

A large, abstract sculpture made of bright green, textured material, possibly plaster or resin, set against a background of peeling white paint on a wall and a wooden base. The sculpture consists of several thick, irregular, and somewhat twisted forms that curve and loop around each other. The green has a glossy, slightly uneven finish, giving it a sense of organic growth or decay. The background wall is a mix of white and light brown, with the white paint peeling away in several places, revealing the underlying surface. At the bottom, there is a dark brown wooden panel.

V Á R N A G Y I L D I K Ó



VÁRNAGY ILDIKÓ



Utazás befelé című könyvének (2005) egyik írásában a nőművészetről szól.¹ Miket emel ki a 20. századi történetből? Kalmár Elzánál azt, hogy „a szobrászat a mániája. Egyenesen a kőbe faragott, lélegeztek a kövei”, hogy „lassan, nyugodtan, szívósan dolgozott, ahogyan a nők általában”. Forgács Hann Erzsébet szobrainál azt, hogy „a nők csúnyák, küszködnek, vonaglanak, mintha a pokol tornácán lennének. Közel áll hozzám”. Schaár Erzsébet mondta neki: „A szobrászat borzasztó állapot egy nő számára”. „Próbált lebeszélni a dologról, hiába mondtam, hogy én már négyéves korom óta... (...) Schaár folytatójának szoktak nevezni. Csak korban vagyok folytatója, mint egy láncszem. Schaár férfias művészetet alkotott, nagyon kemény, szikár, hideg művészetet. Az én művészetem lágyabb, mozgékonyabb, keletesebb, nem hisz az örök életben.”

Az egyik legszebb, anyáról szóló írás az övé. *A tanárnő* a címe. Pedig amikor kollégáival interjúsorozatot készített, állandó kérdései között csak a 7. vonatkozott a szülőkre. A megelőzők az önismeretre irányultak.² (Apjáról is írt, de vele egész életében „beszélgetett”. Anyjával csak azóta, hogy elveszítette. Írásban.) Folytonosan változik?

„6000 éves vagyok, és a jövő egyszerűségében reménykedem. A zsugorított fekete kukac, ami az emberből megmarad az égetés után, a Gangába dobatik. A test többi része kering a világban (...). Lelkemben eldobálok sok fölösleges ruhát, tárgyat, emléket, és megpróbálok új életet kezdeni a következő ötven évben. A jók, állítólag, már sosem térhetnek vissza erre a világra. Én inkább rossz vagyok. Vissza akarok térni mindig, újra.”³

Itt akár be is fejezhetnénk, hiszen művészetének főtémái ezek: női mivolta, a megismerés, tudás és az élet. Az idén 65 éves. Áttekinti az életét. Szívósan, komolyan teszi rendbe a számolhatatlan lejegyzett gondolatot, írást, rajzot, textilt, fotót, ujjnyi vagy embernagyaságú szobrot, a róla készült szövegeket. Kicsi, a keze is kicsi, érzéki és szép. Mindig ilyen volt: áttetszőnek, törekenynek tűnő, egyszerű, határozott és dinamikus. Nagy szemén át értelmezi a világot. Kegyetlenül, éles ésszel, játékosan. Műtermes lakása a Százados úti művésztelepen van. Szeret otthon beszélgetni, de magányos. Szerelmei másutt találtak új örömeire, szülei meghaltak, lánya felnőtt. A ház körül tartott szobrai elvitték a fémgűjtők. „Ez magának szobor?” – kérdezték. Pedig nagyméretűek, színesek, festettek voltak. A kis „kertkapu” mögött hasonlóak állnak. Hulladék vasaknak látszanak. A kövek meg csak köveknek. Pedig egy rendszeralkotó ember munkái. Egy részük valóban hulladékból s talált kövekből készült. Bent a falak telis-tele képekkel. Oda kerülnek a képeslapok, meghívók, újságképek. Rendezgeti őket, de nem könnyű az összefüggések szálait kibogozni köztük.

¹ Nőművészek, művésznők, nőnemű emberek című írásából (2000). Budapest, Kijárat Kiadó 121.

² Interjúk, 1974. *Utazás befelé*, i. m.

³ Három hét Indiában. 2002. *Utazás befelé*, i. m. 145.



I. Exstalláció

Csepelen, ahol felnőtt, majd dolgozott, ahonnan – mikor apja meghalt (1996) – édesanyját magához vette, 1999-ben kiállítást rendezett *A csepeli ház emlékére* címmel, melyen személyes tárgyak sokasága és műtárgyak, szobrok voltak láthatók. Magát az adott helyiséget nem alakította át, mint tették az első feminista nőművészek a *Női ház* című kiállításukon, 1972-ben (Amerikában), a házat tartva a női tevékenységek színhelyének. Várnagy Ildikó nem egészen nőművész. Három, ekkor együtt kiállított portréja [anyjái (1975) és apjái (1981) mellett a sajátja] egymástól 6-7 évnyi távolságra készült, de mindegyik Csepelen. A legutóbbi, az 1988-as önarckép redukció; gyors mintázást megörökítő ujjnyomai Giacometti műveire emlékeztetnek. Anyaguk, a terrakotta szikáran őrzi az ujjnyomokat, ami a szobrász kedvére való; színük a húsé. Saját, kopasz portréja helyet ad egy-egy különös motívumnak, jelnek is. Homlokán spirál, melyet Várnagy Ildikó a gondolkodás jeleként használ, de amely az organicisták egyik legfőbb: a folytonos, de nem egyirányú növekedést jelző szimbóluma is. Hátul a koponyán az univerzum lényegébe hatoló harmadik szem. Jel az érzékelést jelölő, a szemén átáramló pöttyök sora, és szimbolikus értékű a belsőbe látó csukott szem. Egyetemes jelek ezek, melyek különböző világokhoz kötik a szobrászt, jóllehet legbensőbb önmagából alkotta őket. A kiállításon ezek a kötődések tárgyiasultak, s így a kiállítás (egy **installáció**) maga vált a művész önarcképévé vagy az önmagával azonosított csepeli ház portréjává.

Az első művészek között volt, akik egy-egy tér berendezése által új műfajt, a térbe kiterjeszkedő environmentális művet vagy installációt alkottak Magyarországon. Jovánovics György elvont, szobrászivá változtatott építészeti tér-modellje (1970) helyett inkább Schaár Erzsébet *Utcájához* (1974) áll közelebb az a műve, melyben a női sors állomásait felöltöztetett fatuskókkal, különböző kellékekkel („kiegészítőkkal”) jelenítette meg (*Vallatópad*, 1975–81), körbe rendezve őket. Mivel ennek eredője is a szobrászat elődöktől eltérő felfogása volt, kereshette volna a maga útját az akkoriban – főként női alkotók által – kibontakoztatott építészeti szobrászatban, mely az önreferenciális, a környezetétől izolált, hagyományos és modern szoborral szemben, építészeti megoldásokkal a helyet is megteremtette magának. A „szobor a kiterjesztett térben”⁴ ideája azonban nem foglalkoztatta, jóllehet ezt a teret a nők ösztönös vagy társadalmi szokásokból eredő otthon-kultúrájával, a gyermeklányok ház-központú játékaival is összefüggésbe hozzák. Várnagy Ildikó számára azonban a ház (a csepeli konyha, amelyben később a műtermét is elbarikádozta magának) adva volt, a játék pedig a szobrászkodást jelentette neki. Egyezik kortársaival a szobrászat új útjainak keresésében, de különbözik tőlük a saját útja. E kettősséget azokból a munkáiból próbáljuk meg kikövetkeztetni, melyek a szobrászat hagyományosan legfőbb témájával: az emberi alakkal foglalkoznak.

⁴ Rosalind Krauss: *Sculpture in the Expanded Field*. *October*, 1979. Spring.

FIGURÁK

Kisgyerekként mindenből figurákat gyúrt, ami egy kisleánynak otthon a keze ügyébe kerülhet: tésztából, gertyából, aztán szurokból, végül az apjától kapott pasztilinből. **Minden anyagot kedvel** azóta is, mely alkalmas a **mintázásra**, ami ezáltal a szobrászattal vált egyenlővé a számára. 1958-ban, a Képzőművészeti Gimnáziumba lépése előtt már kezében szobrot tartó szobrászt mintázott, **öntudatosan**, önmagáról (*Ülő lány*, 1958). Nyolcadik osztályos, *Terveim* című dolgozata akkor így szólt: „Szobrász, kisplasztikus szeretnék lenni. Mindig az életet ábrázolni.” A művészettörténet órákon vetített képeket a sötétben, emlékeztetőül, mindig lerajzolta, s ugyanígy rögzítette a Szépművészeti Múzeumban látottakat is – talán az egyszerűsítésnek ez a módja és gyakorlata is oda hatott, hogy a megfigyelt látványnak a **lényege** érdekelje, más ne. (*Művészettörténet* című munkáján fatáblára, domborművekként **rakta ki** az európai művészet már szinte jelszerűvé redukált ikonográfiáját.) A Képzőművészeti Főis-

kolán se tett mást, mint kicsi alakokat (személyiség- és mozgáskaraktereket) gyúrt (az elsőket 1965-ben). Mestere, Somogyi József mellett magáévá tette a magyar szobrászat örökségét. Az Izsó Miklós táncoló parasztjaira emlékeztető *Táncoló virággal* vette fel a történet fonalát, s az antropomorf figura elvont fejformája által a mozdulat lényegének már könnyű megragadása az absztrakcióval ötvöződött egybe. *Ülő parasztlányának* súlyos, tömb-

szerű formáit (nagy lábfejét, szoknyáját) újszerűen toldotta meg: a nevető arc mellett virágornamenst mintázott a blúz ujjára. E nálunk a szecesszió és Art Deco idején felmerült, de folytatás nélkül maradt kérdés: a tömeg és ornemens viszonya foglalkoztatta *Kelet-Nyugat*, *Parasztzent*, *Fekvő idol*, *Mária* című szobrain, melyeken a különböző anyagokkal és technikákkal elért tömbyszerűséget a haj, a redők vésett vonalritmusa vagy a figurára mintázott ornemens nemcsak oldja-hangsúlyozza, de annak a karakterét is megadja. Azaz az ornemens az egyik lehetséges eredeti szerepében: **jelölő**ként tűnt fel, amire példát a népművészet mellett a törzsi művészetben találhatott. Ugyanez történt a tömeget figurává alakító-tagoló vonásokkal. Ezekhez mintát a középkori szobrászatban látott: *Alvó leányka* című domborműve a pécsi székesegyház altemplomi lejáratának román kori, alvó háromkirályokját idézi. De ezért fordult a figyelme a mexikói szobrászat hagyományai felé is, melyek révén messzebbre jutott. *Bálványka*, *Ülő bálvány*, *Nevető* című munkáin a mértánias kőtömböket vésett, „belerajzolt” vonalak teszik emberszabásúvá és karakteressé. Nyomukban az agyagból készült, fekvő tojás alakú *Alvó feje* a forma tisztasága érdekében alig mintázott, *Lila fej* című kőportréja alig faragott tömb. Egy új technikát is talált a forma hangsúlyozásához: faragta a megszáritott agyagot. Így, nagy kerek formákból készült *Ülő gyerek* című szobra.



A tömböt vagy formát hangsúlyozó munkáival a klasszikus modernizmus tapasztalatait sajátította el, miközben mintázó módszere az agyagművesség hagyományából alakult ki: hurkás agyagból rakta fel Móra Ferenc *Kincskereső kisködmön* című könyvének gyermekalakját, majd *Chloé* hosszú nyakú fejét, melynek gazdag plasztikájú felületét a hurka szétnyomkodásával nyerte. Részben e sajátos mintázó technikával együtt született az irodalomhoz mélyen vonzó művész szobrainak az a sajátossága, hogy az alakot szobrászi módon fogja össze a környezetével. Italo Calvino regényének *Fáramászó* figurájában éppúgy, mint a *Jónás* esetében a figurák szellemesen váltak eggyé attribútumaikkal (a fával, a cettel). Egy-egy sors emblémái lettek.

Tanulmányai végén készült munkái összegeztek, és markánsan mutatták meg a növendék saját útját. *Szülő nő* című álló gipszszobra a Somogyitól eltanulható konstrukciónak csak a váza: a széles csípő mellett a vonalszerű gerincre rakott, erősen plasztikus mell és tompor, az ágyék piros festéssel is hangsúlyozott. A festés révén – vele, mint ornamentummal együtt – a plasztika is jellé (I, V, OO és O O) válik, mégpedig a fizikai fájdalom és öröm közös, élet-jelvé.⁵ A témát az állva szülésnek a törzsi civilizációban létező szokásáról szóló hírből vette, ahonnan rá vonatkozó fétéseket is ismerünk. Ám sem a törzsi kultúra, sem a női élet legfontosabb eseményei nem voltak még akkor részei a nyilvánosságnak Magyarországon. Maga a szülés is, testi mivoltában csak nemrégiben jelent meg a francia új realizmus művészetében (Niki de Saint Phalle: *Rózsaszínű szülés*, 1964), hogy majd a nőművészet történetében válják fontossá.

Az első feministák előfutárának tartott amerikai Eva Hesse akkoriban – elvetve a szobrászati mintákat – kereste művészi nyelvezetét, a saját női testéből, ennek szexuális természetéből és lelki élményeiből kiindulva. A formacentrikus modernista és a minimalista szobrászatnak ellentmondva az emberi test hiteles, belülről fakadó megjelenítésére törekedett a női anatómia részleteit formálva. Hogy Várnagyéval rokon indítéka mennyire új igény volt a szobrászatban, jelzi barátja, Sol LeWitt tanácsa: próbáljon rossz művet csinálni, s ne gondolkozzon, akkor sikerülni fog kifejeznie magát.⁶ Várnagy Ildikónak nem sügött senki, maga tette meg ezt a lépést, és vállalta is a következményeket.

A kevés gipsszel borított szoborváz ugyanis a **szobrászat redukcióját** jelentette, amivel együtt járt egy új, teljes értékű szobrászat igénye. Mindez, egyetlen szoborban, olyan megdöbbentő hatást keltett akkor, hogy a hasonló felfogású, *Éva menekülése a Paradicsomból* című diplomamunkája (1967) nem is kerülhetett kiöntésre. Nem volt még ilyen szemléletű nőábrázolás a magyar művészet történetében, noha a „pokol tornácán” vonagló, küszködő alak csúnyasága Forgács Hannra emlékeztet, de az ő szobrait Várnagy akkoriban még nem láthatta. A négykézláb kúszó, agyagból szögletesre formált nőalak formái közvetlen, életteli, dinamikus s nem szimbolikus, de nem is az új realizmus tárgyias nyelvén beszéltek. Ezzel a művével – amely helyett egy szokványos ülő nőalak lett Várnagy Ildikó diplomamunkája – a növendék egy beláthatatlan pályára lépett. Azért mondhatjuk így, mert a nyugat felé éppen megnyílt Magyarországon a kereskedelmi műtárggyá vált művészet elleni (posztminimalista) tiltakozás megjelent ugyan a 60-as években, de csak a konceptuális és élő művészeti műfajokban. Nem lévén

⁵ Niki de Saint Phalle női testrészeket kiemelő szoborfestő gyakorlata akkoriban nem a redukcióból fakadt.

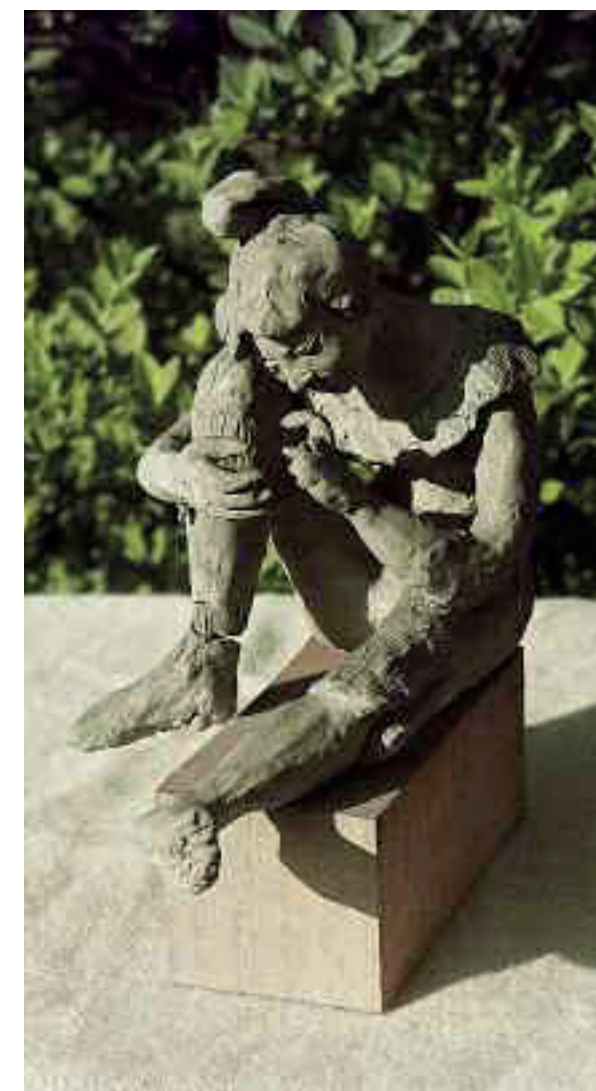
⁶ Irving Sandler: *Art of the Postmodern Era*. New York, 1996. Icon Editions.

olyan csoportosulás – a textilesek zárt körén kívül –, mely női alkotókat is befogadott vagy belőlük állt volna, mint lett a 70-es évek Amerikájában, Várnagy egyedül volt és maradt a kísérletével. Mire a tudatos feminizmus megjelent nálunk, a 90-es években, addigra a munkái elfelejtődtek. Mégis érdemes megidézni egy művet a nőművészet ez újabb virágkorából (1994), hogy megértsük, miért. Kiki Smith hasonló pozícióban s itt-ott hasonló formákkal mintázta meg papírmáséból *Lilit*et, a női szexualitás ókori keleti istennőjét. Azonban alakjának javarészt sima formái s falra helyezése esztétikai eltávolítás eredményei. Az a brutalitás, mely az esszencialista, a női test sajátosságait állító művészeket jellemezte a 70-es években, a század végére eltűnt. Vagy inkább tárgyak és installációk, valamint az anatómiai formák nyelvén jelent meg. Várnagy Ildikó viszont **testszobrász** lett. Új nyelve majd komplexebb lesz a nőművészekénél.

Még egy 1969-es, csoportos csepeli kiállításon, ahová szamaras kordén vitte a gipszszobrokat (a kúrosszerű *Földremutatót*, a *Táncoló indiai lányt* is), sem engedték bemutatni őket, mondván: „azt hiszi magáról, hogy túl van mindenén”. És tényleg túl volt a modern szobrászat problémáin. Így Párizs sem a megkezdett úton segítette volna tovább, ahová 1968-as tömbszerű, vésett és – Kalmár Elza módján – lélegző kőszobrai (*Zsenyei bálvány*, *Kislány*, *Embrió*, *Alvó fej*) modernsége miatt irányította egy kolléga, hiszen már kialakult sajátos érdeklődése, megnyilvánult nemcsak kegyetlennek tűnő, mindent közvetlenül és a plasztikai lehetőség adta örömmel kibeszélő hajlama, de elvonatkoztató képessége, filozofikussága is. Ezek a vonásai portrészobrászatának kiindulópontjai lettek.

ÖN / ARC KÉPEK

Gimnáziumi éve alatt tussal – önvizsgálatként – önarckép-sorozatot rajzolt, s ahogy – ott is Somogyi József mellett – a mintázás technikáit megtanulta, egy tömör *Önarcképet* készített (1961). Már önálló alkotóként hozta létre 1969-es, furcsa (mert lapszerű), *Napölelő* című nőalakját, mely domborművű „lelki portréinak” sorát (1973) vezette be. Az egyik, a *Gyerekrájk* című egy gyermek portréja, az ábrázolás is gyerekes. Ám ez a mód nem „másolat”. Amint a műhöz hozzáfűzi: „magam voltam a gyerek, mint Weöres, nem utánoztam a gyerekeket. Tudok 3 éves lenni, meg 5 éves is.” (Réka lánya épp akkor volt 3 éves.) A *Fa-madár-ember* síkba nyomkodott terrakotta formái vagy az *Agy-érintő* tekervényei és indái is az ő személyiségének más-más, legfontosabb aspektusait tárják fel. A szobrász e belső sokfélesége (természeti, játszó és intellektuális lény) magyarázatot adhat arra, hogy élete során nem a „nagy” kortársi témákat kereste és valósította meg, mint amilyen a nőművészet is volt. A nagy téma számára az ember és a szobor azonosítása lett.



