an artist's environment and of the emotional behavior carried by a work of art.”

²⁰ Toeval, Studium Generale 1972, *Rijkuniversiteit Utrecht*, Commissie Vorminswerk, 1972. March

²¹ The 1967/5 issue of the German journal *Exakte Ästhetik* is devoted entirely to „Kunst aus dem Computer” with texts by Max Bense, Abraham A. Moles, Frieder Nake, Kurd Asleben and Martin Kraempfen. The US technical journal *IEEE Spectrum* publishes in its 1967/10 issue A. Michael NOLL's paper on *The Digital Computer as a Creative Medium*. Noll writes there: “With the computer man has not only created a lifeless tool but also an intellectual and actively creative partner which, in its full development, will make the creation of entirely new art forms and new aesthetic experiments possible.”

²² Vera Molnar: The role randomness can play in visual art, PAGE, 1981/1 (The paper is illustrated by the computer generated series „10 points”).

²³ In April 1970 a short communication by Frieder Nake is published in the 8th issue of the PAGE newsletter in London: “For the time being I have stopped exhibiting (my



Foto: Hasegy István

²³ 1970 áprilisában Frieder Nake egy rövid közleményt publikál a PAGE 8. számában: „Egyelőre nem állítok ki (utolsó kiállításom a Herman de Vries-szel való közös retrospektívem lesz az amszterdami Swart Galériában). Az ok: úgy néz ki, hogy a kapitalista művészeti piac meg akarja kaparintani a számítógép-művészetet. Ez megzavarná a vizuális kutatást. Egyetemeken és hasonló helyeken kiállítok, mert az más dolog, hiszen segít kommunikálni és a kommunikáció elengedhetetlen a kutatáshoz. A számítógép-grafika, mint művészet jelenlegi terméke lényegében önméltó. Igazából izgalmas ötletek már jó ideje nem bukkantak fel.”

²⁴ Joseph C. R. Licklider 1968-ban a New York-i Metropolitan Museum of Art szponzorálta *Computers and Their Potential Applications in Museums* [A számítógépek és lehetséges műzeumi alkalmazásai] konferencián a *Computer Graphics as a Medium of Artistic Expression* [Számítógépgrafika mint a művészi kifejezés médiuma] című tanulmányában így ír: „Ez az interaktivitás fogja dominálni a kinetikus hatásokat, a színt és a három dimenziót is. Meg minden egyebet. Ez a legfontosabb dolog az emberi viselkedésben és ebből most már több lehet a művészetben is.”

²⁵ Artforum, 1969/5

last show will be with Herman de Vries as a joint retrospective in the Gallery Swart in Amsterdam). The reason: it looks like the capitalist art market wants to get hold of computer art. This would disturb visual research. At universities and similar places I will still exhibit because it's a different matter because it helps communicate and communication is indispensable to research. The current products of computer graphics as art are self-repetitions. For a long time now, no exciting new ideas have shown up.”

²⁴ In April 1968 Joseph C. R. Licklider in his talk on *Computer Graphics as a Medium of Artistic Expression*, delivered at the conference on *Computers and Their Potential Applications in Museums* held at the Metropolitan Museum of Art in New York, emphasized that: “This interactive character will dominate the kinetic effect, it will dominate color, it will dominate 3D. It will dominate everything else. It's the most important thing in human behavior, and now there can be more of it in art.”

²⁵ Artforum, 1969/5

Marie-Catherine & Bernard ADDE

1949, FR; 1946, FR; Franciaországban élnek, 1997-től dolgoznak együtt / live in France, work together since 1997
www.granvillegallery.org

A dolognak, amellyel foglalkozni kezdünk, egyszerűnek kell lennie: könnyen megtalálhatónak, gazdaságosnak és geometrikusnak. Gyakran a szupermarketben találjuk meg. Vonal, négyzet, kör, téglalap vagy háromszög, prizma, kocka, kúp, henger ... Anyaga, formája, színe adja számonk a az első megközelítést.

Kísérletezünk vele, módszeresen és türelmesen.

Megfosztjuk a funkciójától, így megtalálja az eredeti formáját. A dolog a legtöbb esetben maga adja kezünkbe az átalakítás módját, amely sohasem végleges, hiszen a lehetőségek kimeríthetetlenek.

Mikadó játék:

Nagy játékkészletben találtuk, a világon mindenhol ismerik.

Világos színű fapálcák, rajtuk színes csíkokkal.

Ha a marokra fogott pálcákat elengedjük, véletlenszerűen helyezkednek el egymáson.

Minden dobás meglepő, különleges, minden szándékot nélkülöző alakzatot produkál.
Földre fektetett fehér vászon, fotó.

The thing which we work with must be simple; it must be easy to find, economic and geometric. Line, square, circle, rectangle or triangle,

prism, cube, cone, cylinder... Oftentimes, the supermarket is the place where we will find it. Its material, shape, and colour suggest to us the manner of the initial approach.

We experiment with it, methodically and patiently.

We strip it of its function and usefulness, thus allowing it to find its original form. It is much like developing film. In most cases, the thing itself provides us with the means through which to transform it – which is never final, as the possibilities are inexhaustible.

Mikado game:

We found it in a large toyshop, it is known all over the world.

Light toned wooden sticks with coloured stripes on them.

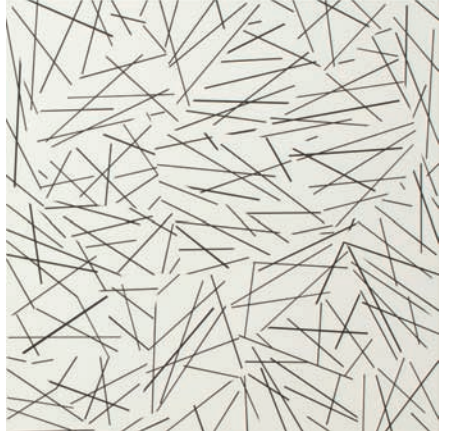
If we let go of a fistful of sticks, they will be positioned on one another in a random fashion. Every time the sticks are dropped, a surprising, unique formation is produced that is completely independent of the throwers intentions.

Mika 11, 2005

fa, akril / wood, acrylic
60x60 cm

Mika 115, 2008

vászon, akril / canvas, acrylic
60x60 cm



BÁLVÁNYOS Levente

1966, Budapest, itt él és dolgozik /
lives and works in Budapest
www.balvanyoslevente.hu

Az első pár darabnál még írtam, milyen magasról, hány darabot és milyen grafitot (B2, HB 0.5, 36 db. stb.) ejtettem a még képlékeny gipszbe.

Aztán abbahagytam a jegyzetelést. Egyrészt, mert annyi ilyen akcióról olvastam már (meg amúgyis azt gondolom mostanában, hogy a képzőművészet túl van agyalva), másrészt, ha belenyúltam és igazítottam rajta, az jobban sikerült.

Munka közben képek voltak bennem: Veszelszky Béla, Paolo Ucello, és Albrecht Altdorfer *Nagy Sándor csatája*. Könnyű, halk, törékeny és olcsó alapanyagokra épülő szobrászatot művelek. Ez az egész onnan indult, hogy felmentem egyszer Kamillához (Szj Kamillához, a szerk.), és láttam a rajzolásához használt grafit hamutartóban gyűjtött maradékait, ezeket elkértem, és ebből készült az első két darab.

For the first few instances, I recorded what kind, and how many pieces of graphite I dropped from what height (B2, HB, 0.5 mm, 36 pcs, etc.) into the still malleable plaster.

Then I stopped taking notes, partly because I had read about so many similar actions (and, anyway, lately I am of the opinion that there is too much overthinking in visual art), and partly because, if I made some adjustments, it always turned out for the better.



*While working, I had images in my mind: Béla Veszelszky, Paolo Ucello, and Albrecht Altdorfer's *The Battle of Alexander at Issus*. I engage in sculpture that utilizes light, quiet, fragile and cheap raw materials. The whole thing started when I went over to Kamilla's once [Kamilla Szj, the ed.], where I saw left over graphite pieces collected in an ashtray. I asked her to let me have these and I used them for the first two works.*

**Gipszreliefek 1–9 /
Plaster-Reliefs 1–9, 2011–2012**
gipsz, grafit / plaster, graphite
30x30x4 cm



BUJDOSÓ Alpár

1935, Budapest; Bécsben él és dolgozik //
ives and works in Vienna
www.artportal.hu

technikája az eredeti Rubik-kockára ragasztott
ofszet-kollázs.

A véletlen szövegi világa foglalkoztatott (fog-
lalkoztat sokszor ma is), és ehhez kapóra jött a
Rubik-kocka. Ha a négyzetekre (színek helyett)
szövegeket ragasztok, azok a forgatás során vé-
letlenszerűen más négyzetek szövegeivel kerül-
nek szomszédságba, és így kölcsönösen hatnak
egymásra. Tovább forgatva más és más inter-
ferencia jön létre, és az értelem megváltozik.
Így egy állandóan mozgó, interferáló értelem-
világ jön létre.

*Technique: offset-collage glued onto the origi-
nal Rubik's cube.*

*I was (and still am today) intrigued by the
ways in which chance manifests in texts – and
the Rubik's cube came in handy. If, instead of
colours, the squares display glued on text, du-
ring the rotation process, they will become ran-
domly adjacent to other squares, thereby mu-
tually affecting each other. With continued
rotation, ever different interferences are pro-
duced, resulting in changes in meaning. Thus,
a constantly moving and interfering world of
meaning is created.*



**Rubik-kocka szöveggel, 1978 /
Rubik's Cube with Text, 1978**

10x10 cm

HARASZTŰ István

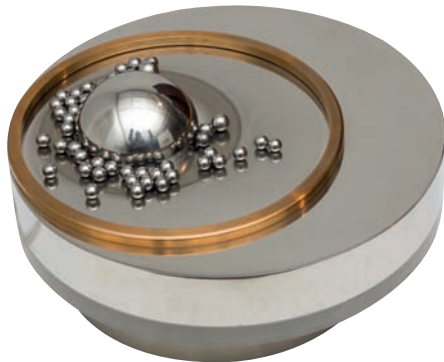
1934, Pestszentimre (H), Budapesten él /
lives in Budapest
www.edeske.hu

A mágneses erővonalakat a golyók teszik láthatóvá, de a motor forgatása ezt megkeveri. A golyók mozgása így több összetevőtől függ és kiszámíthatatlan.

The magnetic lines of force are rendered visible by the balls, but all this is stirred up by the turning of the engine. Thus, the movement of the balls depends on a number of factors and is unpredictable.

Helyezkedők 2 / Positioners 2, 2007

krómacél, plexi / stainless steel, plexiglass
10 x Ø 28,5 cm



BORTNYIK Éva–TUBÁK Csaba

1945, Kolozsvár (Cluj, RO); 1943, Kolozsvár (Cluj, RO);
Bécsben élnek / live in Vienna
www.a22galeria.com

Egy eseményt különböző tényezők határoznak meg. Ha ezek a tényezők nem, vagy csak részben áttekinthetők, vagy irányíthatók akkor az eredmény megjósolhatatlan, véletlenszerű lesz.

Az **N-dimenzió** című fényinstallációnkban komputer-animált fénystruktúrákat vetítünk – két, egymással derékszöget bezáró fekete, négyzetformájú felületre. A változó ritmusú mozgásban levő fénykompozíciók a két felületről egymásra tükröződve, többdimenziós látvány hatását keltik.

A fényinstalláció egyes jeleneteit lefényképeztük. A vetített film dinamikája, fényereje, a fényképezőgép esetleges elmozdulása (a fotózáskor szándékosan nem használtunk állványt), az expozíció pillanata és időtartama – mind csak részben befolyásolható tényezők. Ezek összhatásából adódóan a fényképek a VÉLETLEN „szüleményei”.

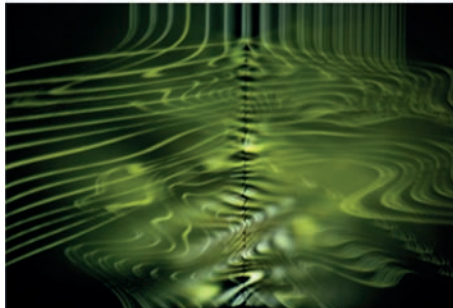
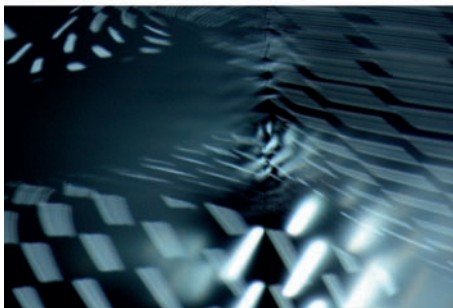
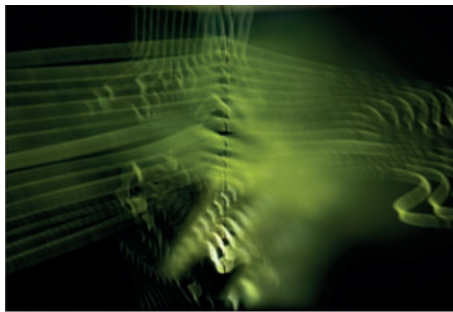
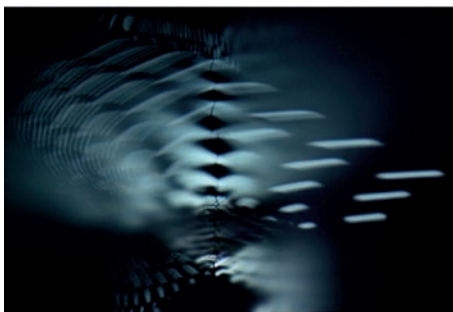
A fotókon rögzített látvány az eredeti filmen, szemünkkel nem érzékelhető, ezért a fényképeket „**valótlan dokumentáció**”-nak tekinthetjük.