1967-ben szabadulván a Képzőművészeti Főiskolából, portréi részben a még ott felfedezett módokon készültek. Azonban festett a talált kövekre, jelszerű arcvonásokat, testrészeket, jóllehet mondták már neki, hogy „a szobrot nem festjük” (*Két téglafej*, 1969), s agyagportréiba is rajzolt jeleket (*Sz. Á-éba csillagforma szemet, a szeretet jelét*), miközben a karaktert hangsúlyozta – mint az éppen nálunk is megismerhető Amerigo Tot (*Professzor Birnbaum*, 1946, *Nyugalmozott birkózó*, 1947). Várnagy ezt a különféle mintázással érte el: csomókban rakta fel az agyagot *M. G. portréján*, sima az agyag *T. I. arcmásán*, rücskös a felülete *R. E. portréjának*. Előszeretettel foglalkozott az idős kor megjelenítésével (*A. E. néni*). *Zoli bácsi feje* (1981) kíméletlenül mutatja meg – az öregember kidülledt, illetve leejtett héjú szemével – arcának aszimmetriáját. A *Bor házaspár* terrakotta szobra (1973), amellett, hogy egyiküket felfelé, a másikat lefelé ívelő szájjal jelöli, s ezzel a gyermeki-naiv gesztussal életüket csajjalja elő, az öregségbe süppedt emberek emlékműve is lehetne. A „Földbesüppedt két fej” Giacomettit idézi, „már csak azért is, mert nem emeli ki őket talapzat vagy a büszt-forma. Majd-hogynem geoplasztikák: a megszűnés, földdé válás előképei. (S nem éppen Giacometti volt-e az is, aki mintázott, redukciós, az alakok egzisztenciális lényegét megfogalmazó szobrai mellett *Fej/Tájkép* című horizontális plasztikájával fittyet hányt az európai szobrászat álló alakra koncentrálo hagyományának?) Várnagy Ildikó még kortársairól is lehántja a múló ifjúság egyöntetű, sima mezét, hogy a karakter, jellem vagy állapot sorsát, jellegét kutathassa, megmutathassa.”⁷ Foglalkoztatta az arcban megjelenő jellem (*Márti*); a fiatalon meghalt *Vámos Ilona* varrónő szobra az egykor az ő nevét viselő szakközépiskola számára, 1973, *Virginia Woolf*, *Mariann*, *Patkó Imre*, 1975, *János, KKZs*, 1978). *Anyja portréjával* a jellem-mozdulat és a jellem-arc egyesült. A valódi székre ültetett alakot világoskékre festette (Angyalka volt a neve), szája elé tartott keze csendes, légies lényre utal, ugyanakkor a gazdagon mintázott felület: a berajzolt rovátkák, a szétnyomkodott, felrakott gipszcsomók és a száradt gipsz faragása egy egész élet megpróbáltatásait és örömeit, sőt, a szobrász hozzá fűződő viszonyát, vele való szótlán „beszélgetéseit” is sejtetik (1973).

Tanult tehát a modern szobrászattól, ám a mimézis helyett szobrászi és létfilozófiai kérdések foglalkoztatták: a redukció és a jelszerű forma, a jelnek mint a létezés dokumentumának alkotása fonódik szorosan össze, egész életművében, kezdettől fogva azzal a belső igénnyel, hogy megtudja, mi az ember. Kutatásait fogalmazta szoborba. A Gangesz partján, évtizedekkel később szembesült a teljes fizikai redukció, a halottégetés végeredményével.



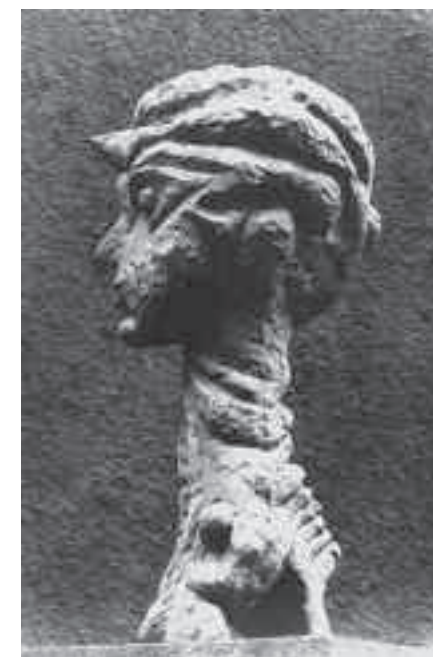
PALLAS ATHENA | 1969 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 33x14x16 CM

⁷ A megtöltendő tartomány [Várnagy Ildikó műveiről]. *Jelenkor*, 1989. április, 400.

A fizikai tapasztalat kegyetlen (s ez a fizikalitást végletesen semmibe vevő indiai szemlélet idegenítette el Indiától), Várnagy munkáiban mégis ezzel a tűzzel játszott. Tudta, hogy redukcionista szobrai az élő testek, az emberek fizikalitásának és lelkeségének lényegét jelenítik meg, így azt is tudnia kellett, hogy formaellenességével művei elvesztik azt a lehetőséget, hogy az utóbbi évszázadok esztétikai értelemben vett szobrászatának birodalmába kerülhessenek. Azaz kilépett a modern szobrászat büvköréből. Tapasztalatát: az élet többértelmű voltát többféle úton kísérelte meg megjeleníteni.

Például jelekkel. Az élet alakba történő befogalmazásának igénye a törzsi művészetre terelte a figyelmét. A *Szülő nő* után *Anyá-gyerek* szobrának (1969) egy falapba foglalt kettőséhez, szögletes részformáihoz, festéséhez,

a szőrzetet jelölő szögekhez – a nemiség megjelenítéséhez – onnan vehette a mintát. A belső, lelki életéhez is: *Emlékezés* című, négyzetes formát tartó téglalap-alakján szemek sokasága jelöli az életélményeket. A törzsi művészet komplexitása – szemben az egytémájú európai hagyományokkal –, redukált, de minden lényeges elemet tartalmazó nyelve foglyul ejtette. 1971-es festett gipsz *Portrédomborművén* egy arcra festette az egymással ellentétesnek tűnő, Várnagnál egymást kiegészítő lélekállapotok jeleit: a könnyecseppet és a sugárzó (nap)korongot. Ám hamarosan erősen plasztikus jelekkel mintázta körbe az alapformát. *Psychéje* (mely Weöres Sándor nyomán készült, 1973) egyik oldalán – talán a Picasso 1930–40-es években készült portréiról ismert amorf, plasztikus formák és formatársítások (*Női fej*, 1932, *Fésülködő nő*, 1940) vagy Niki de Saint Phalle tárgyakkal kiegészített arcai (*La tete aux roues*, 1964) hatására – dús könny-lánc köti össze a szemet és a szívet, a nő rombusz-jele és az ezzel összefüggő gyerekforma felett, másik oldalán rács jelenik meg egy szárnyacska mögött. Egyet-



len formává, női sorssá szervülnek az ellentétesnek gondolt életesemények, plasztikai megoldások. (Három évtizeddel később egyik rajzverse összetett jelet tartalmaz, a szárnyas rácsot, szorongató szöveg kíséretében: „rács az ablakon – nem tör be rabló – nem száll ki gondolat”). A sors érzelmekkel teli fizikalitását a homlokra helyezett gondolat-jel, a spirál teljesíti ki, felhasználva a törzsi művészet maszkjairól ismert eljárás adta szabadságot. (Érdemes megemlíteni, hogy *Gilles de Rais* című, tárgyakkal összerakott nagy fején Niki de Saint Phalle ugyanígy helyezte el a spirál jelét 1964-ben.)

Ugyanakkor a szobrászat legrégebbi ránk maradt emlékei nyomán kis figurákat kezdett gyúrni agyagból, melyek mozdulatformái nem kevésbé jelszerűek. Talán Tot kisplasztikáitól: a mítoszok és a szobrászat súlyát-jelentőségét és jelentését is humoros, élő és esetlen formajátékká változtató kompozícióitól (*Európa elrablása*, 1952–54)

vagy idősebb kortársa, Niki de Saint Phalle profán szobraitól, a médiumok tökéletes nőjével szemben a köznap, esetlen mozgású, humoros és valóságos nőt megelevenítő, nagyméretű Nanáktól nyert bátorítást. *Tíz jellemnek* nevezte el egy síklapra ültetett tíz kicsi alakját. (1973-ban tükörlapra helyezett újabb figuráit már idoloznak mondta.) Saját elgondolása is született az élő alakról. A *Petőfi világa* gipsz dombormű, de jelekből kirakva. A Petőfi életére és költészetére utaló jelek közt ott a kereszt, mert „Petőfi teste eltűnt, mint Krisztusé” – ahogy a *Test, lélek, művészet egysége huszonegy magyar költőnél* című írásában⁸ később Várnagy fogalmaz –; a könnyek és szív az érzelmek, az összehajló két alak a szerelem, a madár és virág pedig hazájához kötődő költészetének jelei. Azért tehette ezt ilyen egyszerűen a szobrász, mert véleménye szerint Petőfi versei „őszinték, szókimondóak, könnyedek”, s ő maga is efelé hajlott. A maga korában az új realizmus eljárása volt hasonló, ám ennek tárgyias-sága merőben eltért attól az érzelmi és gondolati telítettségtől, mely Várnagy irodalmi érdeklődéséből fakadóan az ő jelekből kirakott domborműveit jellemzi.

A jelek redukció eredményei (majd Várnagy rajzolt *Jel-ABC*-jében bontakozik ki ez a redukció), kirakásuk, mint módszer részben játékos, elvben változtatható (s a kirakás, az alkotás folyamatában ez meg is történhet). A felülnézet játék- vagy terepasztalhoz teszi hasonlatossá a művet, mely megmutatja magát az alkotófolyamatot. Noha nem mozgatható, mint Calder *Cirkusza* volt az 1920-as években, de nem tekinthetünk el Várnagy saját elgondolása kialakulásának leírásakor azoktól a lényegi közös pontoktól (redukció, rajz, játék), mely más-más irányban ugyan, de a mű és az alkotás (színpadszerű) megnyilvánulási lehetőségét bontakoztatta ki.

Várnagy domborművű jelek alkotta „portréiban” – úgy is, mint a plasztikai műfaj újrafogalmazásában – egy új anyag, a hungarocell is szerepet játszott. A bronzöntés megkönnyítésére használták akkoriban ezt az anyagot. Egyelőre azonban csak hungarocell darabokból rakta ki a szobrász az *Egyéniség* jegyeit, a *Repülés* elképzelt élményét (1974), a képzelet szálaival kötve össze gondolatának és repülő alakjának jeleit a tájképi elemek fölött. Lapszerű figuráiból és ezekből a fekvő síkokra kirakott motívumokból képződött egy különös, új figuratípusa: a pozdorjalapból kivágott, álló körvonal-alak, melynek „lelkét”, életét különféle ráaggatott (függő, mozgó) jelek elevenítik meg. Ezzel a legmesszebbre ment mindattól, amit plasztikai értéknek nevezhetünk (még a függesztés is egyszerű, megszokott női mozdulatból, s nem a szobrászat statikai problémáiból fakadt), viszont e művei (például a *Hazám*, 1974) vallomások, beszédes (ön)arcképek. Petőfi verse nyomán vagy személyes érzelmeit-kapcsolódásait elbeszélendő. Mint a négy ilyen alakból összeállított, *Szülőik* című térkompozíció is, középen az ő fává váló, szülei fölé magasodó, embriót tartó alakjával. A fehérre festett pozdorja-alakok anyagukban véglegesek. A hungarocellből készületeket (*Nők*, 1973) Schaár Erzsébet egykori öntője öntötte bronzba. Ezekkel a műveivel Várnagy Ildikó személyes „történetei” meghódították a teret. Nem a forma három dimenziója, hanem a (belső) élet kihelyezése révén. Pontosan fogalmazva nem is installációk (beállítások, berendezések) lesznek az övéi, hanem **exstallációk** (ki-állítások), amik egyúttal az életben levés, a létezés szó szerinti (exsto = kilátszik) bizonyítékai is. (Majd a csepeli ház tárgyainak kirakása lesz ennek a legteljesebb megvalósulása.)

⁸ 2002. *Utazás befelé*, i. m. 164.

Az általa az 1970-es évek közepére kimunkált szobrászat-fogalom tehát – segítségül hívva a Herbert Read által éppen megismerhető⁹ modern (elsősorban absztrakt és szürrealista) és a kortárs újrealista és posztminimalista szobrászat szabad gondolkodását és leleményeit – úgy a szobrászi tevékenység, mint a körplasztika, a relief jelentését megváltoztatta. Megszüntette a szobrászi és a mindennapi tevékenységek, a szobor és élő modellje közti távolságot, s a műfajok elkülöníthetőségét is. A művészi formák, anyagok és pozíciók szimbolikus jelentésrétegeitől eltávolodott, helyettük hétköznapiakat állított (a művészi és köznap formák és pozíciók azonosítását kortársai közül nálunk Csutoros Sándor kezdeményezte a 60-as években). Mindezt azért, hogy addig a magyar szobrászatban nem tematizált, az emberre vonatkozó, konkrét élettényeket és gondolatokat megjeleníthessen. Lehetséges, hogy ehhez bátorságot női volta és környezete, ennek mindennapi életgyakorlata adott (négy generáció női szereplői éltek együtt a csepeli házban). Az mindenesetre kétségtelen, hogy ha elfogadjuk Németh Lajos állítását, mely szerint a reneszánsz korában „hallatlan horderejű lépés” történt: „egy halott vallás istenei szoborként támadtak fel”,¹⁰ s ezt kiegészítjük azzal, hogy a 20. században pedig ezek a szobrok lényekké, emberré változtak, Várnagy Ildikót e fordulat úttörőjének kell tekintenünk Magyarországon. Megőrizve a kézzel való, saját formálás lehetőségét is.

II. Vizuális játékok

Vizuális játékok című könyve¹¹ tükrözi gondolkodását, annak a pedagógiai munkának gyümölcseként, melyet a Kassák Klubban folytatott 1975-től 1979-ig, és párhuzamosan – Szabados Árpád mellett – a GYIK Műhelyben (1977-ig). Lényegében bármely természeti és mesterséges, talált anyag és tárgy, de még a mindennapi mozdulat is az alkotás kiindulópontjaként szerepel könyvében (vízes homok, hó, termések, kavics, ruhák; lépegetés, fa-feldíszítés, öltöztetés, csomagolás-kötözés), elemei is a legkézenfekvőbbek: a saját test és részei, úgy is, mint hordozók és minták [„saját nyomainkat és társaink nyomait, arányait ösztönösen és természetesen szeretjük. Látásuk megnyugtató és biztonságos. (Itt valahol ember járt!)”], mint a tér mozgó és mozgatható, a teret a mozgással képző (és a mozgások nyomait rögzítő) elemei. A korszak „vizuális nevelési” programjaitól eltérően Várnagy a világ és önmaguk felé nyitottságra, kreativitásra *szoktatta* a gyerekeket.

⁹ *Modern szobrászat* című könyvének magyar kiadásába (Corvina, 1968. Budapest) a belső címlap elé Várnagy Ildikó a saját fényképét ragasztotta be.

¹⁰ Németh Lajos: Előszó. André Malraux: *Az obszidián fej*. Budapest, 1976. Magvető, 8.

¹¹ Javaslatok általános iskolai szakköröknek és 6–14 éves gyermekeknek játékkészítéshez, Budapest, 1979, Népművelési Propaganda Iroda.



Ez az időszak egyébként a gyerekek kultúrájával való foglalkozás – a játék- és játszótértervezés, gyermek-könyv-kiadás – aranykora volt. Építészek, írók, képző- és iparművészek egyaránt és együtt is foglalkoztak e területtel, mivel – akár a nemzetközi gyermekév (1977) kapcsán – rádöbbenhettek, hogy „Magyarországon nincsenek gyermekjátékok” – amint írta is Csete György a Fajó János által vezetett Józsefvárosi Galéria *Vizuális*



játékok című kiállításának katalógusában, ugyanabban az évben. Skandináviát említve példaként (és a Kodály-módszert a magyarországi zeneoktatásból) felhívta a tervezők figyelmét erre a jövő generációk számára fontos, de gazdátlan területre. Több szemlélet találkozott össze akkor: a természetes anyagokból készíthető, készségfejlesztő játszótéri plasztikáké (Gecser Lujza kötél-hídjai és más *kötél-játékai*, Steiner István *Variálható fa és kötél-rendszerű játszótéri plasztikái*, Nádas László fa *Mászókái*) és játékoké (Csete Ildikó bábuformát és hímzés-hagyományt ötvöző *Fűzős játékokai*, Antoni Rozália madárforma filc *Bábjai*, Bernáth Sándor *Vonalszerkezeti játéka*), a rendszerelvű, tulajdonképpen bármely anyagból kivitelezhető, elemekből összerakható játszótéreké (Móker Zsuzsanna: *Plasztika-mászóka*, Tilles Béla: *Mászóka*, Hidvégi Valéria másutt bemutatott, színes modulrendszer) és türelemjátékoké (Beretvás András, Fajó János, Gellér B. István, Mengyán András és Rubik Ernő munkái, melyek közül az utóbbi lett világszám), a látáskultúra fejlesztését szolgáló vizuális játékoké (Keserü Ilona színekre építő *Csecsemő-játéka*, Kováts Albert memória-játéka és a *Természet – látás – alkotás* című kiállítás-sorozatába a gyermekeket is bevonó Lantos Ferenc képalkotó szisztémái), valamint a téralkotásra ösztönző (Pécsi

Tervező Vállalat Ifjúsági Irodája: *Rudakból szerkesztett variációs térjáték*). Várnagy Ildikó akkor sík terepre (egy zalaegerszegi játszótéren) változó magasságú rönkökből rakott ki egy *szaladgálót*, mely felülnézetből emberalakú áll össze. Műve pedagógiai lelemény: egyesítve az imént említett négyféle szemléletet, nemcsak ügyességet igénylő, de forma- és térfelismerést (megismerést) is eredményező feladat a gyermek számára. A kreatív játéknak a könyvében összefoglalt módjai is – mellest – a megismerést is célozták, ami, mondhatni, munkássága egyik alapelve.

A következő években a parkos környezetbe illeszkedő, fa (és olykor kötél) elemekből felállítható játszótéri „plasztikák” éppúgy elterjedtek, mint a „modul-családok”. 1982-ben *Szabadtéri játszószerkek* címen mutatta be őket a Fényes Adolf Terem. A tanárok számára pedig Horváth Dénes szerkesztésében jelentetett meg a pécsi egyetem egy kötetet a gyerekek játékon keresztül érvényesíthető, kreatív gondolkodásra neveléséről.¹² A munkacsoport tevékenysége több irányból állt össze: vizuális rendszerelméletből, forma- és szintanból, térstruktúrák ismeretéből; mindezek didaktikai célú lebontásából és a vizuális nevelés szempontjából fontos alapmodellek

¹² *Síkjáték, plasztikus játék, játékos tárgyformálás*. Kép, plasztika, környezetalakítás. Pécs, 1982. JPTE Tanárképző Kar.

kidolgozásából (vizuális szókinccs és gyarapítása a paraszti kulturális gyakorlat hagyományaiával, konstrukciós játékok összeállítása, térmodellek, színes faktúrák – tónuskészletek létrehozása). Rendszerelvű szemléletük részben a kor strukturalista tudományosságából, részben a téma jelentőségéből fakadt: országos oktatási program alapjának szánták. A zalaegerszegi Landor-hegyre 1979-ben tervezett *Fórum* kertjei azonban, melynek alkotói között Várnagy is ott volt, a szisztematikus gondolkodás és nevelés helyett a csodák sorozatát kínálták volna a látogatóknak, felnőtteknek és gyerekeknek egyaránt.

Szabados Árpád javaslatára tematizálódtak a kertek (a föld, tűz, víz, emlék, építés, utak, tévedések, óriások kertje) egy középső mag körül. Az egészet Makovecz Imre a jin-jang jele alapján foglalta egységbe. A középtengelyen a víz lépcsőzetes kertjét Morvay István, a tűzét Hógye Katalin, a körbevevő, kiterjesztett szárnyú madár formáját idéző épületet Deák László, a föld kertjét (hatalmas faszerkezeteket – például mozdonyt – rejtő veremmel) Bukta Imre képzelte el. A vízlépcső két oldalára Rományi László tervezett lelátókat, szőnyegszerűen elhelyezett padosorokkal. A középtengelyt a tűznél metsző jin-jang vonal menti két-két kert közül a tévedéseket (egy labirintust) Rainer Péter, az építését (mászásra, egyebekre alkalmas kerítésekkel) Blazsek Gyöngyvér rajzolta meg; az emlékeket Kéri Ádám és Szabados Árpád. Kéri egy 19. századi fényképezőgép 3 méteres fa mását készítette volna el, madárfészkekkel a belsejében, távolabbra egy fa palánkot kivitelezett, fafelhőkkel és farepülőgéppel, melynek ablakai helyén – a vásári fényképezés szokása szerint – a járókelők arca mint az utasoké jelent volna meg. Szabados emlékkertjét hatalmas, földbe szúrt fakések csoportja alkotta volna. A hozzájuk vezető út Várnagy Ildikó munkája. Szabados több kertbe is tervezett szobát: a föld kertjébe olyant, mellyel a gyerekek bármit tehetnek, a tűz kertjébe egyik nézetből piros, a másiktól kék épületfélét, a víz kertjébe egy kifordított szobát: kívül a bútorokkal, s belül a fűvel, csatornával. Deim Pál pedig szabadon álló lugast tervezett, hatalmas, fekvő bábu formájában. Az elképzelés, a konkrét tervek és makettek a Tér és Forma Szimpozium kiadványaként jelentek meg, *Ifjúsági Fórum* címmel.

Ez a fantáziadús, organikus és funkcionális *land art*- és egyúttal művész-kert-együttes, park és játszótér azzal a közös céllal született, hogy az emberek a kertek jelentését átéljék, alkossák, ezáltal azt a magukévá tegyék, elsajátítsák. Kiegészíthetjük azzal, hogy az adott táj sajátosságaihoz messzemenően alkalmazkodtak az alkotóművészek az egyes kertek helyének és témájának meghatározásánál, valamint azzal is, hogy a közös terv egy alapképleten nyugodott, miáltal (a képlet vagy jel nyitottsága révén) benne nemcsak megfértek a különböző művészi ideák, de az egész a biztonság és a szabadság egységét nyújtotta.



A *land art*ba alig-alig belekóstoló magyar művészet történetében jelentős és összetett a *Fórum* terve. Alkotói nyitva hagyták a táj felé, sőt, a természet alapelemeit tematizálva és anyagait felhasználva ki is hangsúlyozták természetes voltát. Amit hozzátettek, azok a természetben létező civilizáció alapelemei (az út, a ház), és az ezt alkotó emberéi (az emlékezés és a tévedés). Egységük organikus, noha sokfélék, és kiegészül a lehető legkülönfélébb „használatba vételi” lehetőségekkel. E funkcionalitása miatt különbözik a *land art*tól, de – filozófiájával – a konvencionális vagy a szisztémán nyugvó játszóterektől és a művészkertektől is. A művészkertek történetében forduló-

pontot hozó, itáliai *Tarot-kert* tervezésébe Niki de Saint Phalle épp ugyanekkor fogott bele. Lépten-nyomon felbukkanó meglepetéseinek sűrű erdeje az ő személyes művészi világképébe enged betekintést. A *Fórum* alkotói számára is a személyes elképzelések kibontakoztatását ígerte a terv, ám a közös gondolat és a közösségi cél – a *land art*-művek egyetemes értelmezhetőségével együtt – kompozíciójuk nyitottságát eredményezte.

Várnagy itt, egy alkotócsoportban megbizonyosodhatott a jel (a jin-jang) meghatározó szerepéről, az ember által belátható világban való érvényességéről, arról, hogy a jel konkrétságában az általa jelölt világ leglényegibb vonása jelenik meg. Társai munkáinak jelentéssel telítettsége, konvencionális jelentéseket megkérdőjelező voltak, a bennük megjelenő saját tapasztalat, gondolkodásra serkentő karakterük jellemzi az ő tervét és leírását is. Szinte

természetesnek vehetjük a *Vallatópad* tervével foglalkozó szobrásztól, hogy az utat életútként képzelte el, kezdettel (kőút kőformákkal), folytatással (faút jelszerű faszobrokkal) és befejezéssel (alumíniumlemez út öntött alumínium-formákkal). Mindegyik út kisebb szakaszokra tagolódik, az életkornak megfelelően. A gyerekkor útjai játékosak: egymáshoz közeledők, cikk-cakk formájúak követik egymást a kör alakú pihenőig. A kamasz- és felnőttkor szakaszain a faszobrok változatosak: a földön lapulótól a hegyével ég felé törőig az éles, lendületes és ívelt, nyugodt formák a különböző lélekállapotok karakterszobrai. Az öregkor a gondolkodás, magába mélyedés szögletes spiráljával kezdődik, amit összegző alapformák – jelek – követnek (a nő, a férfi, a híd, a felfelé emelkedés nyila, a szabályosság kockája). [Később a siklósi műhely új tapasztalatai kihatottak térképzésének módjára is. Kollégáival közös művet alkottak: Várnagy egy *Organikus utat* (1986), anyagában színezett agyagból felrakott formákból, mely az adott tér állati és növényi formákkal való meghatározásának, kisajátításának eseménye volt.]

TEXTILMUNKÁI

egészen a gyerekvilághoz kötődnek, akkor keletkeztek s úgy, amikor s ahogy a *Vizuális játékok* feladatait leírta. [Textilszobrok régi ruhákból – adja meg a feladat nevét könyvében.] 1978-ban kezdett textilt használni, elhagyott ruhákból, sík- és térkompozíciókat hozva létre. Síkba rendezve egy összevarrt alaplap keletkezik, amire ő jelértékű textildarabokat varrt (kötényre nadrágot, kötényt és szívet egymás fölé, később kesztyűket). 1980-as *Férfiszőnyeg* – *Nőszőnyeg* című párdarabja („fekvő szőnyegfigurák” a *Vizuális játékok* szerint), férfi és női ruhadarabokból összevarrva a nemeket jeleníti meg. Már princípiumoknak tekinti a két nemet; leleményes az elkülönítésükben, meghatározásukban, megjelenítésükben-megidézésükben, s filozófiai mélységű lesz akkor, amikor majd a két nem kapcsolatára, összefüggésére vonatkozó élményeit és tudását a világ más dualitásaira kiterjesztve gondolkodik a létezésről.

Síkra varrt domborítás a *Drapériás*, domborítva-kitömve keletkezett a *Torzó*. Ezek valódi „textil-domborművek”, melyekre hímezni lehet, mint a spirállal (a gondolat jelével) kivarrt párnája mutatja (1979). Természetesen a 70-es években a síkból a térbe, a szőnyegtől a kép és a tárgyak felé forduló textilművészek, a kép síkjából a térbe kilépő képzőművészek hasonló kezdeményezéseivel összevethető Várnagy Ildikó munkái, de azok főként a művészet megújítása érdekében változtattak műformáikon, míg Várnagy műve minden esetben életszerű, a hétköznapiság természetességével. Ugyancsak említhetjük párhuzamként a tárgyművészet megjelenését, melynek nem a konceptuális, inkább az újrealista, a tárgy formájához kötődő jelentés-telítettséget kihasználó iránya hozható vele összefüggésbe. Az ő ruhákból összevarrt-összerakott alakjai is megjelenítő erejűek.

Könyvének az „ismerősünk térbeli megjelenítése” feladata hasonló, ami arra utal, hogy ezek a textilművek a gyermek (és a felnőtt) szemével mágikus típusúak. Mint a *Médea* kabátból, szoknyából összeállított, cipővel kiegészített, széken ülő alakja, lábai előtt gyerekeivel, akik a földön csecsemő-pozíciókban fekszenek. Sőt, maga a ruha is, varrás nélkül, alakként áll meg (Réka lánya kabátja, az *Anorákos*, 1979), illetve a textiltárgy-folyam mint önálló létező, önálló mozgáslehetőséggel rendelkezik (*Föl és le*), faoszlopra helyezve. Itt a tökéletes műtárgy ellen lázadó kortárs művészet „a mű maga csinálja magát”-elvével (*process art*) és a formával szemben az anyag életét-formálódását bemutató műformájával került összefüggésbe (Robert Morris: *Filc*, 1967–68). Később az *Izisz a táncversenyen* (1988) című kétoldalas, hatalmas, térben lebegő textilművével idézte meg a címbe foglalt alakot és mozgását, sok szoknyát applikálva a palástformára, középen fürdőruhával, egy csúcsára állított „népies” hímzéssel (rombusz) s egy pár cipővel. A Szombathelyi Textilbiennálén ezt a munkát – pedig egy évtized is eltelt már Várnagy, és két évtized a textilesek kezdeményezései óta – kizsúrízték. Kétségtelen: „anyagai kacatoknak tűnhetnek. Azonban ezeket hordjuk, ezeket termeljük, ezek az életünk! ‘Széppé’ csak mesterkéltén tehetjük őket, s akkor csak múzeumi tárgy”, nem műalkotás születik.¹³ Várnagy Ildikó textiljeinek mindennapjainkhoz kötődő anyagi gazdagsága és technikája, mellyel azok a minimalizmus esztétikai tisztaságán túllépő, a múzeumpolitika egyoldalúságát is támadó kortárs művészet részévé váltak, gondolati tisztasággal párosul, mely kétségkívül nem a textilművészetre, inkább magára a művészetre és mindannyiunkra vonatkozik.

A mozgó textil gondolata a színpadi játékkal került összefüggésbe. Várnagy a Játékszínnek s az Egyetemi Színpadra tervezett ruhákat és előfüggönyöket Levente Péterék gyermekeknek szóló produkcióihoz (1978), sőt, a háttérdíszleteket is ő festette, mégpedig az előadás közben, ahhoz szorosan hozzátartozva. (A festői alkotó-folyamat is színházszerű lett.) A jelmezek – a *Vizuális játékok* szerint – jellemek. A függönynek pedig – amint írja – „Az előkészítés, a hangulati bevezetés” a dolga. „Rajta lehetnek az előadás szereplőinek sziluettjei, vagy színekkel, foltokkal kell kifejeznie az egész előadás lényegét.” Színpadi műveiben mindkettőre akadt példa.

¹³ *Jelenkor*, i. m.



Munkáinak már korábban felfedezett, természetes vagy **tárgyas létformáit** megismertette a gyerekekkel is. A szeretett régi játékok megőrzésére találta ki a „Térformák a gyerekkori gyűjteményből” feladatot, melynek keretében keretbe helyezték, doboztérbe lógatták a tárgyakat. Ő maga a *Hintázó* című figuráját (1977) és kitömött, hosszúkarú, -lábú textilváltozatát függesztette keretbe 1979-ben, majd a *Fent és lent* állványára talált (elhasznált) tárgyakat kötöztött, végül a *Jelszámológépre* tologatható, fémből öntött, szabálytalan formákat erősített.



J Á T É K A S Z O B O R R A L ?

Ahogy a gyerekfoglalkozásokon, úgy a saját munkásságában is minden talált elemében a szoboralkotás lehetőségét fedezte fel Várnagy Ildikó. Festett vasakból (gyári elemekből, hulladékokból) készült szobrai a zalaegerszegi alugépgyár udvarán álltak (1978). Festett falapokból állította össze egyszemű háromszög-fejével madárijesztőnek tűnő *Bohócát* (Zalaegerszeg, Landor-hegyi iskola, 1977), hungarocellból a *Három nő*t (1977), a lapok éleinél illetve egymáshoz a családban összeránt, mégis három irányba tartó alakokat. A csoportkompozíció ennél is újabb változatait is a gyerekekkel együtt fedezte fel. A család összetartozását a „Csomagolás minden mennyiségben” és a „Belső terek” nevű feladatok szerint fogalmazta meg. Textillel becsomagolt alumíniumváz az alapja az *Öten* című (1980) installációnak, melyet öt helyen (a „nyakaknál”) kötéllel rögzített hatalmas anyag tart egyben. Az egységes csomagolás ugyanis össze tudja kapcsolni a különböző létezőket, ugyanakkor az ötüket beborító textil véd is (amint a bútorokat szokták, s amint tette Szenes Zsuzsa a tárgyaival), védi az együttlétet, s elvarázsolja, ami alatta van. (Ötökké varázsolja a vázat vagy láthatatlanná, fogalommalá varázsolja az összetartozást.)

Talált tárgyakból összeállított szobrai az új realizmus és a pop-art új alkotó módszere, az **összerakás** jegyében készültek. A szoboralkotás elsődleges igénye azonban Várnagnál plasztikai értékkel emeli akár a hulladékokat is. Miként történhet ez? A plasztikai érték – mint láttuk – számára nem a külső forma, jóllehet például az álló emberalak forma-analógiák által tevődik össze tárgyakból, egyebekből. A szobrászat e klasszikus és alapvető témája nála a szobor összerakásának mintájául szolgál, azon arányaival, melyeket az emberi testből és külső-belső mozgásaiból maga megtapasztalt. Így az *Éjkirálynő* csak azért létezhet, mert Várnagy ars poeticája szerint jött létre, festett vashulladékokból és vastárgyakból (1980). Picasso kései, hulladékszobrászatának (például *Gyerekkocsit toló nő*, 1950) Malraux által adott interpretációja 1976-ban jelent meg nálunk, s feltételezem, hogy olvasása bátorította Várnagy Ildikót nagy alakos hulladékszobrainak összeállításában. Noha *Az én elődeim* című, időről időre készített jegyzeteiben csak 2000-ben említi őt. Ezekkel a munkáival úgy történik meg a metamorfózis, mely szoborrá avatja a hulladékokat, hogy élők lesznek a tárgyak. Hiszen nem önti őket bronzba, mint

tette a mester, s kihasználja a tárgyak jelölő (formai) értékeit. Így lesznek az ívelt lapokból karok, mellek, nyak és fej, a csavarokkal telikből kezek, a lyukas testből has és szoknya és így tovább. A ráfestett holdak és csillagok még széppé is varázsolják az egyébként (a darabok keménységéből, éles metszéseiből, az összeszerelésből következően) görcsös mozdulatokkal, hegyes formákkal s aszimmetriájával életbe evickélő alakot. Ebben az „evickelésben” – másképpen ugyan, mint korai, mintázott nőszobraiban, de – benne van annak gyötrelme is. Az alkotó pontosan ezzel kritizálja is a testszemlélés tárgyiasságát és magát a tárgyas művészetszemléletet. Ez az élni próbáló testszobor vetette fel (Drozdik Orsolyának a művészi testnézés hagyományát bíráló performansza után), egy hagyományosnak mondható műforma megújításával a nőművészet központi témáját (a már említett szubjektív tekintetet), de anélkül, hogy – miként a nőművészek tették – kultúrakritikájával megosztotta volna a társadalmat.

Sajnos, számos hasonló, a 80-as években készült munkája semmisült meg az idők során: a *Charon ladija* (1980) csövekből összehegesztett, „propellerrel” felszerelt, autótetőből kivágott félhajót igazgató figurája, *Jeanne d'Arc* hungarocellból felülről lefelé épített, vasból elképzelt lovas szobra, melyek egyúttal, az *Éjkirálynő*vel együtt, mítosz és szobor összefüggéseit is újrafogalmazzák. Az „élő” szobornak ugyanis ismét vannak mitikus aspirációi is (ezt Samu Géza munkái is bizonyították a 70-es évek elején), s éppen az élő karaktert eredményező új anyagok és technikák jelzik az ember mítoszalkotó képességét, még ha azok hulladékok is. A csőváza erősített lemezeivel egyensúlyozó *Vitorlák* és a festett alumínium-lemezekből szegecselt *Madár* (1986) a testszobrászattól a jel-szobrászat felé mutattak.

Végül addigi tevékenységének legsajátabb vonását, a kép- vagy **térírás**

lehetőségét is megosztotta növendékeivel. Igaz, nála a „leolvashatóságot a formáknak jelekre való redukálása is elősegíti” – ahogy Dévényi István írja Várnagy Ildikó 1979-es műhely-kiállításának leporellóján (Magyar Nemzeti Galéria). „A kommunikációnak ez a formája – a nem-verbális formákkal való közlés – Várnagnál rendkívül intenzív, hisz a formák észlelése megelőzi a verbalitást.”

A festők már korábban is felfedezték a képi *jelekkel* való „írás” jelentőségét az akkor egyértelműen kommunikációnak tartott művészetben. A nyelvet a világ és a gondolkodás paradigmájaként kezelő kortárs tudományossággal szemben a képírás mint anyagi médium lehetőséget adott a formálásra, az új ideák és az élet tényeinek kifejezésére, egy új nyelv megteremtésére.¹⁴ Várnagy Ildikó ugyanakkor más, *intermediális* úton is kísérletezett:



¹⁴ *Képírás*. Válogatás magyar művészek munkáiból, Új-Delhi Triennále, 1993; „A második nem”. *Nőművészet Magyarországon 1960–2000*. Budapest, Ernst Múzeum, 2000; *Összezárt ABC-k*. León Ferrari és Mira Schendel kiállítása, New York, MOMA, 2009.

szövegek plasztikai jeleit-formáit kereste már a Tandori Dezső verseit *Értelmező rajzokon*, melyeket 1975-ben egy csepeli kiállításon mutatott be. A *Csinszka-versek* pedig elvont alumínium-jelekből állnak (1978). „Plasztikus írásaival gondolati alapsémákat kutat, azok törvényszerűségeit vizsgálja, miközben olyan redukciós folyamatokat végez el, melyek lehetővé teszik a dolgok eredeti értelmének megjelenítését.”

De épp a foglalkozások során fedezett fel egy harmadik lehetőséget, azt, hogy a **szó leírása**, képi megjelenítése milyen hangsúlyt adhat neki. A textilhasználat továbbvitelét jelentette a „textilkép vastag fonalából” feladat: „A színes fonalat mint vonalat használjuk, rajzolunk vele.” Ő maga 1980-ban zsákvászonra hímezett *12 szót*: szíved, lelked, ideged; hegyed, vized, tüzed; szemed, véred, agyad; csontod, hamud, semmid. Más-más cérnával, más-más – javarészt íves – formába írva. Szerelmes vers? Vagy egy másik ember kisajátítása, tulajdonainak személyes (mágikus) leírása által? A falvédők női hímezéseinek folytatása? Valószínűleg mind, együtt.

III. Jelbeszéd

Életének ebben a számos felismeréssel járó, játékos szakaszában – nem kevésbé eredeti módon – a hagyományosan szobrászinak mondott műformákban is megtalálta a maga útját. Ez a forma jellé redukálása volt, ami nemcsak az életműben betöltött, kulcsszerepe miatt emelendő ki, hanem azért is, mert a magyar művészettörténet-írás eddig kevés figyelmet szentelt ennek a jelenségnek. A grazi Neue Galerie 2009-es Akzent Ungarn kiállítása viszont külön termet szentelt annak a 60-as évekre keltezhető folyamatnak, melyben – főként a 80-as években (Birkás Ákos, Mulasics László, Nádler István, Mazzag István, Körösi Tamás munkásságában) – a modern és posztmodern közti átmenet megvalósult Magyarországon. Várnagy Ildikó azonban ezen a területen is másként gondolkodott, radikálisan művészi volt (az esztétikai értékeket megtartókkal szemben), és radikálisan intellektuális az új, vad művészet (például a Bizottság együttes képzőművészeinek) primitívizmussal szemben. Még 1973-ban nagy „mézeskalácsokat” formázott gipszből (ezeket 1987-ben porcelánba fogalmazta át), festéssel hangsúlyozva a konvencionális formáktól való eltéréseket (például a „kétfejű” Szülő oválisát). Lényegében



éremművészete,

mely 1977-től máig követhető, ezen a kézműves szemléleten és egyéni jelhasználaton alapul, különböző anyagok felhasználásával (például *Tánc*, műanyag, 1983). Kivétel a *Bartók* életének korszakait feldolgozó, 10 darabos sorozata (1981), melyet talált és festett vasakból készített.¹⁵ Attól kezdve, hogy módja nyílt bronzba önteni érmeit (*Bölcsességek*, 1984), ezek szabálytalan (általában ovális) formájúak, laposak és gazdagon mintázottak (azaz az anyagot nyomkodó kéz nyomait viselik), olykor festettek, és jeleket hordoznak. A *Shakespeare*

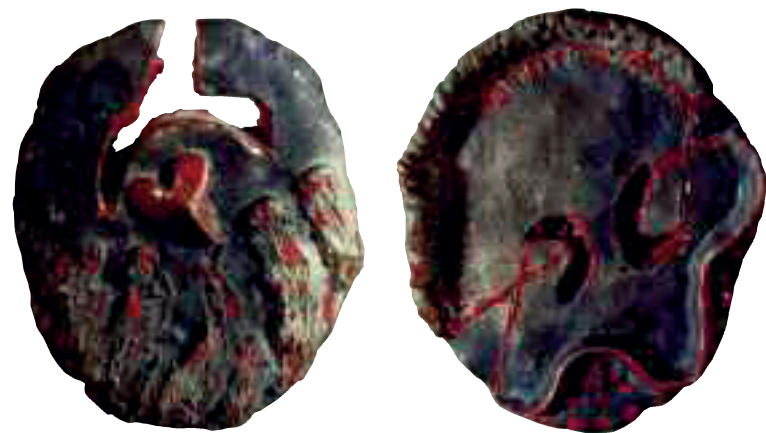
¹⁵ Baranyi Anna: *A zenei témájú magyar éremművészet a 20. században*. Bölcsészdoktori disszertáció, 2002. ELTE Művészettörténeti Intézet, 4–6.

szonettjeire készült érmek (18 db, 1986) kiemelkednek közülük. Mintha a XXIII. szonettben megtalálta volna a maga mondandóját is: „Tanuld olvasni sok néma jelem; szemmel is hall az okos szerelem.” (Szabó Lőrinc ford.)