An event is determined by various factors. If these factors are not, or only partly, transparent or controllable, the event will be unpredictable, accidental.

*In our light installation entitled **N-dimenzió**, we project computer animated light structures on two glossy, black, square-shaped surfaces positioned at a perpendicular angle to one another. The light compositions, which move according to shifting rhythms, reflect from the two surfaces back onto one another, producing a multi-dimensional visual effect.*

We took photographs of certain scenes of the light installation. The dynamic and light intensity of the film, the chance movements of the camera (we intentionally refrained from the use of a tripod during the photographing process), the moment and length of the exposition are all factors that can only be partially influenced. As a result of the combined effect of these, the photos are products of CHANCE.

*As the spectacle recorded on the photos cannot be perceived in the original film, we may consider them as „**unreal documentations**”.*



Valós Valótlan, 2012 / Real Unreal, 2012

Cprints 1 – 6, egyenként / each 30x45 cm

fotók / *photographs*: Bortnyik György, Bortnyik Éva

animation 8,56 min

számítógép-animáció / *computer animation*: Tubák Ádám

Waltraut COOPER

1937, Linz (A), Bécsben él / *lives in Vienna*
www.waltrautcooper.com

A projekt alapjául művészek nevének gyűjteménye szolgál, amelyet digitális kód útján formává és színné transzformáltak. A véletlen elve alapján kiválasztott 15 név megfelelő elrendezésben (20 x 20cm keretekben) megjeleníti a digitálisan átformált „ART” szót.

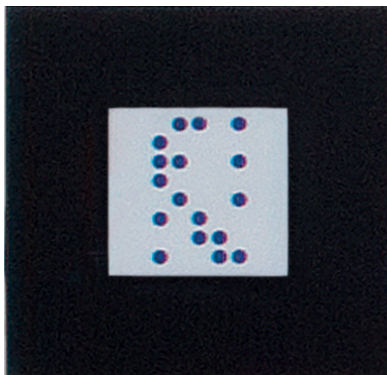
(Waltraut Cooper)

Sokszorosan rejtjelezett, részben tartózkodó, részben szenzuálisan igen gazdag műveivel Waltraut Cooper, úttörő szellemiségének megfelelően elfoglalta saját, személyes művészeti területét: a nyitott költészet és a szigorú kód, a játékos élmény és a rögzített szabályok, az analóg érzékletesség és a digitális szerkezet igényes szintézisét.

(Heide Hagebölling)

The basis of this project is a collection of artists' names which are transformed into shapes and colours by means of a digital code. 15 of these were chosen at random and displayed in picture frames (20 cm by 20 cm) which are arranged to spell out and display the word „ART”, again in digital code.

(Waltraut Cooper)



Waltraut Cooper's subtle and manifold encoded works which combine a vivid sensuality with a very personal but discreet formal rigor have made her a pioneer in the very personal artistic territory which she occupies – a synthesis between public poetry and a rigorous code, a synthesis of playfulness with a system of strict formal rules, analogue sensuality combined with digital constructivism.

(Heide Hagebölling)



**„ART” a „DIGITÁLIS KÖLTÉSZET” sorozatból, 2012 /
„ART” from the series „DIGITAL POETRY” 2012**

20x20 cm

CSÖRGŐ Attila

1965, Budapest, Varsóban és Budapesten él /
lives in Budapest and in Warsaw
www.c3.hu/~acsorgo/

A kiállítással kapcsolatban nehéz feladat elé állították, mert konceptuálisan nem sok köze van a munkának a véletlenhez, viszont az üzemeltetéshez kapcsolódóan a véletlen már 'aktivizálja magát'. Az installációra gyakori veszélyt jelentenek a térben keletkező turbulenciák, melyek hatására a labdák néha-néha leesnek. A bajok pont itt szoktak elkezdődni, mivel a földön heverő labdát valakinek vissza kell helyezni a ventilátor fölé, hogy újra lebeghessen. Ha ez a valaki nem elég óvatos kézzel fogja meg a labdát, akkor az biztosan behorpad, vagyis szabálytalanabb lesz. Egy ilyen forma viszont instabilabban lebeg, ezért könnyebben leesik, újra kézbe kell venni...szóval felgyorsul az entrópia és irány a kuka.

You have given me a difficult task with regard to the exhibition, as, conceptually speaking, my work has not much to do with chance. On the other hand, chance does „activate itself” when it comes to the process of operation. Turbulence that develops in space often means danger for the installation, as it sometimes causes the balls to drop. This is usually where the trouble starts, as someone must put the ball that is on the ground back above the fan, so that it can hover again. If this someone is not careful enough when grabbing the ball, a dent is sure



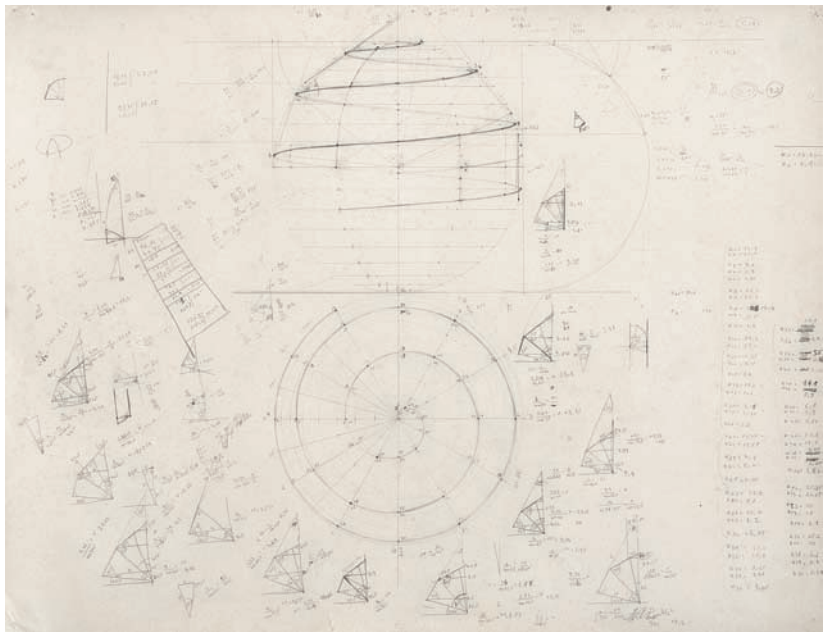
to form, which means it will become more irregular. An irregularly shaped object will hover in a more unstable manner, causing it to fall more easily. It will have to be handled again... so entropy accelerates and it all goes down the drain.

Hogyan szerkesszünk narancsot?, 1993 **How to Construct an Orange?, 1993**

ceruza, papír / *graphit on paper*

50x60 cm

a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti
Múzeum gyűjteményéből
*from the collection of the Ludwig Museum –
Museum of Contemporary Arts*



FELEDY Gyula Zoltán

1945, Sajószentpéter, Kötczés él /
lives in Kötcse (H)
www.feledy.eu

– semmi nem véletlen, ezért a véletlen nem
véletlen

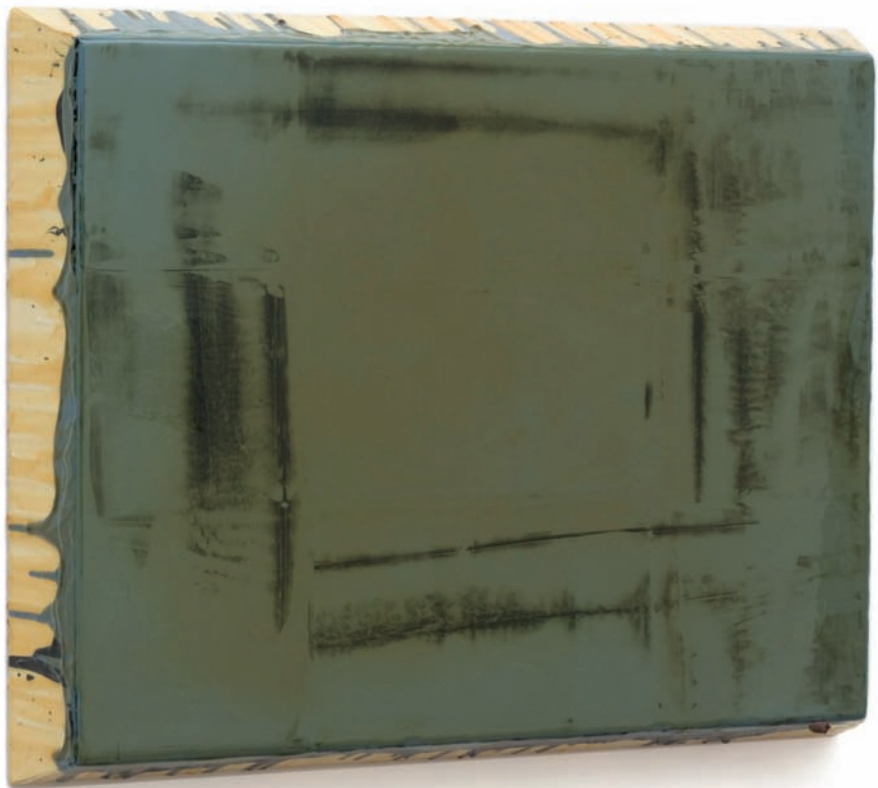
– *there are no accidents, thus an accident is not
an accident*

Cím nélkül / *Without Title*, 2011

vásznon, akril, lakk / *canvas, acrylic, lacquer*

7,5x43x54 cm

Megyik János jóvoltából
Courtesy of János Megyik



Ewerdt HILGEMANN

1938, Witten (D) Amsterdamben él /
lives in Amsterdam
www.artaffairs.net

Hilgemann 1980-ban bevonta a véletlent és a természeti erőket munkamódszerébe. Nagy meglepetésére azt vette észre, hogy a kiszámíthatatlan is alanya a természet törvényeinek, erre azonnal ráérezett és alkalmazta is.

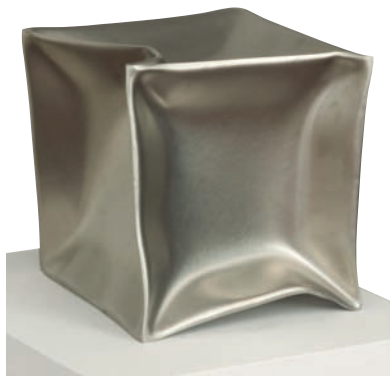
Van-e lágyabb dolog a levegőnél, amely a be- és kilégző ember számára életet ad? Ám ugyanez a levegő hatalmas erő is, amely összepréselésre képes, amely, ha nagy acéltartályokból kiszippantják, meg tudja hajlítani őket. Ezt az erőt használja műveiben Hilgemann.

(részlet az Art Affairs Galéria honlapjáról)

In 1980 he introduced randomness and natural powers beyond his control into his working method. Much to his surprise, he found that also the unpredictable is subject to natural laws, to which he soon could adapt and anticipate.

Is there anything softer than air, more vital for human beings, breathing in and out? Yet, this same air is powerful and capable of pressure, folding large steel containers when the air is being evacuated. That force has become Hilgemann's tool.

(extract from the website
of the Gallery Art Affairs)



▲ **Berobbant kocka / Imploded Cube, 2006**

rozsdamentes acél / *stainless steel*
20x20x20 cm

OSAS Gyűjtemény / *Collection OSAS*

Berobbant oszlop ▶ Imploded Column, 2002

rozsdamentes acél / *stainless steel*
60x30x30 cm

Triple, 2010

rozsdamentes acél / *stainless steel*
72x24 x24 cm



JULESZ Béla

1928, Budapest – 2003, New Jersey

Julesz fekete és fehér véletlen rácsokat használt a pszichológiai sztereopsis kutatásához. Ez az ábra látszatra mintha egy vagy két egyszerű szabály alkalmazásából levezetett véletlen mintából származna.

Julesz bemutatta ugyan a képet egy korai komputerművészeti kiállításon, de tagadta, hogy művészi szándékkal készült volna.

Julesz used random black & white grids in his psychological research on stereopsis. The piece here looks as if it may have been derived from such a random pattern by one or two applications of a simple voting rule.

Julesz displayed this piece in an early computer art show, though he denied any artistic intention.