A lapokra tett vagy beléjük karcolt és vésett jelek a számára legfontosabb sorokat jelenítik meg, mondhatni, szó szerint, de az éremformába komponálva, annak hagyományait olykor a legtermészetesebb módon semmibe véve. Feltűnő a rokonság a költő és Várnagy képei között. Szorosabb, mint az egykor Shakespeare-t fordító Petőfihez fűződő, melynek a *Hazám* című szobrot köszönhetjük. Shakespeare ugyanolyan egyszerűséggel kapcsolja össze a lelki-érzelmi eseményeket a testi-ekkel, mint a szobrász: „Szemem (...) szívem lapjára karcolta be arcodat; ott most testemmel én keretezem” – írja a költő, s ha csak a *Szem – szív – has* című Várnagy-kompozícióra gondolunk, a látás, érzés és fizikalitás hármasságában születő tudás-fogalmára, megértjük vonzódását a szonettek nyelve iránt. Pontosan találja meg a pozitív és negatív, sima és rücskös, szögletes és kerek formák világában azokat a (jel)értékeket is, melyekkel az elvontnak tűnő, de érzelmetli kifejezéseket is tapinthatóan, testi formával megjelenítheti. A szerelmet tekintve két-séges „jövő ellen sáncot verek és / értékem tudatába költözöm” – szól a XLIX. szonett, s Várnagy egy kúpszerűen magasodó, hegyes, fenyegető formával mutatja meg a jövőt, míg az ellentétes oldalon átfúrja az érmet, s e lyuk köré többszörös sáncot emel. A lyukkal eltünteteti a magát absztraháló költőt, s ez a „gesztus” a szobrászi beszéd legalább akkora eltökéltségéből fakad, mint amekkora a költői, konok – olykor fájdalmas – öntudat. A lyuk támasztotta hiány erősebb, mint a pozitív forma; a költői-szobrászi érték győz a bizonytalan jövőn.

Jelbeszéde újabban felfedezett anyagokban, a kőedényanyagban és porcelánban – és különböző műformákban – is testet öltött. 1984–89 között a siklói kerámia alkotótelepen dolgozott. Itt mintázta *Ösztönök* című tenyérnyi érmeit fekete agyagból. 1987-ben a nyíregyházi szobrász alkotótelepen készültek a földre fektetett öt nagy jel, az *öt érzékszerv* éremváltozatai. (Műanyagból is megmintázta őket, *Titkos* címmel, 1992-ben, ám ezeken a száj, a gondolat, a szív, a rombusz áthúzza-tagadva jelenik meg.) Várnagy érmeken kibontakozó, költészetet, gondolatiságot és plasztikai jeleket egymásnak megfelelő művészetének egyik, maga által megteremtett alapja az 1977-re összeálló, de folytonosan bővülő *Jel-ABC*-je volt. „Megfogalmazom, amit nem szabad, megérintem, ami nincs” – mondja azokra a lelki-szellemi eseményekre, melyek testiségét a plasztikai jelek hordozzák. A felfelé mutató nyíl a „föl! föl!” felszólító, dinamizáló erejét, a hullámvonal a nyugalom csendjét, az X a tagadást – és így tovább. „Se elvont, se konkrét, mégis létezik” – írja azokról a komplex, az ember egészét átható, állapotokat kifejező fogalmakról, melyeket megjeleníteni kívánt. Ehhez a másik forrása saját





rajz-vers és rajzvers

készítő gyakorlata volt. 1982 körül alakította ki ezt a szigorú műfajt, „az igazi vers nem becéz / az igazi vers a lélek izmait teszi használhatóvá” ars poeticájával.

„a nő híd – ölel – a férfi folyó – elmegy” szól az egyik rajzolt vers, melyben a nyelvi redukció a felnagyított kézírás elemi erejével társul, a szubjektív tapasztalatot ez hitelesíti; ugyanakkor (a köznyelv) lehetővé teszi a szubjektív tapasztalat általánosítását. A rajzvers tehát a nyelv kiveszõfélben lévõ kifejező erejét, az egyéni tapasztalat kimondására született voltát rehabilitálja képi úton; Várnagy újra kezdi az emberi artikulációt.

„beolvadok kiválok bonyolítok tisztázok harcolok megértek hiszek tagadok látok ...” – olvasható-látható a jeleket is mutató, a fogalmilag ellentétpárokat, a jelek természetét tekintve egymással megférõ, egyenlõ értékeket

felsoroló másikon, ahol a tudást jelentõ látás (mely a szem jele révén érzéki természetû is, nemcsak elvont) úgy kínálkozik megoldásként, hogy nem törli el az ellentétes emberi tapasztalatok és cselekedetek érvényét. Ezzel egy, az õt tulajdonképpen mindig foglalkoztató, a princípiumok kettõségét (test – lélek, férfi – nõ) egy harmadik elem bevezetésével megoldani kívánó filozófiai problémát fogalmaz meg. A rajzversok konok önvizsgálata („testem és lelkem edz engem, hogy elviseljem magamat”) és öntudata („mi marad belõletek, ha én nem emlékezem (...) nem

emlékezni bûn”), szubjektivitása hitelesíti a filozófiai kérdésfeltevést és megoldását, Shakespeare-re emlékeztetõen. A 12 szó után e rajzversok alapján is készültek jelírások textilre (1984), majd késõbb, 1989-ben egy rajzokat és szövegeket tartalmazó litográfiái album, mely az ellentétek és jelekkel való feloldásuk újabb gyûjteménye. A modern mûvészetelmélet klasszikusainak (Rudolf Arnheim, Worringer *Absztrakció és beleérzés* és Zolnay László *A mûvészetek eredete* címû könyve mellett Arnold Hauserének) inspirációja is felfedezhetõ a litográfiákon. A kék színû *Kegyetlen tisztaság* kockája például az egyik, Hauserhez készített rajzból (1984) ered. „A mûvészet racionalizálja és humanizálja a létezést” – szól az idézet, s a ráció (konvencionálisnak is mondható) jeleként a szabályos négyzet, míg a humánuméként ívelt forma jelenik meg. A kétféle forma ellentétet sejtet, amint az *Új eszmék és feledés* címû litográfia kockája és kövei, az *egyedüllét, siker* feliratú zöld lap bezárt, embriószerű figurája és a harmónia lágy vonalai közé helyezett alakok kettõsei is, az európai szerzõknél gyakorta megfigyelhetõ, gyötrelmes dualitásoknak megfelelően.

Hauser szerint „mindig két ellentétes magatartás egyesül!”, de az elfogadás – elutasítás, megõrzés – rombolás, tükrözés – erõszaktevés dualitásait õ mégis az ingadozással oldja fel. Várnagy viszont, az ehhez készült rajzán vertikális hullámvonallal (egy harmonikus állapotot jelölõ formával) mutatja meg az ellentétek egyesülését, akárha a nõ és férfi princípiumokéról lenne szó. Apja egy másfajta megoldását („Az ember létezik, tudatában

van létezésének, változtatni is akar rajta”): az egyik összetevõnek a másikra gyakorolt hatásával keletkező új minõséget Várnagy a „fõl! fõl!” nyilával jelõli. Arra is képes, hogy az ellentmondásokat egy formába foglalja: kétvégû, önmagát keresztező nyíl ívével teljeseedik ki emberalakja, mely így több lesz, mint lenne az ellentétek viaskodása nélkül, és teljesebb (a körív által), mint ha nem maga találná meg a megoldást.

Más, hasonló forrásokhoz is fordult, hogy minél tisztább és áthatóbb legyen e különös, komplex nyelv és gondolkodás. Tanulmányozta a *Világnyelv* címû nyelvfilozófiai kötetet (Gondolat, 1984, szerk.: Antal László), s az embertudományok nyelvének pontosságát is el akarta sajátítani (Hermann Imre *Õsi ösztönök* címû, Széchy Pál *Etológia*-könyve alapján és Róheim Géza szövegeire írt rajzokkal, 1984–1988). Nemcsak az ember megismerésének széles körei jellemzik Várnagy Ildikót, hanem az ismeretek el- vagy kisajátításának módja is: a leginkább rá vonatkoztatható gondolatok és tények jellel alakítása, átfogalmazása, azaz az ismeret önismeretté válása. Allport egyik könyvébõl például kiemelte a következõ mondatot: „Mindenki szereti önmagát, az érettségnek azonban az *én kiterjesztése* lehet a fokmérõje”, s a hozzá rajzolt nagy, ívelt figura „õbleibe” kicsi alakokat helyezett. Azaz az „érett” ember nemcsak túlnõ társain, de ezek általa léteznek. Az átírás tehát kétszeres: a képpé fogalmazás módja a jelentést is módosítja.

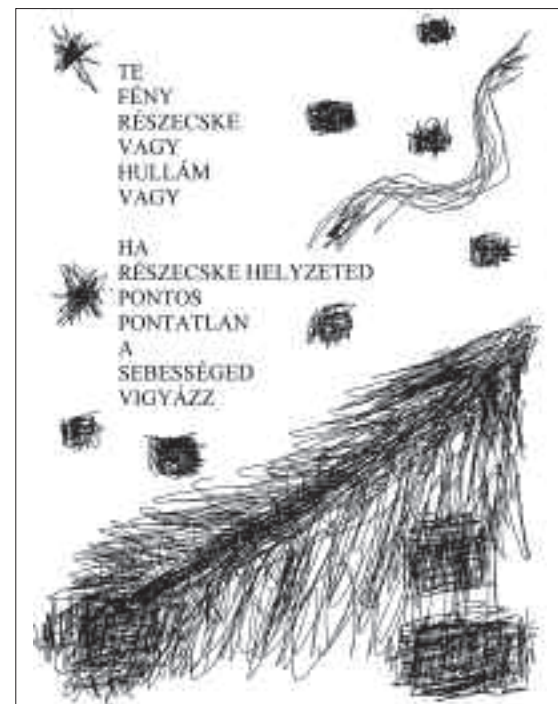
Ezek az idézetek címként használó rajzok valójában nem rajzversok. Valóságos és szubjektív vizuális reprezentációk, mint a képzõmûvészet alkotásai, szemben a szöveg csak virtuális kép-voltával. A szöveg és kép viszonya bennük részben olyan, mint a képek és címeik közt fennálló alárendelt, magyarázó viszony, csak hogy fordítva: a szöveg itt elsõdleges, s a kép illusztráció lenne, ha nem állna meg önállóan is a lábán. Azaz rajz és felirat mellérendelõ viszonyban áll egymással.¹⁶

Hauser alapján Várnagy a mûvészként való önmegismerés útját is bejárta. A kiválasztott sorok Várnagy saját rajzvers-szövegeihez hasonlóak, a képek pedig jelek, illetve jelegyüttesek. A „Minden mûalkotás – kihívás” szemben álló, egyforma alakjai a mû élõ, nyilakat egymásra lövellõ szemük az alkotó és alkotás egyaránt aktív voltát állítják. Ez a tárgyiasságot mellõzõ (noha Várnagy sokszor használ tárgyakat), élõ mû-fogalom egész munkásságát jellemzi. Minden mûve kihívó és harcos, a mûvészeti irányoktól eltérõ, az esztétikummal mit sem törõdõ. „A põre tendencia gyakran elriaszt, míg a leplezett ideológia nem ütközik ellenállásba” – írja Hauser, s Várnagy önmagát põre és magányos nyilaként mutatja meg rajzán, míg a nyíl másik, színes vége köré alakok



¹⁶ Szõnyi György Endre: *Pictura & scriptura*. Szeged, 2004. JATEPress 19–21. alapján.

hajlanak. Diplomamunkájától kezdve művei ellenállnak – nemcsak a művészettörténeti, de az esztétikai fogalmakkal lehetséges – megközelítéseknek is. Mondhatnánk, hogy kora legsajátabb művészetét hozta létre, amennyiben azt a jelelmélet akkor új tudományával jellemeznénk, s művészetének tárgyalásához ennek a módszereit alkalmaznánk. Azonban az általa személyesen feldolgozott tudományos munkák között jelelméleti könyvek nem szerepelnek. S a jeltudomány felőli megközelítést megnehezíti jeleinek szubjektív objektivizmusa, a tényeket figyelembe vevő filozofikussága. Mondhatnánk: az ő korát megelőző, a modern kor tudományos világképe hatott rá, mely az egész megragadásáról szólt. Amikor „a művész mélyen az elemi életben” mártózik meg, amint az egyik kisebb Hauser-rajzon látható (s amint tudható is Várnagyról, az ösztönvilágot feltáró olvasmányaiból), s ugyanakkor ég felé tárt karral, azaz valahonnan fentről választja meg a formát egy másik rajzon („Minden megformálás: formaválasztás” – mondja Hauser), mely nem lehet más, mint szellemi forma (egy aligha elképzelhető valami), világossá válik, hogy alkotómunkája során ő is az egészet keresi. Az 1980-as évek művészetében felfedezhető ez az igény, azonban a művészet akkori, mitikus, történeti vagy esztétikai útjai – egyenként vagy egymással keveredve – kevésnek, az antiművészet konceptualitása, brutalitása vagy populáris volta részlegesnek, az új műformák átmenetinek tűntek a szemében, jóllehet valamiképpen mindegyikhez köthetők a munkái. Leginkább Nancy Spero gépelt szövegeket és rajzokat együtt tartalmazó papírtekerescművei állnak közel az övéihez. Igaz, az amerikai feminista művész a művészettörténetben „talált” képeket illesztett a szövegekhez, de idővel ezeket standardizálta, s noha nem jeleket, de azokhoz hasonlóan használt pecséteket készített, elsősorban nőalakokról, a női erőkről. Azzal, hogy nem tett különbséget szent és profán, személyes



és társadalmi, régi és új kép között, Várnagy jelszerű rajzaihoz hasonló, általános érvényű (pecsét)nyelvet kreált, mely a szövegekkel együtt árnyalt kommunikációra volt képes. [Várnagy majd 1995-ben, Bartók és a saját kortársai zenéjére, azok hallgatása közben festett hosszú, de függesztett textilekre (14 db) *Jelírást*, egyszerű és ismétlődő motívumokkal.] Várnagy nőisége nem expanzív. Rajz/versei a gondolkozás megértését szolgálják. Maradt tehát eltökélt kísérletezőnek, aki „megváltást” keres (és találhat, Hauser szerint). De mivel „Minden művészet egyfajta *donquijot*izmus, tehát kísérlet arra, hogy a világot az egyén igényeihez igazítsák” (Hauser), s mivel Várnagy a *Donna Quijote* című szobrával (bronzba öntve 1990) magára is vállalta ezt a „kísérletet”, feltételezhetjük, hogy ez az ő személyes útja. Napról napra, újra meg újra leírni, rajzolni, mintázni a folyton (másként) ismétlődő, személyes (belső) kérdéseket, hogy tapasztalattá váljanak, és kiküzdni a megváltásokat. Ami nem más, mint a függetlenség. Várnagy folytonos jelbeszéde a törzsi kultúra tárgyainak mágikus

funkciójával bír: amint ezek, úgy a jelírás is mindig aktuális célt szolgál. Amíg készül, segít megszabadulni azoktól az ismeretlen erőktől, melyeket a létezéssel kapcsolatos fogalmak rejtenek. Mágikus megnevezések – picassói értelemben. Ehhez vissza akarta keresni a szavak eredeti, tiszta értelmét, szótárakat (például a latin szótárt) véve alapul jel-alkotásához (1986). A rajzos és kétnyelvű könyvecske makettjét 2002-ben készítette el, a rajzot nevezve meg a mindenki által érthető nyelvnek. Ábrái pontosak és játékosak (a *bilíngvis*, -e képi megfelelője például egy kétnyelvű fej rajza; saját nevét, a *castellanus* porkolóbként ábrázolta).

Várnagy Ildikó jelszerű rajzait 1985-ben bemutatta az *Élet és Irodalom* című hetilap (július 12.). Ezeket az önálló (cím nélküli) rajzokat, mint egy „hatalmas és titkos” grafikai életmű darabjait vezette fel, joggal, Alexa Károly. „Rajzai egyszerre önelvű grafikai jelenségek, de szándéka szerint inkább széljegyzetek a mindenséghez. (...) együttesen viszont személyes és autonóm vízió az egyetemességről. (...) Érzésből absztrakció, látványból jel, vízióból tárgy – vagy fordítva?” Nevezhetjük piktogramoknak őket, hasonlóan a hieroglifákhoz, amint fel is használ ismert piktogramokat (például a nyilat), a populáris kultúrából is (szív, rombusz), de ezeket a sajátjaival kombinálja, hogy kijelentései teljes értékűek legyenek mint műalkotások.

A rajzversek imént felsorolt, a szöveg és kép viszonyai szerint különböző csoportjai a lehetséges típusok majd mindegyikét reprezentálják. Hiányzik közülük az egyik médium által adott leírás a másiktól, a művészettörténetből már ismert *Gesamtkunst* és az avantgárdnak, majd neoavantgárdnak kép és szöveg kód-funkcióját felcserélő „*pictopoesie*”-effektje vagy képverse. Munkái tipologizálásának nehézségei újszerűségükre utalnak. S valóban, az 1970-es évek szemiotikai kutatásaival szemben, melyek a közösségek jelhasználatának módjaira vonatkoztak, Várnagy jel-kultúrája nemcsak egyéni, de nem is a használatról, hanem az alkotásról szól, illetve alkotás és használat személyességéről, egységéről. (Minden kortársánál – és számos jel-alkotó és jel-használó volt köztük – más- és másként írható le a jel szerepe.) Módszere az alkotáson keresztül való megismerés és tudatosítás, memorizálás és mágia. (Ugyanez mint a jelhasználat funkciója, elképzelhető a szemiotika által vizsgált kultúrákban is.) Miközben a szemiotika csapdába került akkor, amikor elkülönítve és a szöveg alapján vizsgálta a képet, Várnagy a rajzversekkel és ezek változataival (hiszen rajzai „fényében” a mégoly tudományos szövegek is szubjektívvé, költőivé válnak) bizonyította, hogy a jelalkotásban nincs kitüntetett szerepe a nyelvnek, tehát a képi jel, a maga teljességében nem elemezhető a nyelv alapján. Umberto Eco ugyan bevezette az érzékelést (1976), Gombrich a természet imitációját, mint a kép alapját (1981), de majd a 80-as évek „új ikonológiája” (W. J. T. Mitchell: *Iconology*, 1986) kellett ahhoz, hogy a tudomány a képet és a szöveget egymástól elválaszthatatlannak





tekintse. (Érdeemes itt megemlíteni, hogy az elméleti tudományok vizsgálati anyaga – saját magukon kívül – sosem a velük kortárs művészet, hanem mindig valamely korábbi.¹⁷ Ezért sem akkor, sem ma nem érvényesek megállapításaik a kortárs művészeti jelenségekre, kivéve azt az esetet, amikor a művészt épp a kortárs tudományosság inspirálja.) Igaz, a pragmatikus posztstrukturalizmus a használatától tette függővé valaminek a szöveg vagy kép voltát, Mitchellnek a szöveg és kép összefüggését állító típusai: a képszöveg, a kép/szöveg és a kép-szöveg (*Picture Theory*, 1994) mégis alkalmazhatók Várnagy munkáinak meghatározásához. A képszöveg a rajzverseinek és piktogramjainak feleltethető meg, a kép/szöveg azokban az esetekben használható, amikor rajza módosít a választott szöveg értelmén, végül a kép-szöveg akkor, amikor az idézet és rajz egymásra vonatkozási nyilvánvalóak. De ezzel a csoportosítással nem jutunk közelebb Várnagy alkotómódszerének megismeréséhez.

JEL ÉS TÁRSADALOM

Várnagy is tett kísérletet arra, s már 1981-ben, hogy „használhatóvá”, kommunikatívá, közösségivé tegye jelbeszédét, illetve hogy ennek társadalmi kontextusait vizsgálja. Józsefvárosi akciójáról (*Jelhordás*) bő fotódokumentáció maradt fenn. Eszerint elsősorban az őt akkor foglalkoztató princípiumok: a férfi és nő (lásd *Férfiszőnyeg – nőszőnyeg*) jelenlétét, jelentését, szerepét, különállását vagy összefüggését szerette volna tisztázni a nagyvárosi környezetben. Nagyméretű táblákat és rudakat használt a jelek kirakásához és felmutatásához, a városi politikai demonstrációk, utcatáblák és reklámok mintájára. Ezeket azonban éppen hogy csak dokumentálták; kihelyezésükre, a reakciók megfigyelésére, a táblák-jelek sorsának követésére akkor nem volt mód. Négy évvel korábban Pauer Gyula nagyatádi alkotótelepen készült *Tüntetőtábla-erdőjét* a hatóság lefűrészeltette, jóllehet ott aligha kellett tartani széles körű társadalmi izgatástól. Az a mű mégis Várnagy akciója előzményének tekinthető, pedig a táblák csak – konceptuális és költői – szövegeket tartalmaztak. Ám a demonstráció-forma mindkét esetben alkalmat adhatott volna szemiotikai elemzésre, a művészek által alkotott, társadalmiasulni kívánó nyelvi és képi jelrendszerek társadalmi-szemiotikai vizsgálatára, amiből akár a poszt szemiotika „használókra” és a „használati módokra” fordított figyelme is következhett volna. Nálunk a szemiotikusok ugyanis idejekorán kimunkálták a tudományos módszert a demonstrációk jelentésrétegeinek feltárásához.¹⁸

¹⁷ Várnagy Ildikó képírására Szójelek címmel az *Élet és Irodalom* 1983-ban (május 7. 16.) hívta fel a figyelmet.

¹⁸ Munkaközösség (!): Az 1972. május elsejei budapesti felvonulás társadalmi szemiotikája. *Szemiotikai tanulmányok* 23. Különnyomat. Budapest, 1975. Akadémiai Kiadó.

Pauer és Várnagy témái azonban nem társadalmiasultak. Várnagy felvetései (a nő és a férfi létezésének demonstrálása egy majdhogyanem kihalt szocialista városban, a szexualitás megjelenítése az erről semmilyen módon nem beszélő környezetben, a figyelem felhívása a nemek akkor még sajtóságos és elkülönült aktivitásaira, a közös terek kirakása, megteremtése) pedig megelőzték a tudományosságét, és időszerűek voltak. Az 1970-es években, a nyugati tudományosságban megindultak a szexualitás-kutatások, a 80-as évekre felvirágzott a feminizmus, azaz a nemek és a társadalmak viszonya az érdeklődés középpontjában állt. Magyarországon Várnagy Ildikó művészként és egyedül kezdeményezte az e témáról való beszédet.

JELSZOBOR – JELSZÍNHÁZ

A szoborhoz, szobor és tér, belső és külső tér viszonyához (a művészet elvontabb kérdéseire) közelebb álltak a 70-es évek közepétől készült alakos művei és tér-vizsgálatai, melyekkel jelbeszédének letisztulását követhetjük nyomon. Lehet, hogy filozófiai értekezés-töredékeket író, pszichológus apja hatása az, hogy az emberek között és az emberben magában működő erővel és viszonyokkal kezdett foglalkozni. Ezek modelljeit jelekből álló tér-írassá változtatta. A testben zajló történések kihelyezése – mint láttuk – a korai nőművészet problémája-témája volt. A testművészet alkotói is – performanszokban vagy filmen – kibeszélték testi tapasztalataikat, brutálisan döntve le a szexualitással kapcsolatos társadalmi és művészeti tabukat (Bruce Naumann, 1970-es évek). Várnagy 1970-es években készült műveinek összetettségéhez azonban egy későbbi ars poetica hasonlítható: Gilbert & George-é, kik szerint az igazi művészet három fő élet-erőből táplálkozik, s ezek a fej, a lélek és a szex. Az ő *body art*-juktól eltérően Várnagy hungarocell és pozdorja jelekből (szem, száj, rombusz) állította össze *Női ösztön* című figuráját, melyben nem a már a *pop-art*-ban is önállósozott, sőt, alakot is képező jelek a fontosak, hanem ezek belső kapcsolata és a kapcsolat jelentése. Várnagy „figuráját” [mű]szálak szövik át, aszerint, hogy milyen belső mozgásokat és összefüggéseket regisztrálhatott a test érzék(i)szervei között (1975). „Tudatosan vagyok ösztönös” – mondja tárgyilagos önmegfigyelései eredményeként. Hasonlóképpen jelölte az összefüggéseket *Szem – szív – has* című, álló és fekvő táblákra kirakott jelei közt (1977, alumíniumból '79). Ez a belsőt kirakó, azt kívülről bejáró térbehálózás olyan, mint volt a mozgás útján és fonállal vagy szalaggal végzett téralkotás a gyerekekkel, melyben „magunk szötte pókháló-térben lettünk furcsa 'pók'”. Majd El Kazovszkij művészetének lett ez az egyik kulcsmotívuma, egy harmadik értelemben: az életünket egymáshoz és tárgyainkhoz kötözöttségében megmutató performanszaiban és azokkal összefüggésben született festői szobor-installációiban.



Ő maga elhagyta a kötélékeket, viszont önállósította és nagyra növelte a jeleit. Ilyen összetartozó, de síkra (homokba) helyezett és falhoz támasztott elemekből áll *Öt nagy jel* című alumínium installációja ('79), mely 5 egymás mellett élő embert jelöl-karakterizál.

1987-ben a nyíregyházi szobrász alkotótelepen bronzba öntötte a méhviaszból mintázott *öt érzékszerv* nagy körvonal-jeleit. A nemek, állapotok, fogalmak megjelenítésére szolgáló, csak a kontúrvonalat megtestesítő jelek és jel-együttesek általános (antropológiai) érvényűek. A *Hímnem – nőnem* jelcsoport darabjai például fallikus és ívelt formák. Különbéféle összeállításokban rakhatók ki. Olykor vérre menő, nagy **kirakós** játékok.

Idoljai is, habár esetükben a játékra tehetjük a hangsúlyt. Olcsó műanyagból, sütőben keményre sütvé, új sorozatuk készült már 1978-ban, majd ipari körülmények között a Tiszai Vegyi Kombinátban (1980). A siklósi kerámiaműhelyben azután változatos alakok születhettek: anyagukban színezettek, de festettek is a kis porcelán- és kőedény-állatok, apró bogarak. *Körtánc* címen, körformára nyomkodott lapra mozdulatfázisokat sorakoztatott fel, máskor üveghengerre lógatja (kívül-belül) kis műanyag figuráit, párban. Ezek az – olykor mozgó – alakokkal benépesített terepek mint színpadok nézhetők, s Calder drótcirkuszára emlékeztetnek. 1991-ben Németországban, messeli kiállítására készülvén, egy egész tárlatra való anyagot égetett ki vendéglátói kemencéjében. Festett terrakotta munkái közt különféle, darabokból ki- és összerakható egyedi szobrok (*Földanya, Kígyós istennő*), portrék és sorozatok (jelek, változatos és dinamikus, mozdulatokat karikírozó idolk) is vannak. Az idolk különféle formációkba rendezhetők: Várnagy 12 ovális „szigetet” hozott létre belőlük. Majd később, otthon visszatért a konyhai sütőben kisüthető műanyaghoz: ugyancsak 1991-es, római utazásának nyomán készültek kis fekete idoljai és plakettjei. Az idolk itt új módon, konkrét helyzetekben jelennek meg: bohócalakocskák a *Circus Maximus* oválisán, hullámszerű

hurkák tetején kis figura ül *A Maggiore lépcsőjén*, a *Szökőkút* sugarai is egy kis figura fejből fakadnak, s a *Római fürdőházban* is lubickol valaki. Az emberek-helyszínek összekapcsolásának előzménye a messeli sorozatok egyike, a *Szoba figurákkal*, melynek 20 darabja falra rakható, hétköznapi élethelyzeteket rögzítő kerámia-tanulmány. Ez pedig az 1989-ben Siklóson, egy négy fal díszítésére vonatkozó megbízás keretében készített, sómázás, színes kerámia-dombormű sorozatra vezethető vissza. Szabálytalan, leginkább a téglára emlékeztető alapformákra került, a Paradicsomkertet megidézendő, egy-egy növény, állat, madár. Összeállításukat tekintve ugyancsak a „kirakós” megoldáshoz folyamodott Várnagy. Falanként 3x4 ilyen, tartószerkezetre erősített elemet helyezett el, miközben meg kellett küzdenie a szocreál korszak kedvelt műfajához: az épületkerámiához fűződő előképekkel és ellenérzésekkel. Annál is inkább, mivel a megrendelés a Béla király úti kormányzati rezidencia egyik házának díszítésére vonatkozott. Várnagy végül is – az állami reprezentáció keretében vonva a Paradicsomkertet – remekül oldotta meg feladatát, amint játékos iróniával idézte messeli sorozatán is a szocialista biedermeier lakásdíszeit.



IDOL | 1978 TERRAKOTTA | 8x3x1 CM

JELEK A TÉR BEN

A valódi, nagy terek berendezése-kirakása ritkán adatott meg neki, jóllehet szemlélete ehhez – mint a 70-es évek művein láttuk – új volt, akár a „kihelyezésekre”, akár a kirakásaira vagy installációira gondolunk. Nyitott, bejárható térkompozíció lett volna a veszprémi Kálvária-domb tervezett kialakítása (1981), melynek egyetlen, kiemelkedő jel-értékű eleme (a kereszt) és természetes kövei közt ugyancsak egyetlen faragott alak lett volna: Mária. A jelszobrász itt megtapasztalhatta volna egy egyetemes érvényű kulturális jel monumentalitását, melyet szobrászi munkával ellenpontozott volna. A felmagasodó kereszttel szemben a földre sújtó női (anyai) fájdalom szobrával. A szobrászi munka által ez fő témává emelkedett, noha eltörpült a kereszt mellett. Mária kiemelése éppolyan szokatlan a Kálvária dombján, mint a földön térdelve összekuporodott, fejével is a földre boruló, meztelen, állatszerű test ideája. Jóllehet a magyar költészet első és máig legszebb darabja éppen Mária siralma (egy női szerző műve), s gyönyörű gondolat a testi-lelki kín megkövesedett testben, egyetlen összefoglaló formában való megjelenítése (gesztusok és arcvonások helyett), a terv nem valósulhatott meg. Talán a kereszt egyéni értelmezése is szerepet játszott ebben: „Az én függőleges és vízszintes koordinátáim a reális világra rajzolt kereszt; metszéspontjában magamat, magunkat, az emberiséget gondolom” – írta Pilinszky Jánoshoz.¹⁹ Ma ez a Kálvária művészettörténetünk büszkesége lehetne. Benne Mária alakja a belsőt (a fájdalmat) megjelenítő testszobrászat révén hitelesíthetné a figurativitást. A *Szülő nőt*, az *Éva menekülését* követően Mária életre keltése a magyarországi nőművészet történetének kiemelkedő eseménye.

1987-ben fényezetlen, lapos porcelánra emberpárokat festett: Gandhit és Indirát, Csehovot és Olgát, Rodint és modelljét, Max Ernstet és feleségét, Nyizsinszkijt és Ravelt, Pilinszkijt és „Bébit” (*Párosok*).



ÍRÓK

Pilinszky költészete – éppúgy, mint Petőfié vagy Weöresé – már pályája elejétől foglalkoztatta. *Rendeződés fokról fokra* címmel készítette első művét hozzá mészkőből (1973). A kötömb egyik oldalába szabályos lépcsősorot faragott, tetején tiszta és tökéletes gömbformával, a másik oldalon könnyek plasztikus íve. A Fokról fokra a *Szálkák* című kötet egyik versfüzére volt akkor, melyben az élet és halál, tökéletesség és gyarlóság, emberi és isteni világ vélt kettősségéről szólt a költő. A címadó vers is rövid; Pilinszky megrendítő egyszerűséggel illeszti a teremtés változó, olykor megmutatkozó (tájképi) rendjébe – és oldja fel ebben – az emberi kérdések

¹⁹ Éteri párbeszéd Pilinszky Jánossal. *Művészeti írások*, i. m. 95.

legfontosabbjait. Ember és Isten párbeszédét a pusztulás és születés egyidejű folyamatával azonosítja, születésen a kínok árán való „rendeződést”, a fokról fokra lehetséges megtisztulást értve. Várnagy gömbformájának goethei tisztasága alatt ez a világ jelenik meg, szó szerinti interpretációban. (Pilinszky verseihez később, 1995-ben 10 érmet készített karácsonyi viaszgyertyából.)

Miközben apja bevezette őt a filozófiai gondolkodásba, elkészítette róla már említett portréját, melynek vékony arca, szinte barlang-mélységben ülő szeme, szájának szigorú vonala a karakter tényleges vonásait szinte absztraháló portréalkotói módszerről tanúskodnak, melyek összefüggéseit maga az arc teremti meg. A portré készítése során a modellel teremtett intenzív kapcsolat és a mintázás újszerű módja valóságos drámai szituáció, amely film készítésére ösztönözte szemlélőit. 1984-ben folytatta terrakotta portrésorozatát baráti körük jól megismert – főként író – tagjairól. *Alexa Károlyé* ideálportrénak mondható, habár nem nélkülöz némi kegyetlenséget sem a borostás áll szurkált lyukakkal való jelzése. *Tárnok Zoltán* hosszú nyakra helyezett, felfelé fordított, tele szájjal hahotázó arca Daumier vagy akár az osztrák barokk (Messerschmidt) realizmusát idézik. *Váczai Miklós* ifjú festő portréja festett, *Dévényi Istváné* szinte pengevékony-ságú. (Még *Benkő Attiláról*, *Géczi Jánosról*, *Mányoki Endréről*, *Reményi József Tamásról*, azaz a régi Mozgó Világ törzsgárdájáról és *Lázár Ervin Jánosról*, *Michael Jacobs* művészettörténésről mintázott szobrot ezekben az években, majd *Schmal Károly* képzőművészről 1992-ben.) A nőíróknak is figyelmet szentelt: a korábbi *Virginia Woolf* után *Katherine Mansfield*, *George Sand* lettek modelljei. *A három Brontë* egybemintázott fejeit égetés után háromszínűre festette (1986).

Olykor azonban – az arc megfelelő elemeihez kötődve – kiemelt, kitett, élővé formált belső jellemvonások övezik azt (mint Weöres *Psychéjét*). Petőfit pedig a világával azonosította. Így természetes, hogy 1993-ban egy portrédombormű elkészítésével bízták meg író barátai: a fiatalon elhunyt *Cholnoky Viktoréval*.

A 20. század elején, a burjánzó nyelvhasználat idején született életműben Várnagy felfedezte az író érzéki szókapcsolatait és pontos szóhasználata kettősségét, küzdelmét a nyelv jelentésvesztésének megakadályozására. Arcát lapidárisan mintázta, mint egy maszkot, s az író képzeletének szülőtteivel koronázta, a neve betűiből írt anagramma-kabáttal támasztotta alá. A betűírás tulajdonképpen hangírás. Várnagy ezt fedezte fel, amikor a kimondott, azaz élő hangoknak megfelelően formálta a betűket, egyelőre úgy, hogy beléjük rejtette az író életrajzát: rajzversként jelenítette meg az embriót formázó CH-tól a TOR-ig, azaz a haláláig. A közbeeső betűket komplex jelentésű saját jeleivel azonosította: például az O a tökéletesség, az L a hányódás (= csolnak) képe. Mindez képszerű keretbe foglalva lett a mintegy ablakból (önmagából) a világra tekintő író emléktáblája egy veszprémi ház falán. 1988 télutóján az Újpest Galéria mutatta be portréit. A leporellón Mányoki, Tárnok és Alexa szavai olvashatók. Miközben a portré szinte eltűnt a képzőművészet műfajai közül akkoriban, hogy majd a 90-es években új



reneszánsza bekövetkezzen, az individualistól a társadalmi portréig tágítva a témát, Várnagy az arcokat hasonlóvá, kerekdeddév tévő hús mint külső forma eltüntetésével, viszont a kezében lévő mintázási ösztönt szabadjára engedve modellje és a szobrászat élete és halála között lavírozott, ekként értelmezve az alkotó személyiséget is, s szobrai ennek a lenyomatai. Mint majd minden szobra. [Később még szobrász kollégáit mintázta meg (*Gábor Magda és Nagy Sándor, Hadik Gyula* portréi, 2003).]

IV. „Gondolatszobrász”

– írja róla Mányoki Endre,²⁰ akinek a műveiben ő maga ölt testet, akár írások, akár szobrok ezek. Mindenben „a gondolkodás terét, arányait, szerkezetét” lehet látni. Amikor ír, „gondolatok szobrait” hozza létre. Keze és agya együtt gondolkodik, nincs hierarchia köztük.

1982-ben születtek első önéletrajzi vagy napló jellegű írásai, melyek majd a 90-es években kezdtek megjelenni az *Árgus* című folyóiratban. Írásainak első gyűjteményét *Művészeti írások 1973–1999* címmel adta ki, kortársakról, kiállításokról, a legkülönbébb művészetek alkotásairól, végül képzelt, „éteri” párbeszédeinek egy gyűjteményével. A szobrászatról szólók között az egyik a *Hamvas Béla tere* című saját művéről (1991–94) is szól.



ÚT, KAPU, TÉR – SZOBORVERSEK

Várnagy filozófusok szövegei alapján is készített rajzokat. Ezen az úton sajátította el gondolataikat. Kant etikai elméleteihez akkor fordult (1984-ben), miután apja, Várnagy László „objektív emberközpontú filozófiáját” megismerte. Lánya majd Bergson olvasva (1988-ban) rajzolt kis ábrákat, de már mondatokhoz, a neki legfontosabbakhoz, mint amilyen például a következő: „Olyan nyelv kell tehát, mely minden esetben át enged menni abból, amit tudunk, arra, amit nem tudunk.” Ez Várnagy Ildikó legfőbb célja is.

Átírásai az eseményeket, összefüggéseket is megjelenítik, amitől a fogalmak élővé válnak. Mivel Bergson szerint „Értelmünk tisztán csak a mozdulatlanságot tudja elképzelni”, viszont „a mozgás a valóság maga”, a két világ: a való és az ideavilág átjárhatóságát lehetővé kell tenni a nyelvvel. A szobrásznak, mondhatjuk a fentiek alapján, már régóta pontosan egy ilyen, a dualitásokat fel- és megoldó nyelv megteremtése volt a célja. Bergson a „távolbaismerés” fogalmát használja arra a tevékenységre, mely a két világot összeköti: „az ösztön is távolbaismerés. Az értelemhez képest ugyanaz, mint a látás a tapintáshoz képest.” Várnagnál tehát az ösztön – mint a tapintás – „tapadó jel” lesz, amorf formáját hozzáragasztja egy szabályos törzshöz, melynek fent szárnyai vannak, hiszen

²⁰ *Utazás befelé*, i. m.



„az értelmes jel mozgékony jel”. Ezzel megszületik az a mozgó-cselekvő formaegyüttes (a bergsoni *élan vital*), melyben az ösztön, az érzékelés és értelem egységben él és működik.

Később Hamvas Béla *Scientia sacrá*jához festményeket készített (1989), s az 1990-es *Nietzsche-rajzok* is (a *Zarathustrához*, 9 db) akrilfestékkel készültek. Természetesen ebben a költői szövegben is megtalálta a magának valót: „Szemem a magasságba zuhan, kezem pedig a mélységbe szeretne kapaszkodni”, s érzéki elvontsággal jelenítette meg a neki is tetsző kínlódást: a mélység gyötrelme-szálkáival bélelt, hívogatóan homorú, lágy barna íve és a látás-tudás hideg kék szemei közt a vérespiros kezét (4.). Weöres Sándornak a régi *Mozgó Világban* publikált „gyermekrajzaihoz” hasonló örömmel festette meg a sárga-narancs gyermekfigurát a test szögletes és a lélek elfolyó, hideg színű formái között, teljességként. És önarcépként. [„Test vagyok és lélek (...) így beszél a gyermek” – írta Nietzsche.] A teljesség, a sugárzás, a szeretet suga-

ras kerék-jelével rokon formából (mely ez esetben az ember) teremtő kezek hasonlókat szaporítanak és küldenek az égre, körülvéve ott egy kicsi alakot. A teremtőt is teremteni képes ember pogány öröme jellemzi a „Teremtőt kell (...) teremtened” rajzát.

A 90-es évek elején újragondolta-újrafogalmazta az európai filozófia megismerése során készített rajzait (apja művéhez, Allporthoz, Spinozához), s új műveket is birtokba vett (Heideggertől a *Lét és időt*, Carl Sagan könyvét az emberi intelligencia evolúciójáról). Heideggerhez két sorozat érmet is készített (1992), Saganhoz egyet (10 db, 1997). Szobormű azonban csak a nyugati és keleti gondolkodás szintézisét áhító Hamvashoz készült.