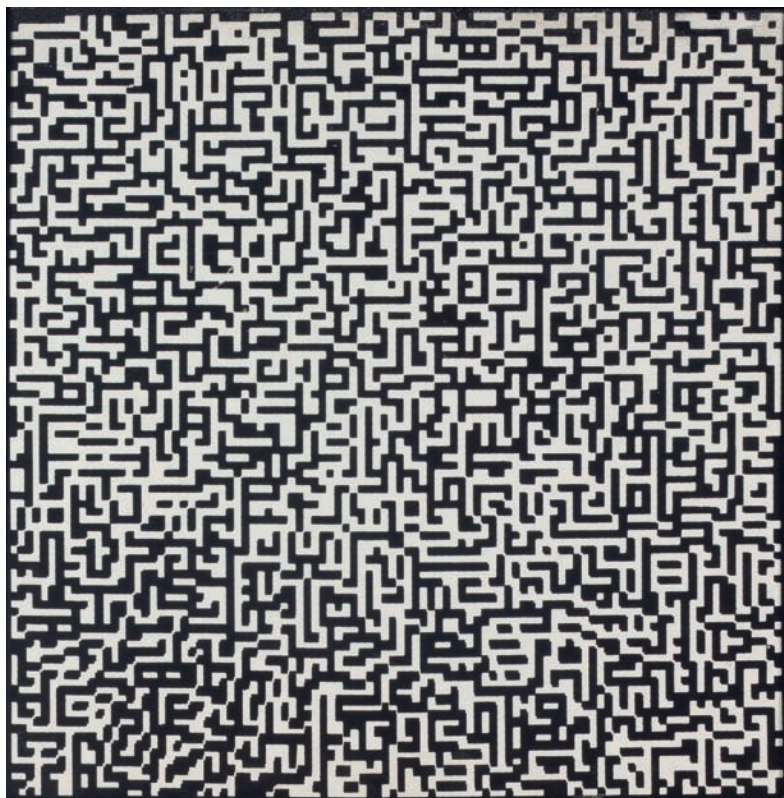
Számítógép grafika, 1965 / Computer Graphic, 1965

60x60 cm

Kiállítva a *Computer-Generated Pictures*
kiállításon, Howard Wise Galéria,
NY City, 1965

Exhibited at the *Computer-Generated
Pictures exhibition*, Howard Wise Gallery,
NY City, 1965

Kovács Ilona jóvoltából
Courtesy of Ilona Kovács



KOVÁCS Ilona–FEHÉR Ákos

1960, Budapest; 1954, Budapest; mindketten
Budapesten élnek / both are living in Budapest

www.cogsci.bme.hu

A kép illusztrálja (és méri) tíz kígyó egyvonalba eső szegmenseinek véletlen összevisszaságba ágyazásával a „jó folyamatosság” erejét. A feladat nehézsége fokozódik, ha balról jobbra vagy fentről lefelé követjük a folyamatosságot.

This piece illustrates (and measures) the strength of „good continuation.” Ten snakes of colinear segments are embedded into the random clutter. Difficulty increases from left to right and top to bottom.

Kígyók a hóban, 1997 /

Snakes in the snow, 1997

féltónusú fotóprint, 70 x 70 cm / halftone
photographic print, 14x14 inches

Kiállítva: NY Arts Biennial '97, Eighth Floor
Gallery, NY, NY, 1997. október 14–25

*Exhibited at the NY Arts Biennial '97, Eighth
Floor Gallery, NY, NY, 1997 October 14–25*

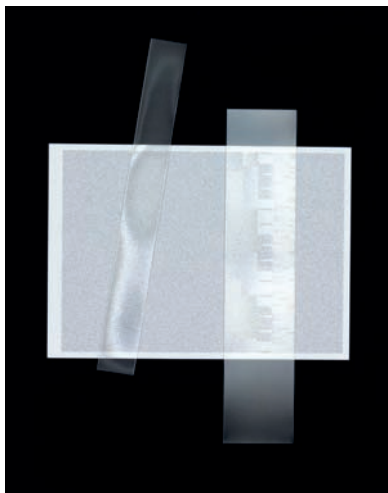


LEPSÉNYI Imre

1974, Zalaegerszeg (H) Budapesten él /
lives in Budapest
www.lepsenyi.com

a véletlenül kapcsolatban nagyon érdekel az a határ, ahol a zaj és a jelentés találkozik, vagy az a fajta manipulációja a zajnak, a véletlennek, ahol az agy – tapasztalataira hagyatkozva – kiegészíti a zajt valami számára ismertté

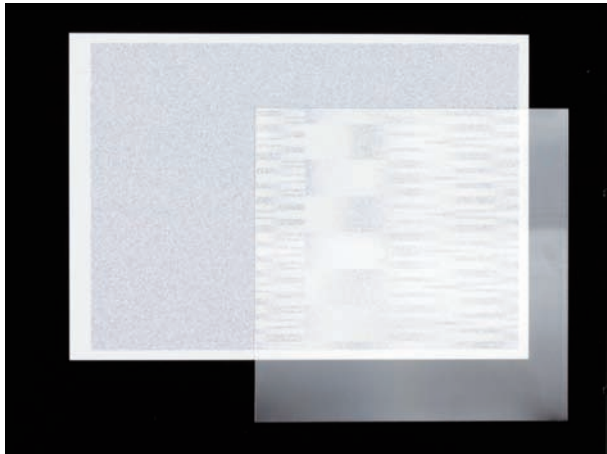
Concerning chance, I am very interested in the point where noise and meaning meet, or the kind of manipulation involving noise, or chance, where the brain – relying on its experiences – fills in the gaps and interprets noise as something familiar.



**Csillogás-konstrukció
véletlenre 1–4, 2012**
Random Glittering

Construction 1–4, 2012

digitális nyomtatás, lenticuláris fólia / *digital
print, lenticular folie*
egyenként / each 50x40 cm

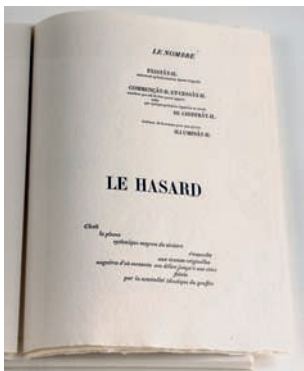


Stéphane MALLARMÉ

1842–1898

Francia költő és kritikus, a szimbolizmus nagy alakja. Költészete hatással volt a korai 20. századi avantgárd művészeti törekvéseire, a Dadára, a szürrealizmusra és a futurizmusra.

French poet and critic. He was a major symbolist poet, and his work anticipated and inspired several revolutionary artistic schools of the early 20th century, such as Dadaism, Surrealism, and Futurism.



Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard / *A kockadobás sosem törli el a véletlent* / *A roll of the dice will never abolish chance*, 1897

Szerkesztette / *edited by Mitsou Ronat*, 1976

PAPP Tibor

1936 Tokaj (H) Párizsban és Budapesten él / *lives in Paris and Budapest*
<http://artpool.hu/Poetry>

Költő, műfordító. 1957-ben elhagyta Magyarországot. 1960–1961-ben a *Dialogue* című francia nyelvű belga irodalmi folyóirat egyik alapítója és szerkesztője. 1961-ben Párizsba költözött. 1962-től a Magyar Műhely című irodalmi, kritikai és művészeti folyóirat és könyvkiadó (1989-től magyarországi lap) alapító szerkesztője. 1989 óta a világ első számítógépen működő irodalmi folyóirata, az *Alire* alapítója és szerkesztője.

(A Wikipédiából)

Poet and translator. Emigrated from Hungary 1957. 1960–61 founder and editor of Dialogue, a Belgian-French literary periodical. Moved 1961 to Paris. 1962 one of the founder editors of the literary, critical and art periodical Magyar Műhely (Hungarian Workshop). Founded 1989 and since that editing the world first digital literary periodical, Alire

(from Wikipedia)

Reprint és parafrázisok: PAPP Tibor és a d'atelier Paris költői / *Reprint of the book and paraphrases by Tibor PAPP and the poets of d'atelier Paris*, Philippe Dome, Jean Pierre Faye, Rodolfo Hinostrroza, Claude Minière, Bruno Montels, Paul Nagy, Jacques Roubaud, 1976



PAPP Tibor térverse a kötetből, 1976
space-poem from the book, 1976

30x23,5 cm

Kenneth MARTIN

1905, Sheffield–1984 London

A Ruskin Schoolban, 1982-ben tartott előadásán Martin a „Véletlen és rend” sorozatban követett munkamenetéről beszélt:

„A négyzet határvonalain, mindegyik oldalon, mondjuk 8 vagy 12 szabályos szakaszt jelölök be. A megjelölt pontokat 1-től 32-ig vagy 1-től 48-ig megszámozom. Valamennyi számot felírom papírszeletekre, majd véletlenszerűen kivesszek egyet-egyet közülük, hogy a pontoknak sorrendet adjak. Vonalat húzok az első ponttól a másodikig, a harmadiktól a negyedikig és így tovább, egészen addig, amíg önálló egyenes vonalak gyarapodásából össze nem áll egy komplett alakzat... A vonalak párosak, hogy ösvényekké váljanak és egy ösvény sem keresztezi a másikat... Ezekből sorozatok lesznek... Ha egy ösvényt elvág egy másik, kap egy további, párhuzamos vonalat, aztán megfordítom a rajzot... A véletlen nyújtja a »motívu-mot«. A rendszert magam alakítom.”

(a Wikipédiából)

In his 1982 Ruskin School lecture, Martin described his procedure while working on the *Chance and Order Series*:

„The perimeter of a square is marked off at regular intervals, say 8 or 12 to a side. These points are numbered 1 to 32 or 1 to 48. Then the numbers of the set chosen are written on slips of paper, then picked at random, one by

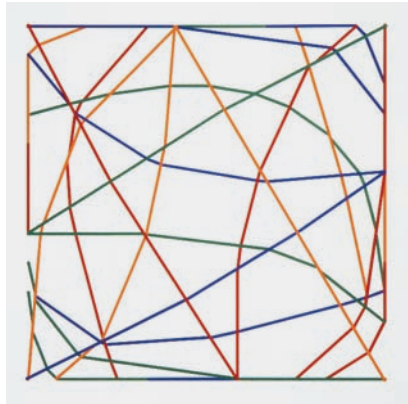
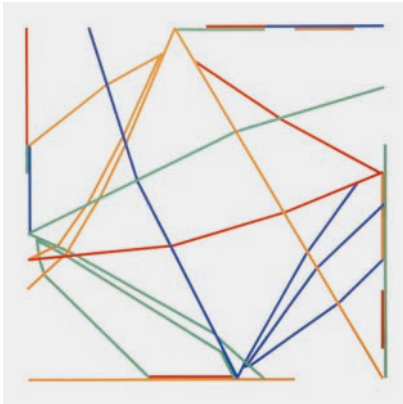
one, to give a sequence of points. A line is drawn from the first point picked to the second, then from the third to the fourth, until there is a complete configuration made by a succession of discontinuous straight lines... The lines are paired to become paths and no path crosses another... (This) shows a sequence... When a path is cut by another it can gain a further line parallel with it... I then can turn the drawing round.... Chance gives me... my 'motif'. The order I can develop.”

(from Wikipedia)

Négy képtörténet, 1982 (részlet) **Four Picture Stories, 1982 (detail)**

szítanyomatok / screenprints
egyenként / each 82x58 cm

a Szépművészeti Múzeum Gyűjteményéből
from the Collection of the Museum of Fine Arts



MENGYÁN András

1945, Békéscsaba (H), Budapestén él /
lives in Budapest
www.a22galeria.com

Amig nincs tudásom mindenről, márpedig nincs és nem is lesz, hiszek a véletlenek létezésében. Munkásságom során nagyon sokszor hozzásegítettek új ismeretek megszerzéséhez és új utakat nyitottak meg számomra. 1984-ben, egy előre jól megtervezett multimedia installációmnak részét képezte a New York-ról készült filmem belevetítése a berendezett térbe három 16mm-es filmprojektorral. Teljesen váratlan, előre nem kiszámítható és tervezhető vizuális hatások jöttek létre. Ezek a nem várt hatások, amelyeket későbbi munkáimnál tudatosan alkalmaztam, újabb és újabb véletleneket idéztek elő. Úgy gondolom, hogy minden kísérletezésnél, kutatásnál óriási jelentőséggel bírnak a véletlenek.

A most kiállított munkámnál véletlen vonalak rétegeit hoztam létre, amelyek kiszámíthatatlan struktúrát eredményeztek. Ezt a véletlenszerű struktúrát kiegészítésekkel igyekeztem rendezetté tenni.

Budapest, 2012. augusztus 19.

As long as my knowledge doesn't extend to everything – as it doesn't and never will – I believe in the existence of chance. In my years of work as an artist, I have often been guided towards acquiring new knowledge, and many new directions have been opened to me. In

1984, as part of a well-planned multimedia installation, I projected my film about New York into a furnished space using a 16 mm projector. Completely unexpected visual effects were created, which could not be predicted or planned ahead of time. These unexpected effects, which I consciously used in my later works, generated one chance happening after another. I think that chance has immense significance in any experimentation or research.

In my recently exhibited work I created layers of accidental lines, which resulted in an unforeseeable structure. I attempted to put this structure created by chance in a kind of order by supplementing it with new parts.

Budapest, 19 August 2012

Kiegészítések, 2008 Completions, 2008

vászon, akril / canvas, acrylic
120x120 cm



Vera MOLNAR

1924, Budapest, Párizsban él / lives in Paris
www.veramolnar.com

...A véletlen használata a vizuális művészetben nem a felelősség megkerülése, lustaság, vagy menekülés a valóságtól. Nem kétséges, hogy a művésznek megmarad – ahogy mindig is megvolt – a függetlensége a döntésben, mit és hogyan alkosson. A véletlen csak eszköz vagy technika, amely a kutatásban segít a művésznek.

Felszínesen szemlélve úgy tűnhet, mintha lenne kapcsolat az általam elmondottak és egyes szürrealista festők „automatikus” technikája, az akció- és gesztusfestők vagy az expresszionisták munkamódszere között. De ez félreértés lenne. Engem nem a véletlen mint olyan érdekel, épp ellenkezőleg; javaslatom a véletlen kanalizálása, eszközként való használata abban a kutatásban, aminek célja a művészetben egy pontos, precíz ismeret kidolgozása. Ez ellentmondásnak tűnhet: egy meghatározott pillanatban azért használom a véletlent műveim megalkotásában, hogy segítsen egy jól definiált, világos utat kidolgozni, amely elvezet túl a véletlenen és amennyire lehet, megszabadítson a kulturális kliséktől.

(Részlet, PAGE 47 – Computer Art Society Quarterly, 1981. január)

... *The use of randomness in the praxis of visual art is not an evasion of responsibility, it is not a lazy or escapist attitude. There is no doubt that the painter remains – as he was always been – the sovereign decider of what and how he will create. Randomness is only a tool or a technique to help the artist in his investigations.*

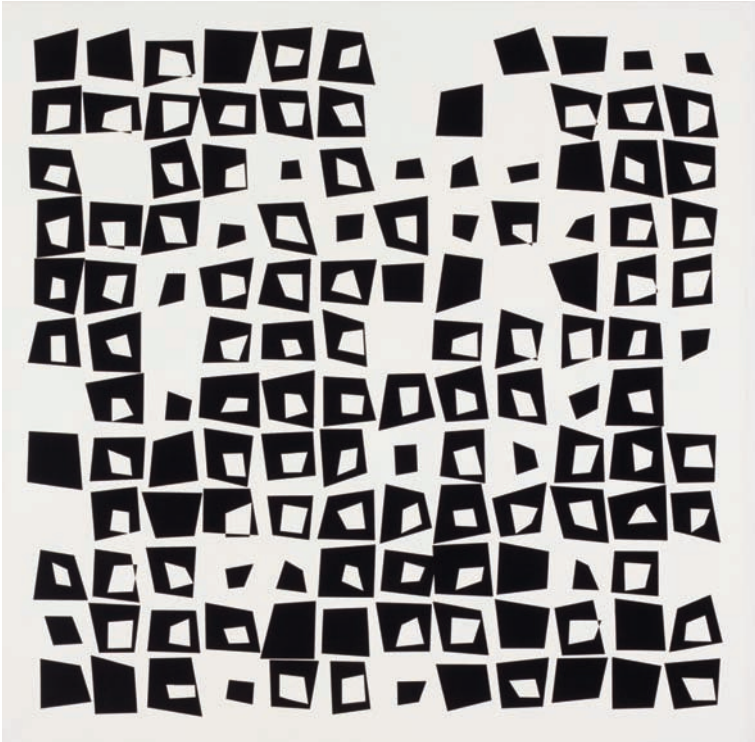
Considering this approach in a superficial way, there might appear some resemblance between the method I propose and the attitude of some surrealists using „automatic” techniques, action or gestural painters, abstract expressionists etc. But this would be a misunderstanding. I am not interested in randomness for its own sake, just the contrary; I propose to channel randomness and to use it as a tool in research whose aim is to elaborate some exact knowledge in art. It may seem to be a paradox: I employ randomness in the elaboration of my work at a very precise moment in order to help me ultimately to work in a well-defined, lucid way, beyond randomness and as far as possible free of cultural clichés. ...

(Extract from PAGE47 – Computer Art Society Quarterly, Jan 1981)

Congruence aleatoire, 1973 **Esetleges egybevágóság, 1973**

vászon, akril / acrylic on canvas
100x100 cm

Szóllósi-Nagy-Nemes gyűjtemény
Collection Szóllósi-Nagy-Nemes



Manfred MOHR

1938, Pforzheim (D), New Yorkban él /
lives in New York
www.emohr.com

1969-ben, amikor számítógéppel kezdtem dolgozni, azonnal vonzani kezdtek a véletlen számok, amelyek a gépnek érzelmentes döntésekre adnak lehetőséget. A döntéseknek ez a fajtája nekem, mint művésznek, tökéletesen új és izgalmas volt.

A véletlenszerűség személyes használatomban később a véletlen-függő alkalmazástól a jobban uralt és integrált, algoritmusként ismert használat felé alakult, amely munkámban a tudatos és rendszerezett részt jelenti. Ezeknek az algoritmusoknak azonban logikus parametrikus döntéseket kell hozniuk bizonyos pontokon, amelyeket „esztétikai szűrőknek” nevezek, és amelyek valójában variábilis lehetőségek a gondolkodásom keretei között. Ezek ugymond ösztökék, amelyek futtatják a programot: a program véletlen számokat hív le és az információ folyamatának döntései mindig kihegyezett, meglepő vizuális eredményeket generálnak.

When I started to use computers in 1969, I was immediately attracted to random numbers which allow the machine to make decisions of a non-emotional kind. Making these kinds of decisions were to me, as an artist, absolutely new and exciting.

My personal use of randomness has since evolved from a random dependent application to a more controlled and integrated usage, but nevertheless involving randomness. My art work is based on rules, also known as algorithms, which are the controlled or systematic part in my work. These algorithms, however, have to make at various points in their logic parametric decisions which I call „aesthetic filters” and are, in fact, variables of possibilities in the framework of my thinking. They are, so to speak, the whip which gets the program running: Random numbers are called through the program and the resulting decisions generate the flow of information, always pointing to surprising visual results.

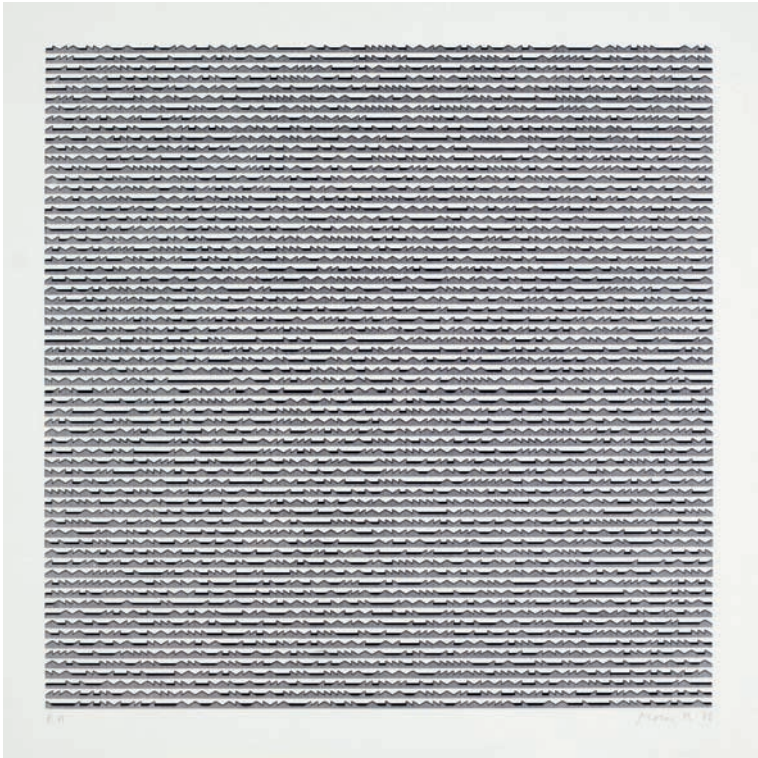
P142, 1973–76 ▶

szitanyomat / *silkscreen*

P148, 1973–76

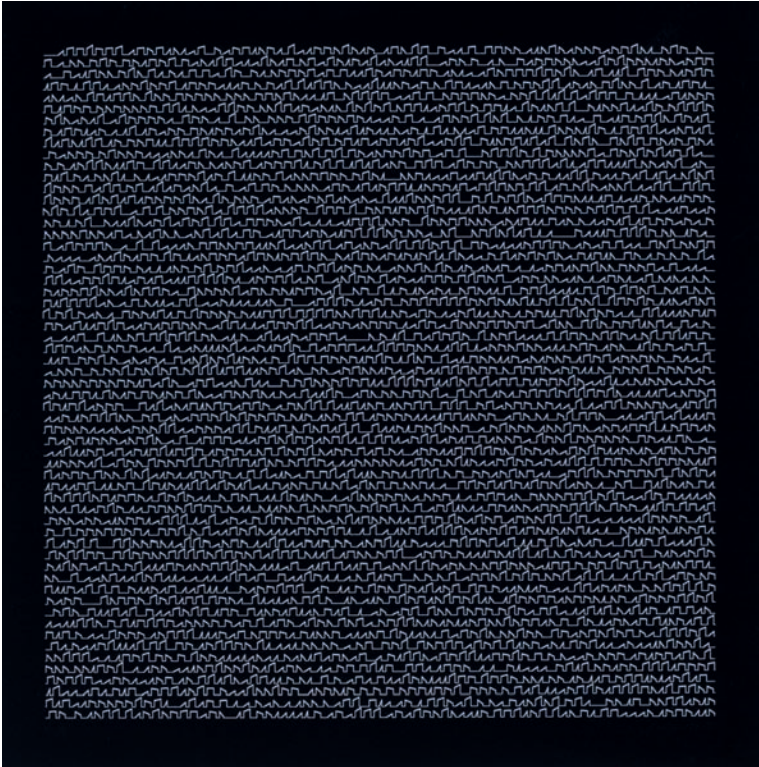
szitanyomat / *silkscreen*

From the portfolio SCRATCH CODE
printed at Edition Media, Neuchâtel, 1976
egyenként / *each* 40x40 cm



6.11

Figure 6.11





François MORELLET: Cím nélkül / *Without Title*, 2007 (2008)

szitanyomat, dombornyomás / *serigraphy, reliefprint*, 75x75 cm

Edition Art Moderne de la Ville de Paris No 27/50

Szöllősi-Nagy-Nemes gyűjtemény / *Collection Szöllősi-Nagy-Nemes*

François MORELLET

1926, Cholet (F), Cholet-ban él / lives in Cholet
www.francois-morellet.com

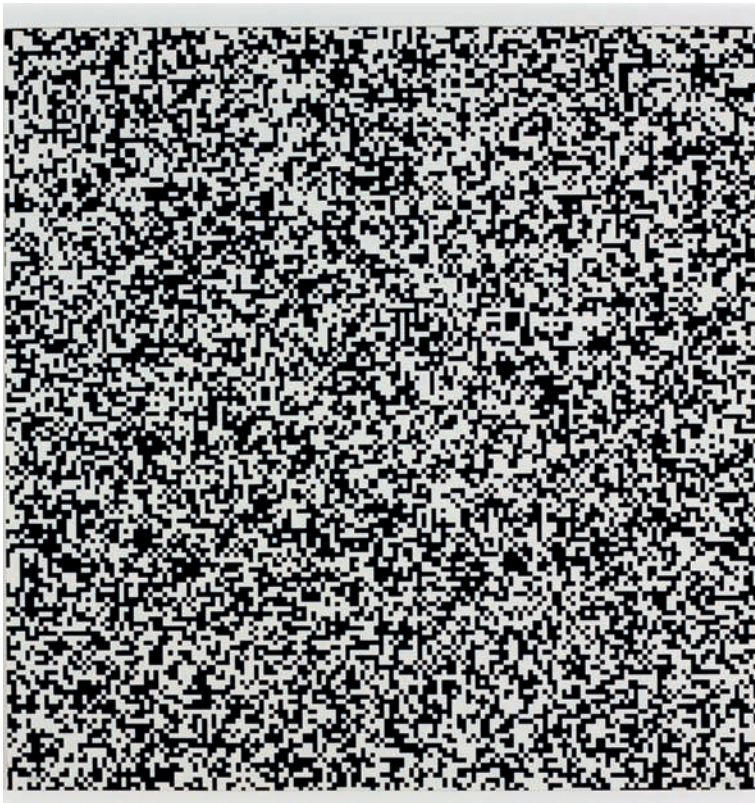
Rájöttem, hogy a véletlen segíthet újraéleszteni azokat a rendszereimet, amelyek már békésen szunyókáltak. Imádtam az irritációt, a baleseteket, amelyek 'programozott' koincidenциákat okoznak, és amelyek nem önkényes művészi döntéseim szubjektivitásából fakadnak.

I realized that chance can help bring my peacefully slumbering systems back to life. I adored irritation and accidents which caused 'programmed' coincidences and which didn't stem from the subjectivity of my arbitrary artistic decisions.