Már a Hamvas-festményeken (11 db) is feltűnt egy újdonság: a színek következetes használata, szimbolikus vagy jel-értékük kialakítása. A *Szilencium és böjt színe* a lila, a nehézségé a barna, a mámoré a piros, az egész színe a sárga, *Az intelligencia teljes nappali világossága* pedig zöld. Így az *Átvalósulni!* című lap tarka lesz, s az *Erő a nyugtalanság elviselésére* piros és zöld alakban mutatkozik meg, míg maga a nyugtalanság vörös-barnában. A *Lemondani az odaadásról és lemondani a lemondásról* a mámor és böjt színeiben jelenik meg. De „Filozófiából szobrot csinálni, számomra a legizgalmasabb dolog” – írta Várnagy a Szivárvány című lapban (1998. 1. 144). „A gondolat belemegy az anyagba és kialakítja a saját formáját, amiben én boldogan segítkezem.”

„Minden lény középpontja egy, mondja Hamvas, én ezt a lényt, az ő lényét akartam körbefogni rudakkal és pálcikákkal. (...) A négy oszloprúdnak harangszerű feje és virágszerű, sugaras lába van. A fentet és a lentet csak a törekenység köti össze. (...) Felépülés-lebomlás állandó feszültsége járja át ezt a teret. (...) Hamvas Béla tere egyúttal az én terem is, szobrom tere, életem egyik színtere.” A körberakott, ilyképpen meghatározott saját vagy kultikus tér a század második felének tájművészetében – a Várnagy által is becsült Stonehenge nyomán – kedvelt műforma lett. Várnagy a maga módján (a belsőnek a térbe való kifordítása, a kirakás, az installáció, az út) többféle teret is berendezett már, tájban és belső térbe valót, itt azonban magát a teret gondolta létrehozni, jelzés értékű elemek segítségével.

Egyes művein korábban is foglalkoztatta ez a kérdés. Az *Áprilisi építmény* (1988) derűs színekre festett alumínium-szobrát vékony, egymásnak „támasztott” rudakból állította össze úgy, hogy ezek körbevesznek egy belső – még nem bejárható – teret. Majd az *Újév kapuja* (1988) hasonló elemekből álló, könnyedén kiegyensúlyozott építménye jelölte meg azt a helyet, melyen át (megszüntetve a kint és bent értelmét) egy nyitott, „megtöltendő tartományba” juthatunk. Kísérletezett úgy is, hogy festett, ovális bronzhurkok láncszerű összekapcsolásával állítson fel egy olyan stabil építményt, melynek lényege a körbevett üresség (*Húsvét*, 1989). A Hamvas-tér azonban feszültséggel telített, hiszen „Hamvas azt mondja: az egy egység, nem szám. (...) a kettő a gonosz száma, az ellentété.” A rudakkal összekötött fenti és lenti formák között születik meg tehát az egynek a tere.

Várnagy úgy vélte, „Az embernek megszámlálhatatlan jelre és szoborra van szüksége, hogy visszataláljon az egyhez!” Eddigi munkáinak sokasága láttán úgy tűnik, ekkoriban megkezdte a „visszaszámlálást”. Persze, mint mindig, ezt is több irányban tette. Részben bronz jelsorozatot készített, melyet a XIV. Országos Kisplasztikai Biennále nyerteseként 1997-ben kiállított, *Hommage à Hamvas Béla* címmel, katalógusában a *Scientia sacrá*-ból vett idézetekkel.²¹ Részben pedig radikálisan redukált mindent. Portrészobrása lezárásának tekinthetjük a *Két agyfélteke* című, határozottan csúnya, festett bronzszobrát (1992), melynek íveltre mintázott, ovális lapokból álló gömbformáit egy nyúlvány köti össze. Az eddig csak a gondolkodás elvont, szép jelével illetett belső szervnek ezzel a kitételével a kórboncnok cél-tudatosságát látszott magára venni.

A *művészet természete* is tiszta képletté szublimálódott a két agyféltekének tevékenységére emlékeztető alapformák, a kör (a teljesség) és a négyzet (a tiszta, fegyelmezett ráció) kirakásával, sokféle kapcsolatuk jelzésével, bronzba öntött, vonallá redukált elemekkel. És határozott megfogalmazást nyert a *Hit nélküli lét*, a festett vascsövekből álló, egymást metsző két ív templomszerű terébe helyezett piros, életteli tudat-kockában. Mintha mindentől, ami nem a ráció birodalmába tartozik, visszavonult volna a szobrász: *Virág nélkül* című kompozícióját kékre és zöldre festett rozsdás vaslapokból hegesztette össze, az *Ember nélküli* pedig szabályos négyzetlapokból. A győri vasszobrász alkotótelepen készültek még ekkor a *Nulla* (0), az *Áthúzza* (X) című jelszobrai is, mintha élete és munkássága addigi komplexitását elemi erővel támadta volna meg valami, amire ő eddigi önmaga redukációjával, de újra-kezdéssel is válaszolt.

²¹ A Janus Pannonius Múzeum Művészeti Kiadványai 81.



Ismét a szótárakhoz fordult. Ha összevetjük a Rómában 1991-ben az olasz szótárhoz rajzolt szóképeit az 1993-ban készült, már bronzban megfogalmazottakkal, az előbbieket mozgásban gazdagoknak, sok tevékeny figura cselekvésével jellemzett, aktív fogalmak és igék vidám ábráinak látjuk, míg a későbbiek inkább elvont fogalmak jel-szerű, szigorú megfogalmazásai. A *Megértés* mindkettőben előfordul: a *comprendere* igenév Rómában egy felragyogó csillag két fej közös homlokán, míg a későbbi mű két különálló, egy fekvő és egy álló profilvonalból tevődik össze. Nemcsak e jelszobor megértése nem lehetséges egy nézetből, de maga a *Megértés* is inkább a nézetek



különbözőségét mutatja meg, azzal sarkall a több-nézetű befogadásra, magára a megértésre. A *via* Rómában kövek és fű rendszertelen sokasága, a későbbi *Út* egy nagy S forma, melyre a születés fekvő, az élet (rács mellett) álló és a halál lebukó alakjait helyezte. A '93-as *Idő* mintha ennek az életútnak sűrített ábrája lenne, két szféra (két kerék lap) közt egy felfelé és egy lefelé mutató nyíllal, eltávolodva attól az élő érzékenységtől, mely egykor a Pilinszky-vers interpretációjában testet öltött. Persze, érzékenysége nem tűnhetett el munkáiból. A *Születés* teljességgöréből kiszakadó, feltámadó, széttárt kezű „pálcikafigura” teste a kör felé fordul vissza, a *Búcsúzás* két félalakja pedig mint egy kettészelt figura elszakíthatatlan két fele kel önálló életre: lent marad az egyik, az integető felsőtest, és fent, egy ívre illesztve távozik a másik, levegőben lógó lábán. (Ezeket a *Jelek* című kiállításán mutatta be 1994-ben.) Kapuszobrai megváltoznak, illetve szó szerint alakot öltönek. A Százados úti otthon emlékműve, az *Orgonás kapu* (1995) keretépítményének nyitott szárnya éppen hogy bezár, meghatároz egy teret a korábbi, bátor, egyetlen kapuból álló mű, az *Újév kapuja* nyitottságával szemben. A keret itt inkább ürességet mutat, a szabadon „megtöltendő tartomány” helyett. Apja új portréja, az *Egy pszichológus emlékére* készült emlékműve (1996) is kapu: az ívben előrehajló, hatalmas szemű alak mintha rajzból elevenedne meg: vékony, hengeres vasrudakból összekovácsolt teste jelektől terhes.

Előkerülnek az új megismerésre váró könyvek, szinte kivétel nélkül a keleti filozófiával kapcsolatosak. A *Tibeti halottaskönyvhöz* 10 festett bronzérmét készített (1993), melyeken keresztül megértette és melyekkel megmutatja az Európán kívüli gondolkodást, a halál utáni (köztes) létről szóló elképzeléseket. Ennek szakaszait: a tiszta ősfényt, a vizekkel jelzett fehér fényt, a földelem állatformával jelzett sárga fényét, a tűz szikrázó vörösét, a levegő tájjal jelzett zöldjét minimális formákkal, s inkább a színekkel jelenítette meg, melyeket (a négy őselem színét) egy érembe is foglalta. Krasznahorkai Lászlónak *A Thészeus-általános* című, titkos akadémiai előadásokat tartalmazó, a keleti gondolkodásba bevezető könyvéhez (1993) a következő évben készített rajzokat, a *Tao Te kinghez* 1995-ben. Ez utóbbi két nagy, festett rajza jelszerű ábrába foglalja az 1. és a 6. vers tanulságait, melyeken a színek dominálnak, noha a versekben a színekről nem esik szó. Az első vers *úfja* egy álló emberalak, a legegyszerűbb

jel (mint ahogy az út és az emberi létezés kezdettől fogva azonos Várnagnál): csupán egy függőleges tengely („minden dolgok anyja”). Széttárt karjának íve az ég felé, a lábáé a föld felé tárul („ég s föld alapja”). Tükörszimmetrikusak (fent zöld a „vágytalan” és lent piros a „vágya van”), s kapuk („egyik csodától a másik felé tárul / a nagy titkok kapuja”). Ebben az összegzésben – azt hinnénk – Várnagy részéről is minden benne van, amit a test és a szellem, az út és a kapu egységéről addig felkutatott. De *A Hétrétegű megismerés* című nagy, jelekből összeforrasztott bronzíve a szobrászat meglepetése lett (1996). Baktay Ervin *A diadalmas jóga* című könyve alapján (Szeged, 1992) készült, statikailag az első, a „megismerhetőt megismerő”, fekvő, az ívre feltekintő forma biztosítja a megismerés további rétegeinek kapuját. Várnagy szerint a második a nemiség „szenvédéseitől való megszabadulás”, melynek keresztáccsal kitöltött, felfelé kinyitló V jele tartja a „legmagasabb” elérésének ívét és a faladatát elvégző súlyosabb, visszakunorodó jelét. A csúcspont mégis a következő: a zavaró változástól megszabadult fej, honnan egy, a fej felé visszaforduló ív „az elme visszafordítása az elmét létesítő okba”, mely mégiscsak más: az utolsó réteg a szárnyszerűen kiegészülő forma: (az ok) „mindig a lélekben honolt”. Szobrászilag az elvont és mégis érzéki jelekből álló ív megszerkesztése nemcsak az (élet)út- vagy kapu-ikonográfia kiteljesítése Várnagy művészetében, hanem a formák és egymásba kapcsolódásuk organikus volta az elvont jelekből is élő szobrot teremt.

Ráadásul a jelek kettős, vissza- és előre költődésének kunkorai, az aszimmetriában is feltűnő szimmetriák – megfeleltetések (például az egymással szemben mintegy alapokat képező test- és lélek-jelek, formailag a feladat vastag és az elme vékony kunkora) játékosan oldják a kompozíciót. De mint mindennek, ennek a telítettségnek is megvan az ellenpontja egyik 2004-es rajzversében: „kilépni másik életbe – ami nincs – belépni másik életbe – ami nincs – kilépni belépni”.



ÉVA LÁNYA

Első munkájától kezdve Várnagy Ildikó fő témája a nő. Nemcsak megnevezett témaként, hanem saját nemiségének tudata és a művészetét a világ önmagára vonatkoztatott megismerésének tekintő ars poeticája következtében. Nőszobrainak mindegyike változást hozott a szobrászat történetébe, s az ő saját változásai alkotójuk életstádiumaival függenek össze.

Nőkről szerzett tudását Kaari Utrio *Éva lányai* című, az európai nő történetét feldolgozó könyvével (Corvina, 1989) teljesítette ki, melyhez 35 ceruzarajzot készített (1991). A női szerepek igen széles skáláját mutatják meg rajzai, a tetvéstől az istennőtől, a vízihordó nőtől a Biblia-fordítóig, nem kevés humorral, máskor a kellő komolysággal. Önmagát is kétféleképpen: *Vidám asszonyként* és *Magábanézőként* fogalmazta meg, talált és festett vasakból (1992).



Az álló figurák anyaga, szerkezete egészen leegyszerűsödött, jóformán csak vékony rudak és jel-szerűen hozzájuk illesztett vagy rájuk függesztett elemek alkotják őket. A *Vidám asszony* a teljesség körén áll, a *Magábanéző* a tagadás X jelén. A vidám egyenes, és átló keresztezi, a másik elhajló, gondolata-tekintete lecsüng. A szobrok egyszerűsége, a jelek konkrétsága, a kétféleség elfogadása az öntudat feletti uralom jele. Mintha megszabadult volna önmagától, megőrizve a tekintetet, mellyel rálát önmagára. *Fekvő nő* című padlóműve, mely

felülnézetre komponált (1996), égneke emelt négy „pálcika” végtagjával egy gyermekrajz szobra. Akár a feketére festett vasból kovácsolt *Kivetítés*: az álló alak szívéből kitett nagy szív.

Persze, elképzelhetetlen, hogy ne ragaszkodjon tudatosságához. De a *Tudatos érzelem*: a tudat spiráljából az érzelmek fájához felvezető létra s a fára aggatott jelek együttese mintha csak memória-gyakorlat lenne. Hiszen az *Ég és föld* elhasználnak tűnő, lyukasra öntött bronzelemekből összefűzött-hegesztett kompozíciójában (1997) az ég íve és statikáját biztosító, kitémasztott két lába között és alatt a fekvő alak nemcsak tartja a föléje boruló ívet, de a másik embert is jeleníti. Összetartozik a két elem (az ég és föld), a két princípium, szobrászilag majdnem a lehető legegyszerűbben. A *Tagadás tagadásában* azután az álló és fekvő, két X, a két princípium – amint erre a *Jelen* című „tükrözés” pálcikafigurái: a fekvő női és álló férfialak is utalnak – egymás tükörképei (1999).

Szent Johanna lovas szobra is úgy valósult meg végül (1998), indiai sárgára festett vasból, hogy alig emlékeztet egykori önmagára. Egy függőleges állványzat, rudakból és lapokból, mely mintha a ló testének vízszinteséből kiinduló tükrökép lenne: lefelé a négy lóláb és Johanna lába, fent – és felfelé mutatva-kinyílvá – a zsiráfnyakú lófej, Johanna ég felé tárt karja és a nyílként az égbe fúródó lófarok. A Zalaegerszeg melletti Gébárti-tónál felállított mű bármennyire is csúfondáros emlékműnek látszik, nem az: jelszerű elemei őrzik a jelentést, és a gyerekes konstrukció hitelesíti e valójában a gyermekrajzokból, idolkából származó jeleket. Új életre keltek Várnagy jelei, mindvégig őrzött gyerekeségében, új módon akarnak szobrok és mitikus hősök lenni.

„Milyen voltam – gyerek meg bölcs – közte semmi” – írja, s két szembeforduló kis ülő figura-jel közé szaggatott vonalak sorát húzza újabb rajzversei egyikén. „Mi vagyok én – két lábon járó valami a semmiben” – s a két láb egy nagy, félrefújt luftballonban folytatódik. Ezeknek a 2004-től keletkező rajzverseknek javarészt önmaga a témája. Úgy is mint nő („testem és a föld azonos szagok” – írja egy nagy félkörív fölé rajzolt kicsi mellé), aki archetípusait a mítoszokban találta meg („könnyezem, mint a madonna, istenek szorongatják torkomat” – szól az egyszemű fejből hulló könnyek mellé írt sor), s aki boldogtalan a mítosztalanságban („nincs több noé – nincs több bárka” – és egy magas hegyforma tetejére picit hajót rajzol), habár önmagát a természetmítoszok szerint képzele el (hosszú madárszárny mellé írja: „egyetlen éjszakára megmutatom hatalmamot a láthatatlan jövőnek” – s ezzel szárny-ikonográfiájának is kulcsát adja). A női származástudatnak is hangot ad számos, anyjával kapcsolatos

versében („Nagyanyád helyén ülsz – mondta anyám” – és három magányos nőalakot kapcsol össze az asztal ívével), melyekben anyja mindennapi szokásait, mozdulatait örökíti meg, az elmúlás, elválás fájdalmával. A legfontosabb szavakig és legegyszerűbb jelekig redukált rajzversek tisztasága eddigi életének és a szobrászathoz fűződő kapcsolatának sommázata. „a követ faragva tudtam – ő farag engem” – írja a teljességet jelölő O mellett álló figurához, azaz gyerekkori, szobrot alkotó öntudata helyett önmaga lett a szobor: „visszanéztem a pusztuló városra – azóta szobor vagyok” – olvashatjuk egy kis egyszemű, felkunkorodó alak mellett. De megint új szobrászi megoldást talál. *Mesék az emberkékről* című, idolkait bemutató kiállításának (2008) megnyitóján hangzott el maga a „mese” a 15 műről. Köztük „A tizennegyedik emberke 8 másik emberkét tart. Ő egy support (száport), akit mindenki elfelejt, mikor vége a cirkuszi mutatványnak. A tizenötödik emberke fejével támaszkodik a többinek, így alkotva emberláncot a végtelenbe...” S az *Időegybeesések* című kiállításán, ugyancsak 2008-ban négy, betűkből álló táblát láthattunk, a Cholnoky-tábla megoldása nyomán, de csak nevük és címük betűivel emlékeztetve a személyiségekre-művekre. A betűépítményeket lent évszámok tartják (1808, 1859, 1900, 1947), s a betűk mint akrobaták, akik egymás vállára tornászták fel magukat, alkotnak „emberláncot”. Szobrász nincs köztük. Tudósok és írók vannak. Cirkusz? Vagy komoly? 1947-ben Thomas Mann *Doktor Faustus* és Camus *Pestise* „esett egybe”.

Ez a Várnagy Ildikóról szóló dolgozat a művészi életutat követi végig. Biográfia. Megpróbálja leírni az alkotó témáinak születését-kiterjeszkedését. Közben ezek egyikénél-másikánál meg-megáll, olyankor vissza- és előre is tekint, s a főtémák művészettörténeti életrajzát megkísérli beleszőni a személyesbe. Azonban minden ilyen kérdés összetett: nemcsak azért, mert a stílári sajátosságokat műfaj, tematika, anyag, eszközök és kompozíció határozzák meg, s ezek gyakran más művészetekkel függenek össze, vagy oda is tartoznak, hanem mert mindezeknek és magának a stílusnak a jelentősége a 20. század második felére megváltozott. Új médiumok és új témák születtek, melyek közül a legfontosabb az élet maga és komplexitása, s ennek kifejezése-megjelenítése érdekében a művész nem ódzkodik a hétköznapiaságtól. Várnagy azonban kettős személyiség: amint a posztmodern korban megőrzött számos, neki fontos elemet a modernizmusból, úgy mindvégig mintázó szobrász maradt, miközben egész tevékenysége a szobrászat redukciója, a vonalig, a betűig vagy az ember lábnyomáig. Szobrásznak képzelte el magát, még a század közepén, amikor a szobrászat – több évezredes múltjával – a képzőművészet egyik ága volt. Ma, amikor a téma fontosabbnak látszik a mesteriségnél, a témára adott reflexió a kifejezésnél vagy megjelenítésnél, ő változatlanul alkotó, noha másként képzelte el a szobrászatot, mint



elődei. Nyugtalan kezéből látszik fakadni minden gesztusa, új szobrászi módszere: a kirakás, építés, akasztás, varrás, térbe és síkba írás. Ezekkel a mindennapos gesztusokkal – nem mindennapi módon – ugyanúgy az egészről szól, mint a „régiek”, s noha úgy tűnik, nem az örökkévalóságnak, hanem csak saját korának – amint ezt számos pályatársa ars poeticaként meg is fogalmazta –, a szobrászathoz való ragaszkodása mégis e művészeti ág új korszakát ígéri, melyre nem számított senki.

Hol van a művészetének helye? Ő maga erről nem gondoskodik, hiszen munkái önmagukban hordozzák jelentésüket, bárhol megállnak, ám közben ezt a jelentést érthetően közlik is: kommunikatívak és nyitottak. Alapvetően köztéri lenne ez a szobrászat? Az. Ám művei, főművei sem, nem láthatók a köztereken, nagyban kivételezve. Pedig a *Hazámtól* a kapukig, sőt a legletisztultabb, legegyszerűbb jelekig mindnek ott lenne a helye. „A köztéri szobrászatnak kellene egy olyan ágazat is, mely nem a politikai vonalat erősíti, hanem a tudomány, a művészet, a törvényszerűségek megmutatásának vonalát. Ha ez nem lehetséges, maradok a kiállítások, rajzolások, írások, beszélgetések területén. Ha lecsukom a szemem, úgy is szobrokat látok” – írta 1994-ben.²²

KESERÜ KATALIN

²² A szobrászatról 1994-ben. *Művészeti írások 1973–1999*. Budapest, é. n. AND Grafikai Stúdió. 85.