**Negyvenezer négyzet
40 000 carrés, 1971**

szitanyomat kartonon /
serigraphy on cardboard
85,3x90 cm

Edition Gallery Denise René, No 184/300
Szöllősi-Nagy-Nemes gyűjtemény /
Collection Szöllősi-Nagy-Nemes



NÁDLER István

1938, Visegrád (H), Budapesten él /
lives in Budapest
www.nadleristvan.com

A véletlen létének tagadása vagy elfogadása a filozófia síkján nem más, mint a vízszintes tapasztalatok kívülről történő megítélése, kategorizálása, amely az újabb ismeretek bővülésével változhat, de újra és újra be is zárja önmagát.

A művészt figyelmének belső útja a fegyelmezetség révén tanítja meg élni a választás szabadságával, és teszi egyben elszánttá, hogy ezt a felfelé irányuló szellemi utat végigjárja.

A kép létrehozásának folyamatában a véletlent az ellentétpárjával, a szükségessel együtt tudom csak elképzelni, arányait az adott pillanat belső állapota és a felvetett téma alakítja. A belső állapotot pedig a tudat és az intuíció hozza létre.

Korábban úgy gondoltam, hogy az intuíció részben a véletlen műve, most úgy látom, hogy se az alkotásra való felkészülésben, se a létrehozásában nincsenek számomra véletlenek. Helyette nehezen vagy egyáltalán nem magyarázható folyamatok vannak, amelyeknek megvalósult képében találhatóunk ugyan olyan részeket, összefüggéseket, amelyeket mi magunk sem értünk, legfeljebb hovatarozásukat sejtjük, és így könnyen vélhetjük véletlennek, pedig nem más, mint a felkészülés szintjén járó, behozott mágikus erő minőségi megnyilvánulása.

The denial or acceptance of chance in the realm of philosophy is but an assessment and categorization of horizontal experiences from the outside, which can change by acquiring new knowledge, while also closing itself in again and again.

The artist is taught by the inner path of attention, through discipline, to exercise the freedom of choice, and to acquire the determination to walk that upward path of the intellect. In the process of creating images, I can only imagine chance with its opposite – necessity – whose proportions are provided by the inner state of the given moment and the posed problem. This inner state, in turn, is produced by consciousness and intuition.

I once thought that intuition is partly accidental. I now see that there are no accidents in preparing for artistic work, or the creative process of realization itself. Instead, there are only processes that are difficult, or impossible, to explain. In the realized images of these processes we find details and connections that even we don't understand – at most we have an inkling of where they belong – and thus we can easily think them accidental. All the while these are but qualitative manifestations of the magic powers that are present in the realm of preparation.

Feketebács I. 2012

Feketebács II, 2012 ▶

vásznon, tempera / canvas, tempera colour
egyenként / each 127x80 cm



OTTÓ László

1966, Pécs; Budapestén él / lives in Budapest
www.ottolaszlo.hu

A legutóbbi munkáimban a Fibonacci számsor segítségével készítettem alaprasztereket, amelyek a festmények vázát adják. A kép első pillantásra rendezetlen vonalai és a színes elemek halmaza mögött is ez a raszter húzódik meg. A függőleges és vízszintes elrendezésben esetlegesen megszakítva húzom meg a háló vonalait, figyelemmel a Fibonacci számsor által rögzített hosszúságokra. Vastagságuk dinamikus egyensúlyteremtést szolgál.

A rájuk épülő színes elemek hosszúsága szintén az előbbi mértékeket követik, elhelyezésüket itt is spontán módon oldom meg.

A harmóniát érzéssel próbálom meg elérni, a cél egyfajta komplexitás, amelyben a horizontális és vertikális, sötét és világos, rövid és hosszú alkotóelemek, a hideg és meleg színek a lehető legváltozatosabb véletlenszerűséggel alkotnak egészet.

In my latest works, I made basic raster using the Fibonacci sequence, which served as the framework for the paintings.

It is also the same raster behind what, at first glance, may seem like haphazard lines and the colourful elements of the painting. I draw the lines of the net with random interruptions in the vertical and horizontal setting, while keeping in mind the lengths determined by the Fibonacci sequence. Their thickness serves to create a dynamic balance.

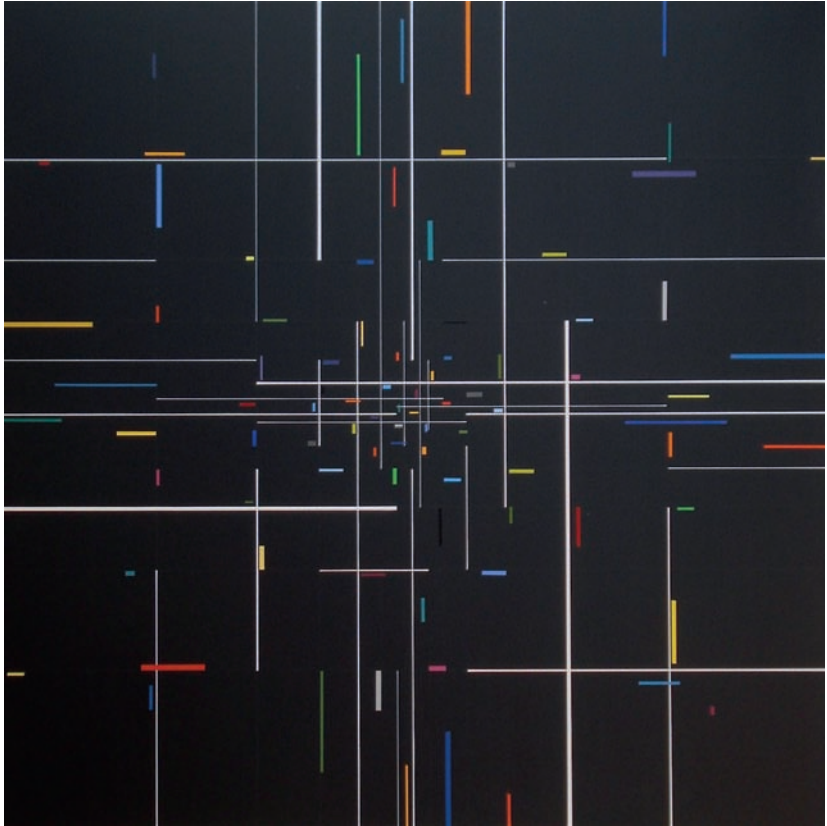
The lengths of the colourful components that are built on these also follow the aforementioned proportions. These too are placed spontaneously.

I try to achieve harmony through feeling. I aim for a kind of complexity in which horizontal and vertical, dark and light, short and long components, as well as cold and warm colours, create a whole through the most varied randomness possible.

Yantra-ipszum-fortuitus (1)

2012. szeptember

vászon, akril / canvas, acrylic
90x90 cm

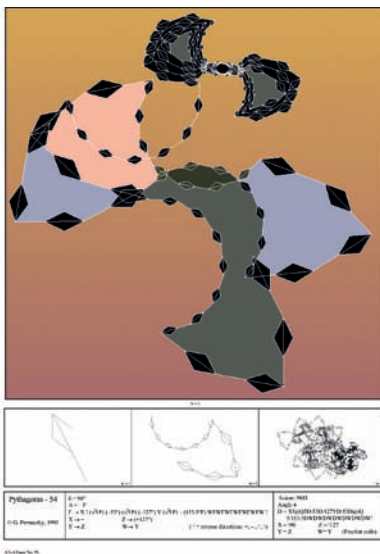


PERNECZKY Géza

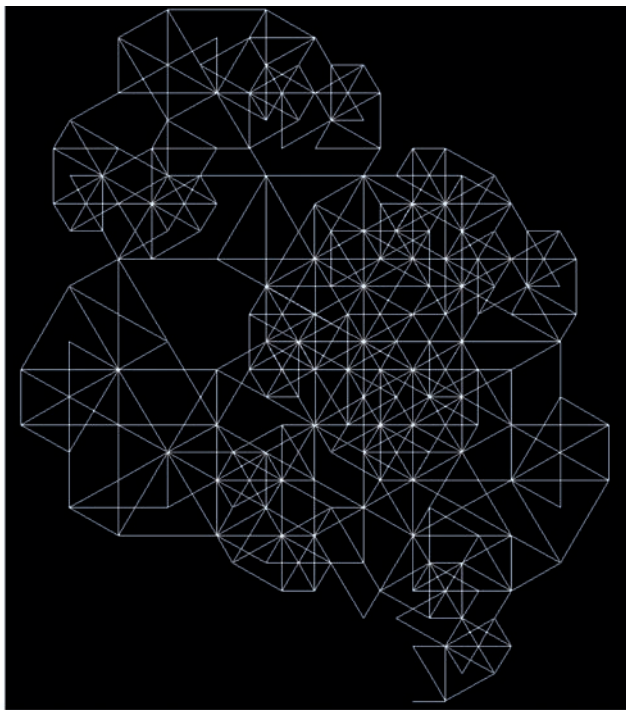
1936, Keszthely (H), Kölnbn él / lives in C ologne (D)
www. C3.hu/~pernecky/

Most jut eszembe, hogy a „77 fraktál-generált rajz„ című mappám, amit te is megkaptál, tulajdonképpen megfelel a kiírt témának, mert szigorúan determinált matematikai kódokról van benne szó, amiket az iterált végtelen sorok szabályai szerint a komputer a maga milliányi számításával vonalhálóként realizál – méghozzá úgy, hogy nem lehet előre tudni, hogy milyen alakzatot ad majd ki az inputként beadott kód.

I just realized that my folder entitled 77 Fractal Generated Graphics, which you also received, corresponds with the announced topic. It deals with strictly determined mathematical codes, which, according to the rules of iterated infinite series, is realized by the computer and its million calculations as a grid. It is not possible to predict what shape will result as input from the supplied code.



Lapok a „77 fraktál-generált rajz”
mappából, 1992–1995
Pages from the portfolio “77
Generated Graphics”, 1992–1995
Cprints, egyenként / each 42x29 cm



N = 4		
N = 1	N = 2	N = 3
Pythagoras - 32 © G. Perceky, 1995	$\delta = 30^\circ$ $A = F$ $F \rightarrow F + + + (\sqrt{3}F) + + F + + + FF$	(Fractal code) Angle 12 Axiom F $F = F + + + @ Q3F + + + @ @ Q3F + + + + FF$

A3-Album No 54.

Axel ROHLFS

1971, Bremen (D), Brémában él / lives in Bremen
www.axel-rohlf.s.de

Képsorozataim címe „Netz (Háló)” és „Helix”. Ezek az elnevezések az útvonalstruktúra módját jelölik, amelyet mindkét kettős hurok bejár. Az útvonalstruktúra mindegyik kettős hurokban kétszer fordul elő, ezért „kettős hurok” a nevük. A hurokrészek kölcsönösen tartalmazó számsor határozza meg:

- természetes számok (hurokrész 1 szélessége = 1; 2 = 2; 3 = 3)
- intervallum-felosztás (pl. szélesség 1 = 1; 2 = 8; 3 = 2; 4 = 7, stb.)
- véletlen számok

A kettős hurok egyik része szélességének alakulása mindig megegyezik a másik rész szélességének alakulásával, de ellentétes irányú.

A kettős hurok pontszimmetrikus rendje a véletlen számsor esetében kevésbé ismerhető fel, mint más számsorok alkalmazásánál.

A véletlen számsor tehát lehetőséget ad egy rendszer „lecsupaszítására”, amelyben az egyes elemek fokozottan szétartanak és amely az egésznek és részeinek dialektikáját esztétikailag kiélezi.

The titles of my photo series are „Nets” and „Helix”. These names mark the means by which the path – which is followed by both of the double knots – is structured. The path

structure is present in each double knot twice, hence the name „double knot”. The knot-parts mutually include each other. Their width is determined by three different number sequences:

- *natural numbers (width of knot-part = 1; 2 = 2; 3 = 3)*
- *division according to intervals (e.g. width 1 = 1; 2 = 8; 3 = 2; 4 = 7, etc.)*
- *random numbers.*

The width-development of a certain part of a double knot is always identical to the width-development of the other part, but has the opposite direction.

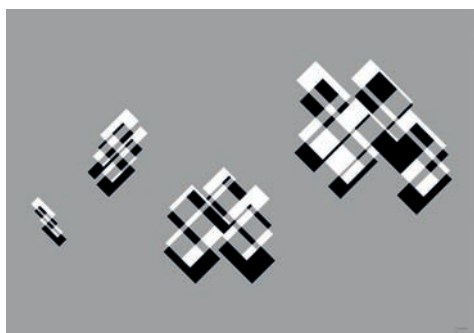
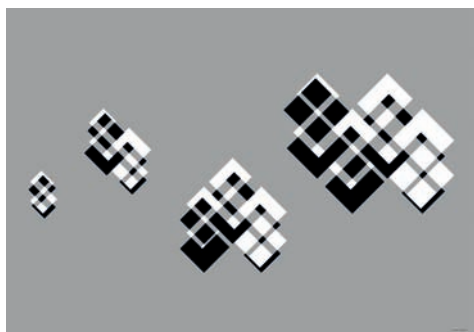
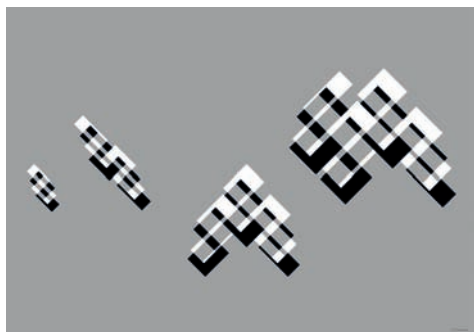
The point symmetry of the double knots is less recognizable in the case of the random number sequence than when using other number sequences.

Thus, the random number sequence provides an opportunity for the „stripping” of a system, in which the various components are greatly diverging, thereby aesthetically throwing the dialectics of the whole and the parts into sharp relief.

Háló / Nets 1–3, 2003–2011

Helix 1–3, 2003–2011 ▶

Hurokstruktúrák / Knot-structures
Cprints, egyenként / each 50x70 cm



Diet SAYLER

1939 Temesvár (Timisoara RO) Nürnbergben él /
lives in Nuremberg (D)
www.diet-sayler.de

Nem tudom, hogy „aki ötször dob, sokat követel-e” vagy „aki sokat követel, ötször dob-e”. Csak azt tudom, hogy Diet Sayler ötször dob, hogy a dobással meghatározott helyzetbe hozzon öt pálcát. Átvettem tőle az ötös számot, és öt szóval mondatokat képeztem, például „sokat követel, aki ötször dob”.

Eugen Gomringer, részlet a mappa szövegéből

A kiindulás öt vonal, mindegyik hossza a négyzet alakú lap egy oldalának ötödrésze. A vonalak helyét, irányát és egymáshoz való helyzetük szögét kockadobással határoztam meg. *A kockadobástól a következő feltételek megvalósítását vártam:*

- minden felállás öt vonalat tartalmaz
- a vonalak rendje folyamatos
- a vonalak és a határok nem keresztezik egymást
- a felület közepének és szélének együtöde nem szerepelhet
- ha a kockadobás eredménye nem felel meg valamelyik feltételnek, újra kell dobni.

A vonalak konstrukciójának egymáshoz való viszonylagosságára törekedtem. A viszony relatív hely- és időbeliségének látszódnia kell. A nyitott forma a mű nyitottságának feltétele. Ebben találkozok a vonalak helyzete a szavak helyzetével.

Nürnberg, 2012. szeptember



„I don't know whether 'someone who rolls the dice five times demands a lot' (wer fünfmal würfelt viel fordert) or 'someone who demands a lot rolls the dice five times' (wer viel fordert fünfmal würfelt). All I know is that Diet Sayler rolls the dice five times in order to position five sticks in a certain way. I borrowed from him the number five, and formulated sentences using five words, such as 'he who rolls the dice five times, demands a lot'... (fordert viel wer fünfmal würfelt).”

Eugen Gomringer, excerpt from the text of the portfolio

The starting point is five lines, the length of each being one-fifth of a side of the square sheet. I determined the place and direction of the lines, as well as their position with respect



to one another, by rolling a dice. I expected this act to fulfil the following conditions:

- each constellation contains five lines
- the order of the lines shall be continuous
- the lines and the borders do not intersect
- one-fifth of the middle and edges of the surface cannot be affected
- if the result of the throw does not meet one of the conditions, the dice must be rolled again.

I sought to achieve the relativity of the construction of lines with respect to one another. The relative temporal-spatial nature of this relationship is to be visible. Open form is a precondition of the work's openness. In this, the constellation of lines meets with the constellation of words.

Nuremberg, September 2012

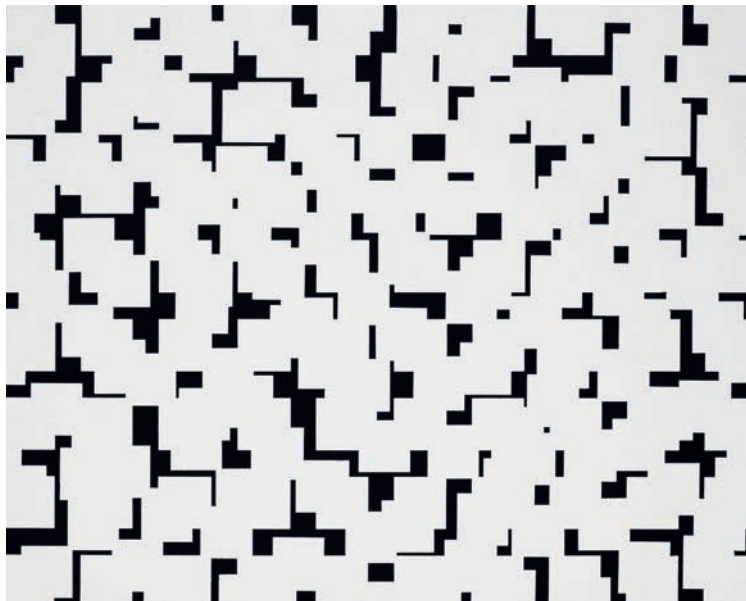


eugen gomringer: öt szó,
diet sayler: öt vonal, 1976
eugen gomringer: five words,
diet sayler: five lines, 1976

szitanyomatok a grafikai mappából /
 screenprints from the portfolio
 egyenként / each 50x50 cm
 nyomtatás / prints:
 Herbert Geier, Ingolstadt, 1976

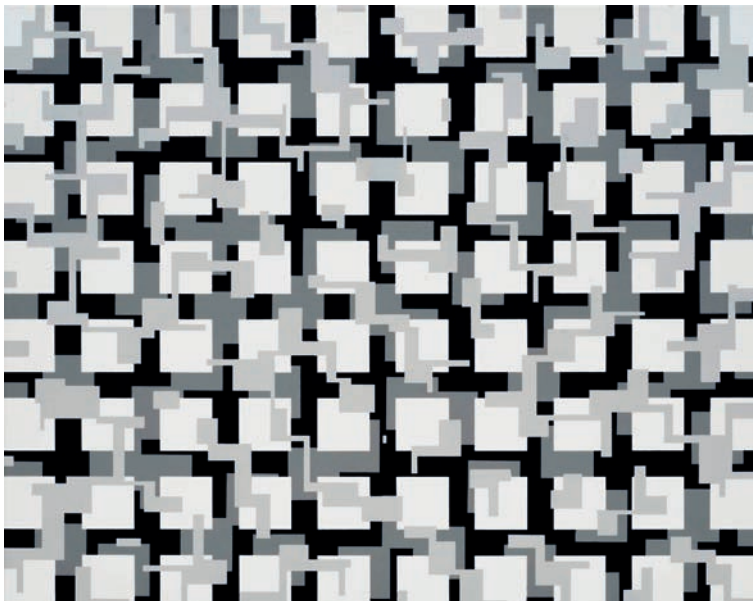
Esther STOCKER

1974 Schlanders (I) Bécsben él / lives in Vienna
www.estherstocker.net

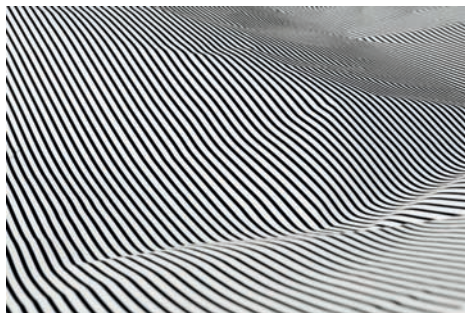
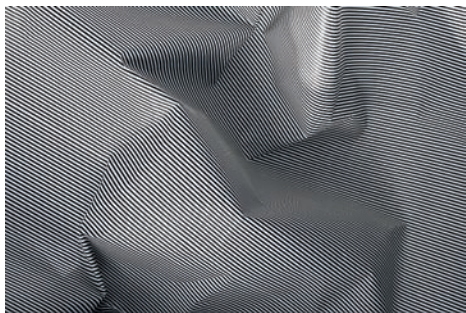


A képek rendszerét voltaképpen egy raszterből vezettem le, de a négyzetek strukturális rétegei nem alkalmazkodnak a kiinduló hálózathoz. A formák a kiinduló síkra vonatkoznak, de „véletlen” pontokon tolódnak el. Ebben az értelemben kissé behatárolt véletlenről van szó.

I did derive the system from a raster, but the structural layers of the squares do not conform to the originating grid. The forms refer to the initial plane, but shift at „accidental” points. In this sense, what we are talking about is chance that is somewhat limited.



Cím nélkül 1–3 /
Without Title 1–3, 2012
vászon, akril / *acrylic on canvas*
egyenként / *each 55x70 cm*

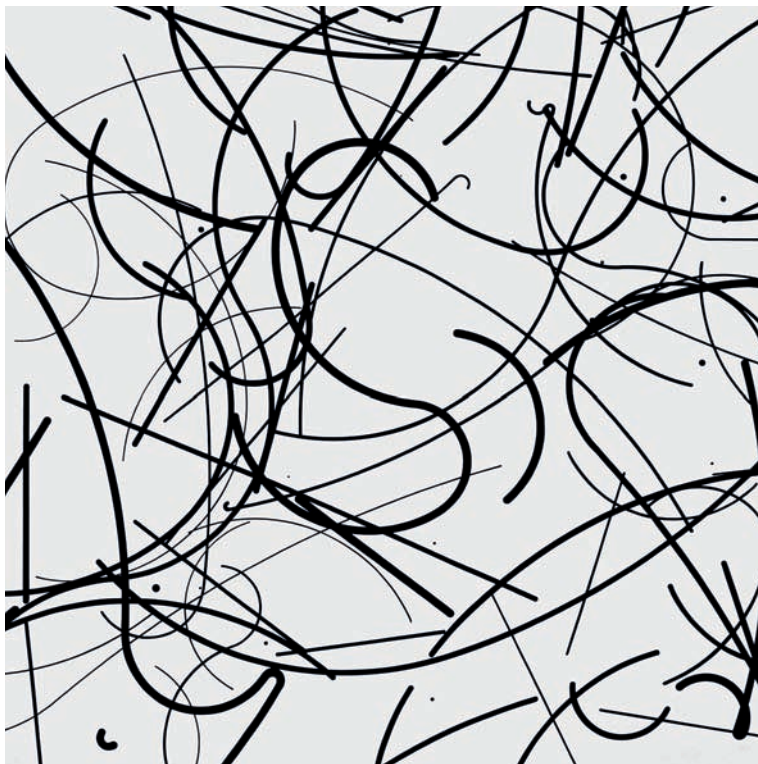


A fotók alapgondolata az „összegyűrt tér”. Készítettem néhány modellt papírból és kartonból, majd úgy gondoltam, hogy megfogom az eredményt fotók formájában.

The basic idea behind the photos is „crumpled space.” I made some models from paper and cardboard, and then decided to preserve the result in the form of photographs.

Esther STOCKER:
A szabadság fokozatai,
DOF 4, DOF 2, 2012
Degrees of Freedom,
DOF 4, DOF 2, 2012

Cprints, egyenként / each 60x90 cm



Zdenek SÝKORA: 100 vonal mappa, 1–3, 1995 / 100 Lines Album, 1–3, 1995
szitanyomatok / screenprints
egyenként / each 70x70cm

Zdeněk ŠÝKORA

1920 Louny–2011 Louny (CZ)
www.zdeneksykora.cz

A véletlen használata döntő fontosságú a mostani munkámban. 1960 óta a nagyobb objektivitás elérésére törekedtem. Munkámnak eleinte megfelelt a programozás, amely gyakorlatilag kizárta a véletlent. Most viszont már ismerem az objektivitás véletlenben rejlő magasabb szintjét.

Az az érésem, hogy a véletlenszerűség olyan minőség, amely ajtót nyit az univerzummal való közvetlen kapcsolathoz. Tágabb értelemben a véletlen rávilágít a Zenhez és a Taohoz való mintegy ösztönös kapcsolatomra.

Mi tehát a véletlen értéke és jelentősége? A művészetben már a század kezdete óta purgáló eszközként működött. A dadaizmus és szürrealizmus logikájának alapját képezte. A művészetnek szinte nincs egyetlen olyan területe sem, amelyre ne lett volna hatással. A véletlen elképzelése több filozófiai, szemantikai és matematikai fondorlatot tartalmaz minden másnál. Nem kínál bizonyosságot. De még legproblematisabb formájában is a szabadság gazdag forrása.

részlet Vitek Čapek Zdeněk Šýkora-val készült interjújából, 1982–1985, 1986-os verzió

The use of randomness is of crucial importance to my present work. Since 1960, I have been striving to achieve greater objectivity. At the beginning, strict programming that practically

eliminated randomness suited me for my work. Now I can see a higher degree of objectivity in chance.

I get the feeling that randomness is a quality that offers scope for making direct contact with the universe. In a broader sense, randomness enlightens my thus far instinctive relationships to Zen and Tao.