KAVICSNŐ | PEBBLE-WOMAN | 1968 FESTETT KAVICS | PAINTED PEBBLE | 10x30x15 CM





PÓKHÁLÓ | COBVEB | 1980 VEGYES TECHNIKA | MIXED TECHNICS | 100x100x200 CM
 NÉGY JEL | FOUR SIGNS | 1980 VEGYES TECHNIKA | MIXED TECHNICS | 100x500x80 CM

In one of the articles in her book entitled *Journey Within* (2005) she writes about women art.¹ What does she highlight in the history of the twentieth century? When talking about Elza Klamar she notes that “sculpture is her mania. She sculpted directly into the stone, her pieces were breathing.” “She was working slowly and tenaciously, the way women usually work.” When discussing the sculpting of Erzsebet Forgács Hann she points out that “the women are ugly, they are struggling and writhing as if they were in limbo at the bottomless pit of hell. She is close to me.” Erzsébet Schaár said to her the following; “Sculpting is a horrible state for a woman.” “She was trying to dissuade me from continuing as a sculptress”, remembers Ildiko Várnagy, “no matter how hard I told her that I wanted to become one ever since I was four...I am often called a sculptress following in Schaár’s footsteps. I am continuing her work only by age as a chain link. Schaár created manly art, very hard, tough and cold art. My art is softer, more dynamic and more Oriental. It does not believe in eternal life.” One of the most beautiful pieces of writing on mothers is hers, entitled *The teacher*. However, when interviewing her colleagues only question seven related to parents while questions one to six concerned self knowledge.² (She also wrote about her father but with him she has been “talking” all her life while she has been writing to her mother only since she died.) Has she been changing constantly? “I am six thousand years old and hope for the simplicity of future. The shrunk small worm left behind of a human being after burning is to be thrown into the river Ganga while the rest of the body is recycled in the world.(...) In my soul I throw away a lot of unnecessary clothes, objects and memories and am trying to start a new life for the next fifty years. It seems that good people can never return to this world. I am rather bad. I want to return again and again.”³ Here we could finish this article since the main themes of her art are these: her feminity, self study, knowledge and life. This year she is turning 65. She is reconsidering her life. She is putting in order seriously and with tenacity the innumerable notes she has on her thoughts, her writings, drawings, textiles, photos and sculptures, should they be as big as a finger or man-sized, or articles written about her. She is small, her hands are also small, sensual and beautiful. She has always been like that: she looked transparent and fragile and was simple, determined and dynamic. She interpretes the world through her big eyes in a cruel, very intelligent and playful manner. Her flat and atelier is situated within the art community at Százados Road. She like to have a chat at home although she is lonely. Her loved ones have found happiness elsewhere, her parents died and her daughter has grown up. Her sculptures exhibited around the building were stolen by metal collectors. “Do you consider this sculpture?”, they asked her even if the statues were big in size, colourful and painted. Inside the flat the walls are full of pictures. Behind the small “garden gate” there are similar ones. They look like pieces of waste metal the way her stones look just like stones. Nevertheless, they are pieces of art of a system builder. A part of them is from waste metal and found pieces of stone. In the inside, the walls are full of paintings and postcards, invitations, and newspaper cuttings. They follow certain logic although it is not easy to decipher it.

¹ From he writing entitled *Female Artists, Artist Women, Female Human Beings* (2000). Budapest, Kijárat Kiadó 121.

² Interviews, 1974. *Journey within*, i.m.

³ *Three weeks in India*. 2002. *Journey within*, i.m. 145.



I. Exstallation

She was brought up and worked in Csepel. When her father died in 1996 she moved her mother into her house. In 1999 she organised an exhibition in Csepel entitled *Hommage à home in Csepel* where a multitude of personal objects and pieces of art and sculpture were displayed. Ildikó did not modify the exhibition room itself as did the first Feminist women artists in 1972 in America, entitled *Feminine House* considering the house as the scene of most feminine activities. Ildikó Várnagy is not entirely a Feminist artist. She exhibited three portraits then one beside the other. The first one, her mother's portrait was made in 1975 while her father's in 1981. Her own portrait was made seven years later but all were painted in Csepel. The finger traces of fast application on the latest one, the reproduction of a self portrait (1988) reminds one of Giacometti's art. The material used here, terracotta keeps the fingerprints well-defined. Their colour is that of meat. Her own bald portrait provides space for a few special motives and signs. There is a spiral on her forehead which Ildikó Várnagy uses as a symbol for thinking but is also used by Organicists as one of their most important symbols representing constant

but not unilinear growth. At the back on the skull there is the third eye entering the essence of the Universe. A line of dots flowing through the eyes signifying sensation is also a sign while the closed eyes also have a symbolic meaning: looking within. These are universal signs which link the artist to different worlds even if she created them from her own deepest self. These links were objectified during the exhibition thus the exhibition (an installation) became the self portrait of the artist, the portrait of the house in Csepel identified with the artist herself. She was one of the artists in Hungary who, by re-arranging space, first created a new genre, an environmental piece of art expanding in space, or installation. Her work is closer to Erzsébet Schaár's *Street* (1974) than to György Jovánovics' abstract architectural space-model changed into a sculpture. Várnagy represented the stages in a woman's life by tree trunks dressed up and different props ("accessories") arranged in a circle (*Torture rack*, 1975-81). This piece originated also in her special concept of sculpture which differed from her predecessors' so she could have found her path in contemporary architectural sculpture, forming space for itself by using architectural solutions mainly created by women, as opposed to self-referential modern sculptures isolated from their environment. However, the concept of "sculpture in extended space"⁴ did not concern Várnagy although this space is often referred to as the unconscious or society driven expression of women's home culture or little girls' plays focused on the house. For Ildikó Várnagy the house (the kitchen in Csepel where later she created her atelier barricading off part of the kitchen for herself) was there and playing meant sculpting. She is like her contemporaries in looking for new ways of sculpting but her own path is different from theirs. This is an attempt to trace this duality in her pieces of work which deal with human figures, the traditionally central topic of sculpture.

⁴ Rosalind Krauss: *Sculpture in the Expanded Field*. October, 1979. Spring.

FIGURES

As a little girl she made figures out of everything she could lay her hands on: dough, wax, black pitch and plastilin given to her by her father. **She has liked all materials** ever since which lends itself to **moulding** which has become equal to sculpting for her. In 1958 before entering the Secondary School for Fine Arts she **self-consciously** made a piece representing a sculptress – herself – with a sculpture in her hands (*Sitting girl*, 1958). She writes the following in her essay from class 8 entitled "My Plans": "I would like to be a sculptress who always represents life." During art history classes she would sketch the paintings projected still in the dark as a reminder and she would do the same in the Museum of Fine Arts. Maybe this exercise and practice of simplification made her see only the **essence** of the things perceived. (On her artwork entitled *Art History* on a wooden board Várnagy inserted as a relief the iconography of European art almost reduced to signs.) She continued moulding small figures (characters of personality and movements) during her studies at the College of Fine Arts (the first ones being created in 1965). Beside her mentor, József Somogyi's work, she integrated the heritage of Hungarian sculpting. Creating the *Dancing Flower* reminding one of Miklós Izsó's *Dancing peasants* she picked up the thread of the history of Hungarian sculpting. By the abstract head shape of the antropomorph figure the essence of the movement welded into abstraction. The heavy block-like forms (big feet and skirt)

of her *Sitting peasant girl* were innovatively complemented by the laughing face and the flower ornaments sculpted into the sleeves of the blouse. She was concerned with this issue relating to mass and ornament raised during the Secession and Art Deco but left unanswered ever since, when making the sculptures *East-West*, *Peasant Saint*, *Reclining Idol*, and *Mary* where the block-line nature achieved through different techniques is softened or counterbalanced by the the carved rhythm of the hair and wrinkles or the ornament moulded into the figure which give its distinctive character. This means that the ornament appeared here in one of its original roles as a **marker**. An example for this can be found in folk and tribal art. The same happened to the features shaping or dividing the mass into a figure. Várnagy found a source for this in medieval sculpture: her relief *Sleeping little girl* reminds us of the Romanesque representation of the three kings sleeping at the stairs leading down to the crypt of the Cathedral of Pécs. Her attention has also turned towards the traditions in Mexican sculpting which took her further. The geometric stoneblocks of the pieces entitled *Little Idol*, *Sitting Idol* and *The Laughing One* are antropomorphised and characterised by carving or "drawing" lines into them. Following in their lead the lying egg shaped *Sleeping Head*, made of clay is hardly moulded to preserve the purity of the form while the stone portrait of *Lilac Head* is a hardly carved block of stone. Várnagy also invented a new technique to emphasize the form: the carving of dried clay. This is how her sculpture *Sitting child* was made of big round



ABSTRAKCIÓ ÉS BELEÉRZÉS
ABSTRACTION AND EMPATHY | 1989
BRONZ | BRONZE. 120x130x90 CM

shapes. With her pieces emphasizing the block or the form Várnagy acquired the experiences of Classical Modernism while her moulding method came from the tradition of pottery: she prepared the child figure from Ferenc Móra's novel *Kincskeresõ kisködmön* (Treasure hunting small winter jacket) from sausage like clay pieces as well as *Chloe's* head with the long neck the richly molded surface of which was made by flattening the sausage-like clay. While employing this special technique, the artist who was deeply attracted by literature



developed another special feature of her sculptures; she integrated her figures into their environment in a sculptor-like fashion. In the figure of Italo Calvino's novel *Tree climber* as well as in the case of *Jonas* the characters became one with their attributes (the tree and the whale, respectively) in a witty way becoming emblems for a destiny.

The pieces Várnagy made after graduation were summarizing and showed the distinctive path the student of art took. The plaster statue called *Woman in labour* is only the outline of the construction she could learn from Somogyi: beside the broad hips the distinctively breasts and buttocks are arranged around a line-like spine while the groin is emphasized by red paint. Through the paint – and along with it as an ornament – sculpting also becomes a sign (I, V, OO and O O), the joint **life** symbol of physical pain and joy.⁵ Várnagy drew the theme from a piece of news relating a tribal custom of giving birth in a standing posture. She also borrowed fetishes from tribal

civilization. However, neither tribal civilization, nor the most important events of a woman's life formed part of public life in Hungary then. Even child birth with its intimate bodily nature just appeared in French New Realism (*Pink birth* by Niki de Saint Phalle, 1964) and became important in the history of **feminist art** later on.

The American Eva Hesse, considered as a forerunner to the first Feminists, rejecting the models in sculpting, was forming her artistic language tapping into her own feminine body, its sexual nature and experiences of her soul. In contrast of the Modernist and Minimalist sculpture focusing on form she tried to represent the human body authentically from the inside when forming the details of a woman's anatomy. This effort so close to Várnagy's was a new demand in sculpting and can be illustrated by the advice Hesse's friend, Sol LeWitt gave to Hesse: "just try to make a bad piece of art, don't think and then you'll manage to express yourself."⁶ Noone was whispering advice to Ildikó Várnagy. She took this step by herself and took the consequences. The skeleton of a statue covered in a little plaster, in fact, meant the **reduction of sculpting** which was accompanied by

⁵ Niki de Saint Phalle's practice to paint the feminine organs on her statues to highlight them did not come from reduction then.

⁶ Irving Sandler: *Art of the Postmodern Era*. New York, 1996. Icon Editions.

a need for completely new first rate sculpture. All this in one statue was so shocking that her diploma piece, *Eva's flight from Paradise*, 1967 could not be casted. There had been no representation of a woman of this view in the history of Hungarian art history although the ugliness of the writhing and struggling figure "at the bottomless pit of hell" would have reminded one of Forgács Hann if Várnagy had known Hann's statues then. The forms of the feminine figure, molded square out of clay, scrawling on all fours were talking in a language which was direct, full of life and dynamic, not symbolic or New Realistic. With this piece of work – which was replaced as a diploma work by a sitting figure of a woman more appealing to common taste – the student of art started off on an untracked path of a career. We can put it this way since in Hungary which was just opening up to the West the protest against commercialized art appeared in the sixties only in conceptual and alive art genres. Because there were no artist groupings outside of textile art which would have included women artists or consisted of them as was the case in America in the seventies Várnagy was and remained alone with her experiments. By the time conscious Feminism arrived in Hungary in the nineties her work was forgotten. Nevertheless it is worth quoting from this blooming period of Feminine art (1994) to understand this. Kiki Smith molded *Lilith*, the Oriental goddess of feminine sexuality in the antiquity, from papier-mâché in a similar position and with similar forms. The smooth forms of her figure and placing her on the wall are the results of esthetic distancing. The brutality which characterised the essentialist artists in the seventies claiming the proper nature of feminine body disappeared by the end of the century or appeared in the form of objects and installations as well as through anatomic forms. Ildikó Várnagy, however, became **a body artist**. Her new vocabulary was more complex than that of the Feminist artists. She was not allowed to present them at a group exhibition held in Csepel in 1969 where she took the statues in plaster on a donkey drawn cart (the kyros-like *The one pointing to the ground* and *the Indian girl*) saying that "she believed she was over everything". She in fact was over the problems of Modern sculpting so even Paris, suggested by a colleague because of her Modernity, would not have helped her on the journey she started with the block-like carved and breathing in Elza Kalmár fashion stone statues of 1968 (*Idol of Zsennye*, *Little girl*, *Embryo*, *Sleeping head*) since she had already developed her field of interest, her apparently cruel willingness to express everything directly with joy using up all the opportunities provided by plastic art and at the same time in an abstract and philosophic way. These features formed the starting point of her portrait sculpture.

SELF / P O R T R A I T S

While still a secondary school student as a way of self-reflection Várnagy prepared a series of self-portraits in black ink and she later did when learning molding from Somogyi she made a concise *Self-portrait* (1961). As an autonomous artist, Várnagy created the strange (page-like) figure of a woman *Embracing Sun* in 1969, which introduced a series of relief-like "soul portraits" in 1973. The one entitled *Child's drawing* is the portrait of a child where the representation is also child-like. This method, however, is not "copying". As she added to her piece; "I myself was the child like Weöres, I did not imitate the child. I can be three or five years old." (Her daughter, Réka was three at that time.) The terracotta, or the flattened out shapes of the *Tree-bird-man* or the

convoluted layers and tendrils of *Brain-toucher* explore different and very important aspects of her own personality. This inner diversity of the sculptress (her natural, playful and intellectual selves) can explain the fact that all through her life she has not been looking for "big" contemporary themes to realize as was feminist art. Her big theme has been the identification of man and the statue.

In 1967 graduating and liberating from the Academy of Fine Arts her portraits in part were still prepared the



way she learnt them there to make. However, she also painted sign-like facial features and parts of the body on found stones although she had been told that "sculptures are not to be painted" (*Two brick heads*, 1969), and she drew signs into her clay portraits as well (star-like eyes, symbol for love, into the portrait of Sz. A.) while emphasizing the character – just like Amerigo Tot did who was then known in Hungary (*Professor Birnbaum*, 1946, *Retired wrestler*, 1947). Várnagy achieved this effect by different methods of molding: she put the clay on in piles in the *Portrait of M.G.*, kept the clay smooth on the *Features of T. I.* and left it uneven on the surface of the *Portrait of R.E.* She liked to represent old age (*Aunt A.E.*) *The head of Uncle Zoli* (1981) cruelly shows the asymmetry of the face with the bulging eyes and dropped eyelids of the old man. The terracotta statue of the *Couple Bor* (1973) could be a monument to people sunk into old age where Várnagy tricks life back into the old couple by a child-like-naive gesture representing one of them with her lips curving up while the other one with lips curving down. *The two heads sunk into earth* recalls Giacometti "especially because they are not elevated by a plinth or a bust." They are almost geostatues: the models for ceasing to be or

becoming one with earth. (Wasn't it also Giacometti who, with his horizontal piece entitled *Head/landscape*, thumbed his fingers at the tradition of European sculpture which has been concentrating on standing figures besides his molded reductionist sculptures representing the essence of the figures?) Ildikó Várnagy rips off the smooth clothing of fleeting youth when depicting even her contemporaries to explore and display the character and the destiny of their characters, personality or state of mind.⁷

She was also concerned with character visible on the face (*Márti*; the statue made for a secondary school bearing the name of the *Ilona Vámos*, 1973 who died young; *Virginia Woolf*, *Mariann*, *Patkó Imre* 1975, *János*, *KKZs* 1978). With her *My mother's portrait* (1973) personality-movement and personality-face became one. Várnagy painted light blue the figure seated on a real chair (her name was Angyalka, little Angel), whose hand held in front of her mouth reveals a quiet being. At the same time the richly molded surface: the sketched dents, the piles of plaster flattened out and the carving of the dried plaster speak about the trials and tribulations as well as the joys of an entire life and also the relationship between her and the sculptress and their wordless "conversations".

⁷ Territory to fill (on Ildikó Várnagy's art work). *Jelenkor* 1989. április, 400.

Várnagy learned from Modern sculpting but instead of mimesis she was more interested in issues of sculpting and ontology; reduction and the sign-like form. The creation of a sign as a document to being has been woven into her oeuvre from the beginning with the ambition to find out who man was. She summed up her explorations in her sculptures. On the bank of the river Ganges decades later she was faced with complete physical reduction, the end result of the burning of the dead. Physical experience is cruel (and this extreme Indian view disregarding physicality completely alienated Várnagy of India) and this is what Várnagy has been playing with in her oeuvre. She knew that her reductionist sculptures represent the essence of living bodies, the physicality and soul of people so she had to be aware that with their anti-form nature her statues lose the opportunity to enter sculpture as it has been seen in the last centuries in terms of esthetics. That is Várnagy stepped out of the attraction zone of Modern sculpture. She presented her experience, the multi-dimensional nature of being in several ways. For example with signs. The need to express life through figures drew her attention to tribal art. This is where she found models after her piece entitled *The woman in labour* for the duo contained in a plank of wood, in the piece called *Mother-child* (1969) for their square details, the paint applied on them and the nails expressing hair and sexuality. Life experience is represented by a multitude of eyes on a rectangular shaped figure holding a square form entitled *Memory* representing her inner soul life. The complexity of tribal art as opposed to the European tradition of one topic, its the reduced language which contains all essential elements captured her.

On her *Portrait relief* of 1971 Várnagy painted on the same face the signs for opposite and complementary states of mind: a drop of tear and the radiant (sun) disc. Very soon she molded around the basic shape with strong signs. On one side of her *Psyche* (which was made after the poem of Weöres Sándor) a chain of abundant tears link the eye and the heart above the rhombus sign for woman and the related form of a child. These may have been inspired by the amorf and statuesque forms and associations of forms on Picasso's portraits made in the nineteen thirties or forties (*A woman's head*, 1932, *A woman combing her hair*, 1940) or Niki de Saint Phalle's faces complemented by objects (*La tete aux roues*, 1964). On the other side of Várnagy's *Psyche*, behind the small wings there are bars. The different life experiences often considered contrary to one another become integrated into one form, one fate of a woman. (Three decades later one of Várnagy's drawing poems contains a complex sign; the winged bar accompanied by a distressing text; "bars on the window – no robber can enter – no thought can leave".) The physicality of the fate which is full of emotions is completed by the dash, the spiral on the forehead, making use



of the freedom in masques of tribal art. (It is worth noting that Niki de Saint Phalle in her big head assembled of several objects called *Gilles de Rais* of 1964 inserted the sign of spiral the same way as Várnagy did.) At the same time Várnagy started to mold small figures with sign-like movements after the relics we have of earliest sculptures. Maybe she was encouraged by Tot's small statuettes, his compositions which turn the weight, meaning and importance of myths and sculpting into a humourous, alive and clumsy play on forms



(The rape of Europa, 1952–54) or by her older contemporary, Niki de Saint Phalle's profane statues depicting every day life, clumsy humourous and real women, the huge Nanas. She called *Ten characters* the ten small figures seated on a plate of glass. (In 1973 she called the new figures seated on glass "idols".)

She has her own ideas concerning living figures. The plaster relief called *The world of Petőfi* is built of signs. Among the signs referring to Petőfi's life and poetry there is the cross since "Petőfi's body disappeared just like Christ's" as Várnagy later wrote in her essay on *The unity of body, soul and art in twenty one Hungarian poets' oeuvre*⁸: the tears and the heart are

for emotions, the two figures leaning towards each other are for love while the bird and the flower are signs for his patriotic poetry. The sculptress could do this so simply because in her view Petőfi's poems "are frank, and light" and she was also attracted by these features. The methods of New Realism were similar although its objectivity was in contrast with the emotional and intellectual richness which characterizes Várnagy's reliefs, built of signs and drawn from literary sources.

The signs are the results of reduction (this reduction will develop in Várnagy's Sign ABC later on). The method of building of these signs is playful, in principle changeable (while creating and building them change can actually take place). For the overall view from above, this piece is similar to a plotting or playing board which exhibits the process of artistic creation itself. Although it is not moveable as was Calder's *Circus* from the nienteen twenties but when describing the development of Várnagy's own thinking we cannot disregard the essential meeting points (reduction, drawing and play) which brought out the possibility for the (theatre-like) manifestation of the piece and creation although in different directions.

In Várnagy's relief "portraits" built of signs while re-interpreting the genre of sculpting a new material, played a part. was in those days used to help bronze casting. For the time being, however, the sculptress built the signs of "Personality" out of this material as well as the piece entitled *Flying* (1974), where she linked the signs of her thought and the shape of the airplane above the elements of the landscape.