What, then, is the value and significance of randomness? In art it has functioned as a purgative tool since the beginning of the century. It was the basis of the logic of Dadaism and Surrealism. There has not been a single field of art that was not considerably affected by it. The concept of randomness contains more philosophical, semantic and mathematical trickiness than any other. It offers no certainty. But even in its most problematic form, it is a rich source of freedom.

extract of Vitek Čapek's interview with Zdeněk Šýkora,
1982–1985, definitive Version 1986

100 vonal mappa, 1–3, 1995 **100 Lines Album, 1–3, 1995**

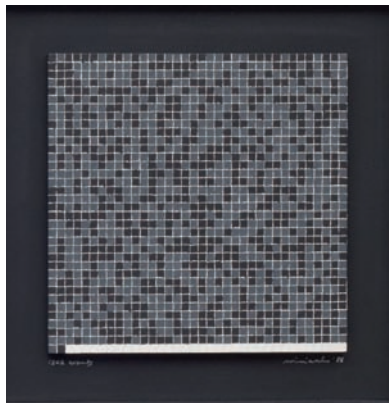
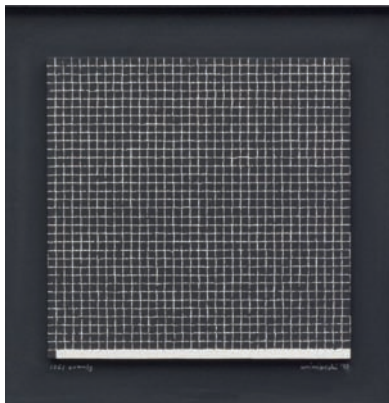
szitanyomatok / screenprints
egyenként / each 70x70cm

Published by Galerie Éditions Média,
Neuchâtel, Switzerland
Lenka Šýkorová jóvoltából /
Courtesy of Lenka Šýkorová



Ryszard WINIARSKI

1936, Lwów–2006 Warszawa
www.finearts.pl



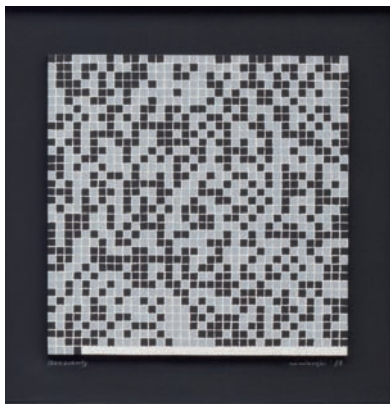
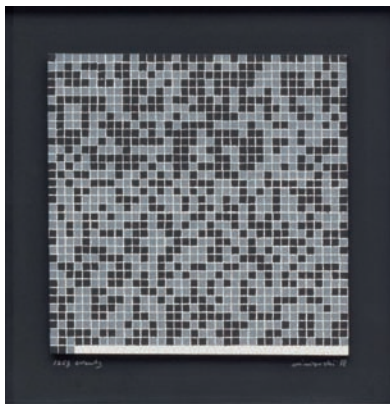
Winiarski nemzetközi hírnevét *Kísérletek a statisztikai összeállítás vizuális bemutatására* című első festménysorozatai alapozták meg. Alapelemei fehér és fekete négyzetek, amelyeket érme vagy kocka feldobásával határozott meg.

Koncepciójának megfelelően képei két faktor, a véletlen és a program kombinációjából jöttek létre. Ha a program például a felületet felosztó négyzetek két különböző méretét tervezte, a méretet a kocka vagy érme feldobásával a véletlen döntötte el. Ugyancsak a véletlen

határozta meg a képnek azt a sarkát, amelyből a négyzetek színnel való kitöltése elindulhatott, mint ahogy azt is, mely négyzet legyen fekete vagy maradjon fehér.

(a Wikipédiából)

Winiarski's first series of paintings, entitled Attemps at the visual presentation of statistical arrangements brought the artist international fame. Basic units are white and black squares and random sequences are gained by throwing a coin or dice.



In accordance with his conception his pictures were the result of two combined factors: accident and a programme. The programme would anticipate for instance two alternative sizes of the squares, which would divide the canvas, but choice of the size was influenced by accident, by the tossing of a coin or dice. Similarly by lot was decided the picture's corner from which the squares would be filled with colour. A toss of the coin decided, too, whether the square filled would be black or remain white.

(from Wikipedia)

Események 1261–1264, 1988

Events 1261–1264, 1988

fa, farost, gouache, grafit
egyenként /each 36x36 cm

a Szépművészeti Múzeum Gyűjteményéből
from the Collection of the Museum of Fine Arts

WOLSKY András

1969, Budapest; Budapesten él / lives in Budapest
www.wolsky.hu

Nincs jó, vagy rossz véletlen, a befogadón múlik, hogy egyáltalán észreveszi-e, s milyen - nek itéli.

Azt a terepet, ahol a véletlen megmutatkozik, meg kell teremteni, s így a véletlen egyfajta örömmé válhat a megélő számára.

Képeim szabályrendszer-kialakítása konstruktív tereprendezés, ahol a véletlen a meglepetéseivel jelenvalóvá tud válni.

There are no good or bad accidents, it is up to the perceiver whether they are even noticed and how they are seen.

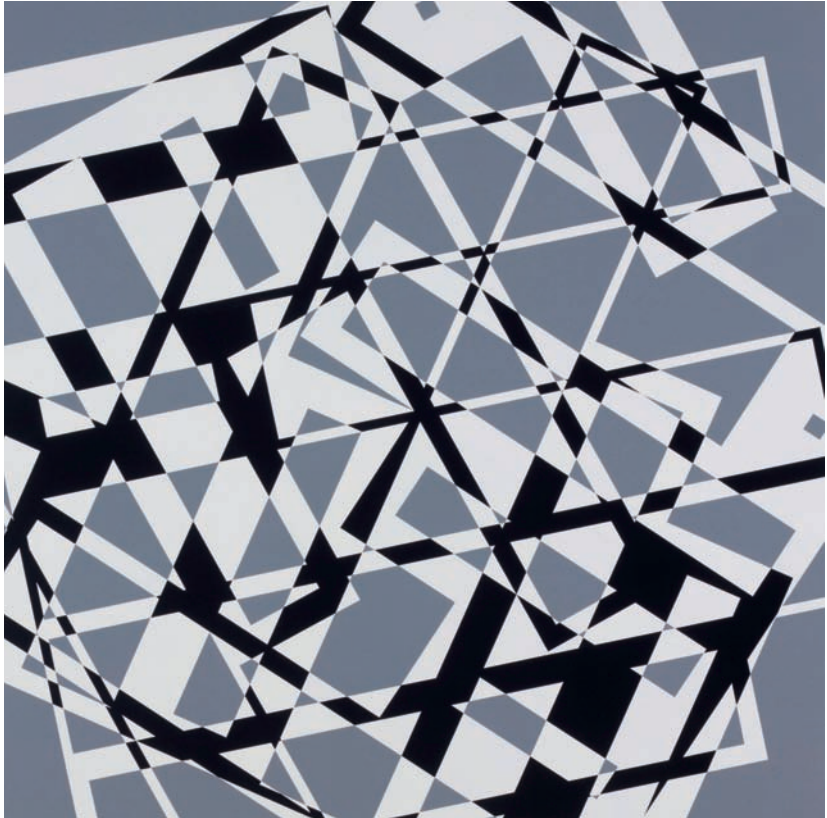
The kind of seeing – the terrain – that renders chance visible must be created. In this way, chance occurrences can become a source of joy for the person experiencing them.

A rejtőzködő rend, 2012

The Hidden Order, 2012

fa, akril / wood, acrylic

100x100 cm



Edwad ZAJEC

1938, Italy, az USA-ban él / *lives in the USA*

1968-tól használok a számítógépet. Abban az időben képeimen a redundanciával kísérleteztem (egy azonos modul kis mérebeli eltéréseinek ismétlésével nagy területeken). A manuális feladat monoton volta és a variációk limitált száma, amelyeket bizonyos idő alatt elő tudtam állítani, rámutattak, mennyire nem adekvátak a tradicionális módok a jelen valósággal.

Először jelek adott repertoárjából és néhány kombinatorikus szabályból terveztem programokat, a lehetséges kombinációk minőségi értéke a valószínűség és a véletlen között előre meghatározott egyensúlytól függött. Később igyekeztem kiterjeszteni a programok autonómitását olyan rendszerek kialakításával, amelyek különböző kombinatorikus stratégiákat voltak képesek létrehozni.

(A Wikipédiából)

I turned to the use of computers in 1968. At that time I was experimenting with redundancy in my paintings (repetition of the same module over large areas with only slight shifts in size). The monotony of the manual task and the limited number of variations which I was able to produce in a given time made me realize the inadequacy of traditional methods in dealing with our present reality.

At first I designed programs in which, given a basic repertoire of signs and a set of combinatorial rules, the qualitative value of each possible combination depended on a predetermined balance between probability and chance. Later, I tried to extend the autonomy.

(From Wikipédia)

Cromasi, 1–3, 1986

Cprints, egyenként / *each 27,5x35,3 cm*

a Szépművészeti Múzeum Gyűjteményéből
from the Collection of the Museum of Fine Arts



A tárlathoz szervesen kapcsolódik az Oscar-díjas lengyel filmrendező, képzőművész és kísérleti animációs filmkészítő, Zbigniew RYBCZYŃSKI rajzainak, projektterveinek és videó-műveinek nagyobb együttese, amely része a C³ Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítvány *A képek állása (State of Images)* című rendezvénysorozatának, s korábban a berlini Akademie der Künste és a karlsruhei ZKM kiállítótermeiben került bemutatásra.

A larger ensemble of drawings, projects and video works by Academy Award-winning Polish film director, visual artist and experimental animation filmmaker Zbigniew RYBCZYŃSKI constitutes an organic part of the show. The latter also comprises part of the State of Images event series organized by the C³ Center for Culture & Communication Foundation, and had also previously been presented in the exhibition halls of the Akademie der Künste Berlin and the Zentrum für

PETERNÁK MIKLÓS

Az értelmes kép

Zbigniew Rybczyński

The intelligent image

On Zbigniew Rybczyński

Ha a *véletlent* egyszerű geometriai ábra segítségével képzelünk el, akkor annak a háromszögnek a csúcsa lehetne, melynek az alapján lévő szakaszt a *vélt* és *valós* jelölik ki. Valami olyasmi a *vél+etlen*, amiről még nincs se vélemény, se vélekedés, tehát nem tudjuk, hogy *vélt* vagy *valós*, valamiféle eset, esemény (latinul *casus*-nak mondanánk) alkalmi megjelenése, ami még nem esett le a meghatározható jelenségek síkjára, egy lebegő inspiráció az érzéki és fogalmi határán, egyesével gyűjtögethetjük, mert léte (feltételezése) esetenként alkalmasnak tűnik valamely érthetetlen baleset vagy megmagyarázhatatlan jószerencse (*τύχη*) indoklására.

If we imagine *chance* as a simple geometric shape, then it would be the tip of a triangle, while the base indicates assumption and reality. Chance is something about which there is neither opinion, nor supposition, so we do not know whether it is putative or real, some occasional appearance of an event or case (*casus* in Latin) which has not yet hit the determinable phenomena plane, a floating inspiration on the border of emotion and theory, which we can assemble because its existence (hypothesis) seems to justify some sort of incomprehensible accident or inexplicable good fortune (*τύχη*).

Chance can also be understood as a metaphor, of something in the world, which

Zbigniew RYBCZYŃSKI

1949, Łódź (PL), Wrocławban él / lives in Wrocław (PL)
www.zbigvision.com



Új könyv / *New Book* /
Nowa książka, 1975

35 mm film, 10:26



A véletlent felfoghatjuk mindannak a metaforájaként is, amit még nem tudunk (nem értünk) a világból, bár valamilyen szinten képesek vagyunk érzékelni, jele vagy érzete hozzánk elér – ily módon kiváló technika a kísérletező művész kezében, akit éppen ez a szféra, a még nem ismert, nem tudott, nem látott érdekel, ennek a megjelenítésére, megmutatására törekszik. Hogyan lehet a véletlen egy technika, a *techné* (latinul *ars*) – a mesterség, vagy mint ma mondjuk, a művészet jelentései essenciája? Válasszunk ki egyet Zbigniew Rybczyński kiállított műveiből, mintegy példázatul s legyen ez az *Új könyv / Nowa książka*.

A kilencosztatú vetített képen egy kisváros kilenc helyszínét látjuk egyidejűleg, egymás mellett, melyek így képmátrixként kitöltik a képmezőt. Balról jobbra és föntről lefelé sorrendben: egy lakásbelső, egy utcarészlet, melyre az előző lakás ajtaja és ablaka nyílik, s melynek hátterében néha elmegy egy busz, a busz belseje: az utastér kalauzzal, egy könyvesbolt belülről, utcasarok kívülről, presszó vagy kocsmá (talponálló) részlete egy asztallal (mögötte a nyitott ajtón az utcára látunk), egy házfal, zárt ajtóval, egy másik ház, mely félig be van állványozva (munkások dollgoz-

we do not know (do not understand), but are somehow capable of feeling. Its sign or sense touches us – so it could be an exceptional technique at the experimental artist's disposal, one who is interested in precisely this sphere, the manifestation, the presentation of the not yet known, not yet understood, not yet seen. How can chance be the essence of technique, of *techné* (*ars* in Latin) – mastery or, as we now put it, the meaningful essence of art itself? Let's choose one of Zbigniew Rybczyński's works, as an example – the *New Book / Nowa książka*.

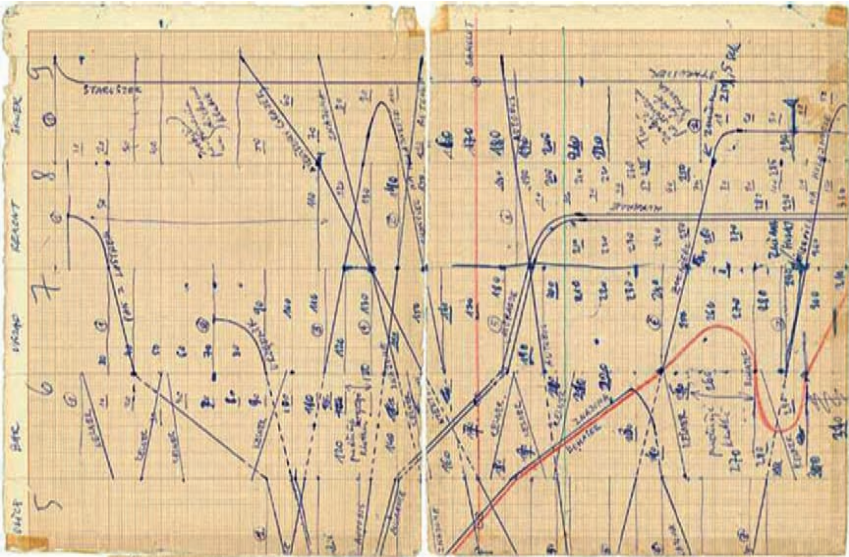
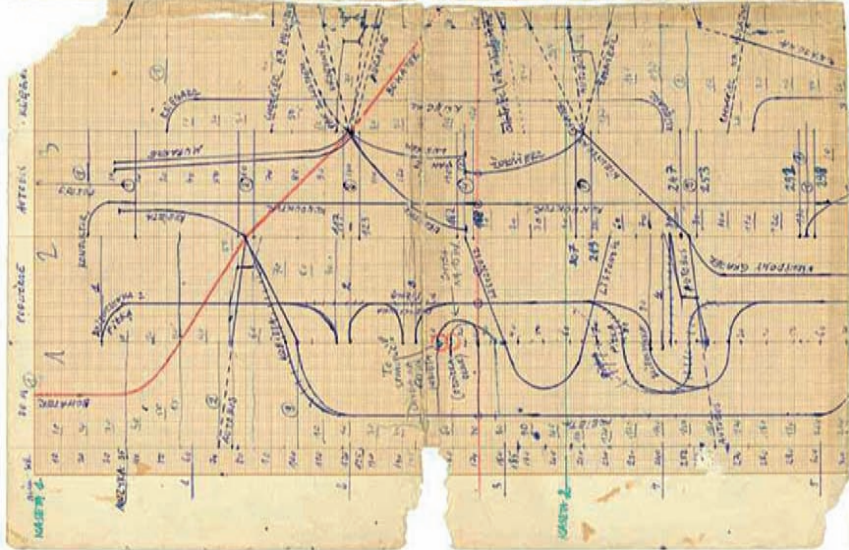
On the projected nonary picture we see nine scenes of a small town at the same time, alongside each other, which fill the screen as a pictorial matrix. From left to right, top to bottom, order: the interior of a flat, a street scene, to which the said flat's door and window opens, in the background of which a bus sometimes trundles, the inside of the bus: the passengers with a conductor, the inside of a bookshop, street corners from outside, the detail of a café or pub with a table (behind which we can see the street through the open door), a house wall, with a closed door, another house, which is half scaffolded (builders are working on it), and finally a park

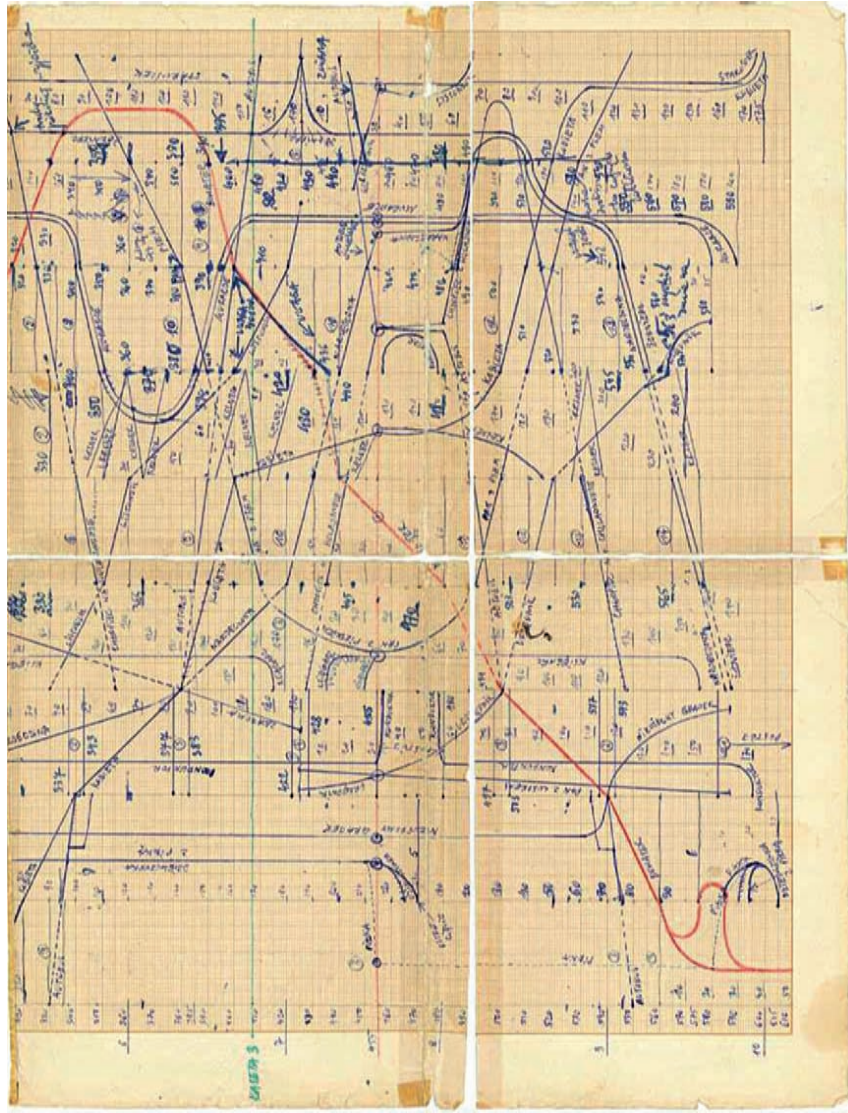
nak rajta), s végül egy parkrész pihenő-paddal (ZR eredeti tervvázlatán olvashatjuk megnevezéseket lengyelül: *dom, autobus, ksiegarnia ulica, bar, remont...*)

A 10 perc hosszú film vetítése alatt tehát 90 percnyi filmfelvétel pereg le előttünk, ami egy átlagos játékfilm hossza. A játékfilmek -ből ismert „párhuzamos szerkesztés” (*amíg ezek itt ezt csinálják, addig azok ott amazt*) nem lineáris, diakron módon egymás után, hanem mellérendelő viszonyban, egymás mellett, sajátos szinkronitásban jelenik meg. Észre vesszük, hogy az egyes színterek között van átjárás, a szereplők minden különösebb erőfeszítés nélkül jelennek meg a kamera és filmkép által elkülönített, szeparált terekben: ki- be- és átlépnek folytonosan, szinte megmagyarázhatatlanul. Miközben a szakkadémikus szemmozgás révén hol erre, hol arra a képre próbálunk koncentrálni – melyiket a 9 közül? – hiszen látórendszerünk nem engedi meg, hogy mindegyiket egyidőben kövessük, vagyis választanunk kell: egy adott ponton, hirtelenül és váratlanul, egyidőben, *véletlenül* egy-egy kis baleset szakítja meg sokkszerűen nézői vizsgálódásunk. Mégpedig egyszerre, mindegyik képkockán, meg erősítve azon érzetünk, hogy bár semmi kü-

with a bench to rest on (on ZR's original plan we can read the names in Polish: *dom, autobus, ksiegarnia, bar, remont...*)

During the projection of the 10-minute film, therefore, 90 minutes of film roll before our eyes, the length of an average feature. “Parallel cutting” which we know from feature films (*while these people are doing this, those are doing that*) are not arranged linearly, diachronically, one after the other, but concurrently, next to each other, appearing in their own unique synchronicity. We notice that between certain images there are interchanges, the players appear without any special effort, in the distinct spaces separated by the camera and the images: they step out-in, and through continually, completely inexplicably. While we try to concentrate on the image that flits here and there – which of the 9 should we concentrate on? – Since our eyes do not let us to follow all simultaneously, we must choose: at a given point, suddenly and unexpectedly, at the same time, *by chance*, a little accident fractures our observations in a shocking manner. Added to which, we feel that nothing weird is happening here, at once, on all frames, yet all is connected. So, at the same time as





Új könyv / New Book, Storyboard, 1975
 35 mm film, 10:26

lönös nem történik itt, mégis minden mindennel összefügg. Tehát amikor a labdázó kislány labdája a nyitott ablakon keresztül beesik a szobába épp akkor a busz hirtelen fékezik, hiszen előtte (a mellette lévő képen) rollerező kislányt ütné el, ha nem tenné, aki persze elesik, míg a pincér leönti a vendéget, kiesik a könyv a sétáló ember kezéből, egy hölgy és a munkások veszekedni kezdenek... egycsapásra minden mozgalmassá válik, majd hogyanem *hírértékű események* keletkeznek. *Valami történt.*

Az események tehát nem *csak úgy* megesznek, hanem egyszerre minden *esetnek* oka és következménye támad: történetté alakul, elmesélhető – az időben korábbi események előzményekké válnak s a konkrét eseteknek következményei lesznek. Megjelenik a *sztori*, vagy inkább annak esszenciája, amiből összeáll(hat) a *history* – a nagybetűs Történelem.

Az *Új könyv* valódi sztorija az az állapot, ahogy a valóság éppen múlik (minden egyes lepergetett képpel elmúlik) és egyben, egyszerre, egyidejűleg már csak mint (potenciális) történelem válhat a megismert összefüggések birtokában megfoghatóvá.

the bus suddenly brakes, as, if it hadn't, it would have a hit a small boy scootering past, who, of course, falls over, while a waiter pours something over a customer, a book falls from a pedestrian's hand, a woman and builders start to argue... in a flash all is movement, like a *newsworthy event*. *Something happens.*

Events then, do not just happen. But the reason and consequence of every event happens simultaneously: becomes a story, to be told – the earlier events become causes and the actual events become consequences. The story emerges, or rather its essence, from which history (can be) is made – History in capital letters.

The true story of the New Book is the state on which reality actually depends (on every image shown) and, at the same time, already (potential) history can become a graspable concept of known connections. This non story-centric experimental film then becomes the common enigma of every possible feature film (story-telling moving picture), a type of story essence or unique monad, if we try to think as Leibniz did.

Ez a nem-sztori centrikus kísérleti film így válik minden lehetséges játékfilm (sztori-mesél mozgókép) közös enigmájává, egyfajta sztori esszenciává vagy sajátos monáddá, ha Leibniz nyomán próbálnánk elgondolni.

Ha mindezek után röviden meg szeretnénk határozni, mi is ennek a képnek az *értelme* valami ilyesmit kellene írni: Példázat determinizmusról és szabad akaratról („*Ein Meisterstück der Schöpfung ist der Mensch auch schon deswegen, da er bei allem Determinismus glaubt er agiere als freies Wesen.*” Georg Christoph Lichtenberg) vagy ahogy Bódy Gábor mondaná, olyan kép, amelyet még senki se látott. Másként, a művészettörténet-tudomány szakszókincsét alkalmazva: ez a remekmű.

If, after all this, I would like to establish what the sense of such an image is, I must write something like: Example of determinism and free will (“*Ein Meisterstück der Schöpfung ist der Mensch auch schon deswegen, da er bei allem Determinismus glaubt er agiere als freies Wesen*” – George Christoph Lichtenberg) or as Gábor Bódy (Hungarian film director 1946-85) would put it, a picture that no one had ever seen. In other words, to use the language of art history: A masterpiece.

VÉLETLEN MINT STRATÉGIA

Vasarely Múzeum, Budapest, 2012. október 19.–2013. január 6.

CHANCE AS STRATEGY

Museum Vasarely, Budapest, 19 October 2012–6 January 2013

A kiállítás kurátorai / *Curators*: Maurer Dóra, Szöllösi-Nagy András

A katalógust szerkesztette / *Editor of the catalogue*: Maurer Dóra

A szövegeket fordították / *Translators*: Szöllösi-Nagy András, Rudnay Zsófia, Borus Judit

Lektorálták / *Lectors*: Borus Judit, Karl Peter Kirk

Fotók / *Photographs*: Sulyok Miklós, Rosta József

Grafika / *Graphic Design*: Czeizel Balázs

Nyomda / *Printed by*: Pannónia Print Kft., Budapest

A kiállítás támogatói / *The exhibition was supported by*



Nemzeti
Kulturális
Alap



Felelős kiadó / *Publisher*:

Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület / *Open Structures Art Society*

H-1143 Budapest, Stefánia út 18. Tel: +361 251 0867

www.osas.hu

© OSAS 2012

© Kiadó, szerzők, művészek / *The publisher, the authors, the artists*

ISBN 978-963-88787-8-6