⁸ 2002. *Journey within*, i.m. 164.

A new type of figure evolved out of her sheet-like figures and these motives placed on horizontal planes; the standing outline of a figure cut out of beaverboard which comes alive when hanging or moving signs and symbols on top of it. When doing this she went furthest of what is called statuesque value (even hanging comes of a simple feminine movement unrelated to the static problems of sculpting). However, these pieces (e.g.: *My Homeland*, 1974) are confessions or telling (self)portraits after Petőfi's poem which express her own personal emotions and bondings. This can be witnessed in the space composition *Parents* built up of four such figures where in the middle there is her embryo like figure held up by her parents hich becomes a tree overshadowing her parents. The figures made of beaverboard and painted white are final in their material. The ones made of polystyrene were cast in bronze by the former caster of Erzsébet Schaár. With these pieces Ildikó Várnagy's personal stories conquered space not through the three dimensions of the form but by **ex-posing** (inner) life. They are not really installations but ex-stallations (ex-hibitions) which are, at the same time, evidence to existence or being alive. (The most complete manifestation of this will later be the build-up of the house in Csepel.)

Her concept of sculpting developed by the mid nineteen seventies assisted by the free thinking and innovations of the Modern (primarily abstract and Surrealist) and also the contemporary New Realist and Post Minimalist sculpture popularized by Herbert Read⁹ changed the sculpting activity, as well as the meaning of a statue which you can walk around, or relief. She eliminated the distance between sculpting and everyday life, between the sculpture and the model as well as the distincion between genres. She also distanced herself from the layers of symbolic meanings of art forms, materials and positions by replacing them with ones from everyday life (the identification of art and everyday life forms was initiated in Hungary in the sixties by Sándor Csutoros) so as to represent concrete facts of life and thoughts relating to man, missing from the themes of Hungarian sculpting before. She may have gathered courage to do so from being a woman and also from her environment

and its everyday practice of life (women of four generations lived together in the house in Csepel). If we accept Lajos Németh's statement that during the Renaissance a "step of unthinkable consequences" was taken: "the gods of a dead religion were resurrected as sculptures"¹⁰ and if we add that during the twentieth century these sculptures became human beings, Ildikó Várnagy should be considered as a pioneer in this process in Hungary. At the same time she has reserved the possibility of molding by hand.



⁹ Ildikó Várnagy stuck her own photo on the cover page of the Hungarian edition of his *Modern szobrászat* (Corvina, 1968. Budapest).

¹⁰ Lajos Németh: Preface. André Malraux: *The Obsidian Head*. Budapest, 1976. Magvető, 8.

II. Visual plays

Her book entitled *Visual plays*¹¹ reflects her way of thinking as a result of her pedagogical work she carried out between 1975 and 1979 in the Kassák Club with Zsuzsa Kővágó and also in the GYIK atelier along with Szabados Árpád until 1977. In her book any natural or artificial found material or object as well as everyday movement can serve as starting point for creation (wet sand, snow, nuts, pebbles, clothes, steps, decorating a tree, dressing-up, packaging-binding) and even the elements are close at hand: the body and its parts as



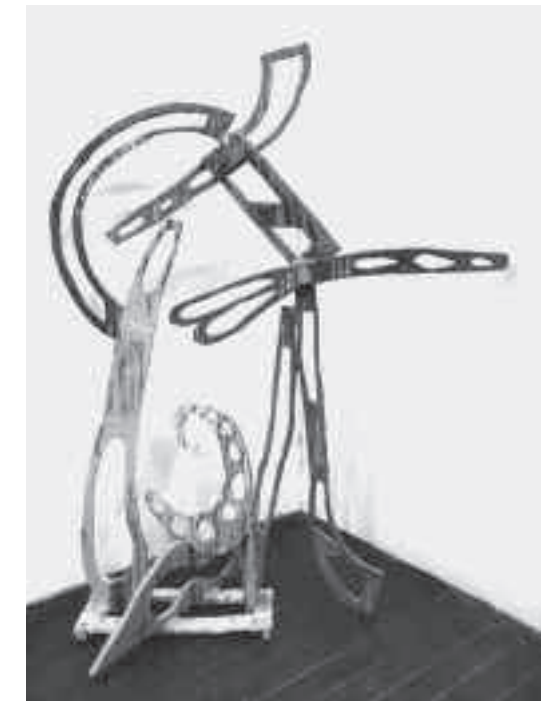
carriers and also as models (“we instinctively like our own traces and those of our partners. Seeing them is reassuring and gives security. [Here was a man.]”), space as something which moves and can be moved around, and space created by movements (and recording the traces of movements). Unlike the “visual pedagogical” programs of those times Várnagy *encouraged* children to be open towards the world, themselves and creativity. This period, in fact, was the golden age for developing the culture of children’s activity, designing toys and playgrounds and publishing children’s books. Architects, writers, artists of fine arts and applied arts all worked in this area because they realized a propos the Inter-

national Children’s Year in 1977 that “there are no toys for children in Hungary”, as is stated by György Csete in the catalogue written to the exhibition entitled *Visual plays* held in Józsefvárosi Galéria led by János Fajó. Mentioning Scandinavia as an example (and the Kodaly-method in music education in Hungary) he drew designers’ attention to this neglected area which is so important for future generations. Several approaches met then: one of them designed skills building statues for playgrounds made out of natural materials (Lujza Gecser’s rope-bridges and other *toys made of ropes*, István Steiner’s *Statues for playgrounds made of variable wooden and rope systems*, and László Nádas’ wooden jungle gyms) another group made toys (toys made by Ildikó Csete bringing together puppets and the tradition of embroidery in her *Plays*, Rozália Antoni’s bridlike *puppets* made of felt, Sándor Bernáth’s *Game with line structures*) yet another one designed variable playgrounds systems out of all materials with elements that can be varied (Zsuzsanna Móker’s *Statue-jungle gym*, Béla Tilles’ *Jungle gym* or Valéria Hidvégi’s colourful system of modules exhibited elsewhere) and games of passiance (games by András Beretvás, János Fajó, István Gellér B., András Mengyán and Ernő Rubik whose game became world famous), as well as visual games to develop visual culture (Ilona Keserü’s *Infant’s toy* based on colours, Albert Kováts memory game and Ferenc Lantos’ creative systems *Nature-vision-creation* involving children in a series

¹¹ Suggestions for elementary school sessions for children between 6 and 14 for preparing toys, Budapest, 1979, Népművelési Propaganda Iroda.

of exhibitions) as well as the approach to encourage the creation of space (The Youth Office of Pecs Designer Company’s *Variable space game played with bars*). Ildikó Várnagy designed a *Place for running* (on a playgrounds in Zalaegerszeg) of tree trunks of various heights which created a human figure when seen from above. Her piece is a pedagogical innovation; bringing together the above mentioned four approaches this is a task which requires of the children skillfulness as well as competence in recognizing forms and space thus resulting in enhancing knowledge. The additional gain of the methods of creative play summed up in Várnagy’s is acquiring knowledge which is one of the basic principles of her oeuvre.

In the following years both playgrounds statues made of wood (and sometimes of ropes) and “module families” suitable for green areas and parks became wide spread. Várnagy displayed them at her exhibition entitled *Open air play things* at exhibition hall Adolf Fényes in 1982. The University of Pecs published a book for teachers edited by Dénes Horváth on educating children for creative thinking through games and plays.¹² The activity of the work team consisted of different elements: visual systems analysis, form and colour studies, space structure studies, the didactic processing of all the above and work on basic models important in visual education (visual vocabulary enriched by the traditions of peasant culture, assembling constructional toys, space models establishing colourful factures and sets of tones). The systems view came from Structuralism dominant in contemporary scholarship and also from the importance of the subject: it was meant to serve as basis for a national educational program. However, the gardens called *Forum* on the Landor hill in Zalaegerszeg designed in 1979 – and Várnagy was among the designers – was meant to offer a series of miracles to visitors, both adults and children instead of systems thinking and education. Árpád Szabados suggested to thematize the gardens (gardens of earth, fire, water, memory, building, paths, errors, and giants) around a central core. They were incorporated into a whole by Imre Makovecz on the principles of yin and yang. Along the central axis the terraced garden of water was designed by István Morvay, that of fire was made by Katalin Hőgye, the building shaping a bird with its wings spread out was planned by László Deák, while the garden of earth (with an underground pit containing huge wooden constructions – among others an engine) was created by Imre Bukta. The four gardens (two on each side) along the yin-yang line which crossed the central axis at fire contained the garden of errors (a labyrinth) was made by Péter Rainer, the garden of building (with its fences suitable for climbing) was drawn by Gyöngyvér Blazsek, the garden of memory was designed by Ádám Kéri and



¹² *Play with plane, Moulding Games, and Playful Moulding of Objects*. Picture, Moulding, Creating the environment. Pécs, 1982. JPTE Tanárképző Kar.

Árpád Szabados. Kéri designed a three metre high wooden model of a nineteenth century camera with bird nests inside. Further away he put a wooden backboard with wooden clouds and airplanes in which the faces of the passers-by as passengers would have appeared in the windows – just like photographers would do in countryside fairs. The memory garden of Szabados would have consisted of a group of huge wooden knives stuck in the earth. The path leading up to them was made by Ildikó Várnagy. Szabados designed rooms into several gardens. In the garden of earth children could do anything with his room. In the garden of fire he created a building which was red from one direction and blue from the other. In the garden of water he designed a room turned inside out with the furniture outside and with grass and canals inside. Pál Deim designed a trellis in the form of a huge lying puppet. The idea and the actual designs and models were published as an edition of the Tér és Forma Szimpozium entitled *Youth Forum*. This imaginative organic and functional landart and at the same time art garden, park and playgrounds were aimed at making people experience what gardens mean, involve them in the creation so that they could own and learn the garden. We can add that the artists adapted their design to the peculiarities of the landscape to a great extent when identifying the place and theme of each garden. Their joint design was based on one formula which resulted in the harmonious unity of different artistic ideals (through the openness of the formula or the sign) providing a sense of unity of security and freedom. In the history of Hungarian art where artists have hardly ever ventured into *land art* the design of *Forum* is both significant and complex. The artists left it open to the landscape, moreover by thematizing the basic principles of nature and by using natural materials they emphasized the natural character of the design. What they added were elements of civilization



in nature (path, house) and of man creating these elements (memory and errors). Their unity is organic beyond their differences and is complemented by different ways of “making use” of them. It is this functionality which distinguishes it from *land art* while its philosophy sets it apart from conventional and systems based playgrounds or art gardens. Niki de Saint Phalle was designing the *Tarot-garden* in Italy, representing a turning point in the history of art gardens just about this time. The thick forest of our constant surprises allow us to have a look at Várnagy’s artistic world view. The joint design promised the other artists of *Forum* to develop

their personal ideas, however, the shared thought and community goal along with the universal interpretation of land art pieces resulted in the openness of their composition.

Várnagy here in an artist team discovered the determining role of signs (here the yin-yang) in the world perceivable for man and of the fact that the most essential feature of the world denoted by the sign manifest in the actual representation of the sign. The richness in meaning, the questioning of conventional meanings and the

personal experience and the thought provoking nature manifesting in the work of his artist colleagues are all features valid for Várnagy’s design and description. We can take it almost for granted from the author planning the *Torture Rack* to imagine and identify the path as life path with a beginning (stone path with stone forms), continuation (wooden road with wooden sculptures) and ending (aluminium plate with forms cast in aluminium). Each lag of the journey is divided into smaller sections according to age. The paths of childhood are playful: paths approaching each other are followed by zig-zag shapes before the round shaped resting place. The sections of teenage and adulthood contain diverse wooden statues; the sharp, dynamic and the curved calm forms, from the one lying low on the ground to the one pointing and thrusting up in the sky, are sculptures characterizing different states of mind. Old age starts with the aquarel spiral of thinking and introversion followed by summarizing basic forms or signs (such as the signs for woman, man, bridge, the arrow of uplifting, and the cube of regularity). (Later on the new experiences Várnagy had in the Siklós artists’ colony affected her methods of creating space. Four sculptors created a joint artwork where Várnagy made a statue entitled *Organic path*, 1986, of forms in coloured clay where the forms served to define and own the space through animal and floral forms.

HER TEXTILES

Her textiles are connected to childhood and they were made during the time she was writing the exercises for *Visual plays*. (Textile statues made of old clothes – is the name of the exercise in the book.) She started to use textile in 1978 of discarded clothes to create plane and space compositions. When flattened out, a sewn base is created onto which Várnagy sewed patches of textile of sign value (trousers on an apron, apron and heart on top of each other, later on gloves). The pair made in 1980 entitled *Man carpet – woman carpet* (“lying carpet figures” in the book called *Visual plays*) sewn together from men’s and women’s clothes to represent the two genders. She considers these genders principles; she is inventive in distinguishing between them as well as defining, representing, and evoking them. She reaches philosophical depths when expanding her experiences and knowledge of the relationship and connection between the two genders to other dualities of the world while meditating on existence.

The one with the Drapery is a piece where a relief-like part is sewn onto the base while the *Torso* was made by embossing and padding. These are real “textile-reliefs” where you can embroider as is shown in her Cushion (1979) where the spiral sign (the sign for thought) is embroidered. Ildikó Várnagy’s pieces can be compared with the initiatives of textile artists in the seventies when they moved from the two-dimensional towards the three-dimensional, from carpets towards paintings and objects and with trends in fine arts when artists left



the two-dimensional nature of a painting behind and stepped into space. These artists mainly changed their art forms to renew art while Várnagy's works are always lifelike carrying the naturalness of everyday life. The appearance of object art can also be mentioned as a parallel process, not the conceptual but rather the New Realist direction making use of the richness in meaning concerning the shape of the object. Várnagy's figures sewn together from clothes also carry a strong representational power.

The exercise from her book, "Spatial representation of an acquaintance", is similar. It refers to the fact that these textile pieces are of a magic type seen with the eyes of a child (an adult) just like the figure of her *Medea*, sewn from coats and skirts, complemented with shoes, sitting on a chair with her children lying at her feet in infant position. Actually, the clothes themselves can stand by themselves without stitching them together (her daughter Réka's coat in *The one with the anorak*, 1979) and the textile factory flow can have its autonomous existence with possibilities for autonomous movements (*Up and down*) placed on a wooden column. Here she got into contact with *process art*, with the principle of contemporary art rebelling against ideal art form stating that "art forms create themselves" and with genres which represent the life and molding of the material as opposed to its form (Robert Morris: *Felt*, 1967–68). Later on Várnagy evoked Isis and her movement in her two-sided, huge floating textile piece entitled *Isis at a dance competition* (1988) by placing many skirts on the cloak-like form with a bathing suit in the middle with a folk embroidery placed on its top (rhombus) and with a pair of shoes. At the textile biennale this piece was rejected by the jury in spite of the fact that a decade passed since Várnagy started her experiments and two decades since the time the textile artists's initiatives. No doubt "the material may look rattletraps. However this is what we wear, this is what we produce, these are our life! We can make them 'nice' only in artificial ways then they'll be mere museum objects", not works of art.¹³ The richness in material

and technique of Ildikó Várnagy's textiles linked to our everyday life went beyond the esthetic purity of Minimalism and became part of contemporary art attacking the one-sidedness of official museum policy. Várnagy's textiles also carry a purity of thought which, no doubt, refers to us all and art itself, not just textile art.

The idea of moving textiles arose in connection with playing on stage. Várnagy designed costumes and curtains for one of the theatres in Budapest, Játékszín and the University Theatre for productions of Péter Levente (1978) targetting children. She even painted the settings at the background of the stage while the performance was on stage her being an integral part of it. (The creative process of painting also became stage-like.) The costumes – according to the *Visual plays* – are characters while the curtains' job is "preparation and atmospheric introduction" as she writes. "The silhouettes of the actors can be on them or they have to express the essence of the performance with patches and colours." In her pieces for the stage we can find examples for both.



13 *Jelenkor, i. m.*

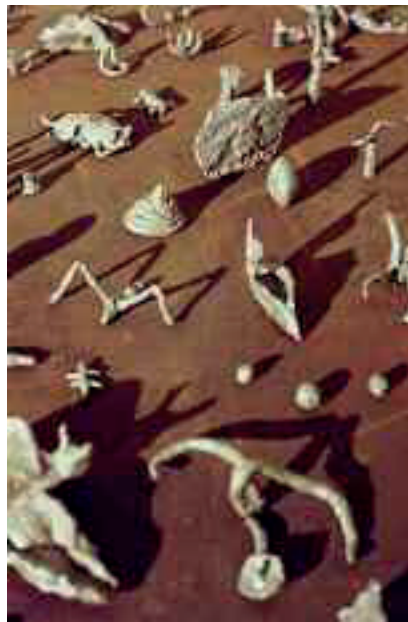
Várnagy introduced the children to the natural or **objective forms of existence** of her work which she discovered earlier. To preserve loved old toys she designed an exercise called "Spacial forms from a childhood collection" in which they enframed or hung the object in space provided by a box. She enframed her *Figure on the swing* (1977) and its padded textile version with long legs and arms in 1979. Later on she tied found (used up) objects on to the rack in *Up and down*. Finally Várnagy fixed moveable irregular forms cast in metal in *Sign Abacus*.

PLAY WITH SCULPTURES?

As in the sessions working with children, in each found object Ildikó Várnagy saw opportunities for creating a sculpture. Her statues made of painted iron (factory pieces and metal waste) were displayed at the court of the aluminium machine factory of Zalaegerszeg (1978). Her one-eyed *Clown* (Zalaegerszeg, school in Landor hill, 1977) with a triangle-shaped head looking like a scarecrow was assembled of painted wooden planks while the three figures closed inside a family yet going in three different directions in the *Three women* (1977) are joint at the edges of the sheets of they are made of. She discovered even newer versions of group compositions while working with children. Family ties were explored through the exercises "Packaging in all quantities" and "Inner spaces". The backbone for the installation "Us five" (1980) is an aluminium rack held together at five places (at the "neck") by some huge material tied by a rope because similar packaging can link seemingly different beings. At the same time the textile covering all five figures protects them as well (just as furniture can be protected by sheets and as Zsuzsa Szenes did with her objects), protects their togetherness and puts what is underneath under magic spell (it transforms the rack into the five of them or it makes the togetherness invisible by turning it into a concept).



Her statues assembled of found objects were made under the auspices of **assemblage**, the new working method of New Realism or pop art. The primary need to create statues with Várnagy, however, gives even junk statuesque value. How can this happen? As we have seen, statuesque value for Várnagy is not an external form even if a standing figure of a man is, for example, assembled from objects and other things through analogies of form. This classical and primary theme of sculpting with her serves as a model for assembling a statue with the proportions she learnt through experiencing human body with its internal and external movements. So the *Queen of the night* (1980) can exist because it was created based on Várnagy's ars poetica out of painted iron waste and iron objects. The interpretation by Malraux of Picasso's late period junk sculptures (e.g.: *Woman pushing a pram*, 1950) was published in Hungary in 1976 and presumably it encouraged Ildikó Várnagy in assembling her junk sculpture of big figures even if she only mentions Picasso in 2000 in her notes, written from time to time, entitled *My predecessors*. Metamorphosis in these pieces initiating junk into sculpture occur in a way



that the objects become alive since she does not cast them in bronze as did the master and she makes use of the representational (formal) values provided by the objects. This is how curved planks become arms, breasts, a neck or a head, the ones full of screws turn into hands while the ones with a hole in them are made a belly and a skirt, and so on. The painted moons and stars even make those figures beautiful which are otherwise clumsy due to the hardness of the metal pieces, the sharp angles they form and the assemblage technique, struggling

with convulsive movements, pointed shapes and assymetry. In this "clumsiness" there is anguish just like in her earlier molded figures of women, although in a different way. It is precisely this point where the artist criticises the objectivity of body perception and objective artistic view. This is this body statue, striving to come alive, which (after Orsolya Drozdik's performance criticising the tradition of artistic body perception) raised the central theme of Feminist art (the above mentioned subjective view) by the renewal of a genre considered traditional but without dividing society with its critique of culture as did the Feminist artists.

Unfortunately, several of her work made in the nineteen eighties perished; for example the figure of *Charon's boat* (1980) welded from pipes, directing half a boat installed with a "propeller" and cut out of a car roof or the equestrian statue of *Jeanne d'Arc* made of polystyrene, built from the top to down and imagined in iron. These statues along with the *Queen of the night* re-interpret the relationship between myth and sculpture since "alive" statues also have mythic aspirations (proved by the work of Géza Samu at the beginning of the nineteen seventies) and this is precisely the new materials

(even if junk) and techniques producing an alive character which signal the myth creating ability of man. *The Sails* balancing with their plates fixed on a rack made of pipes and the *Bird* (1986) rivetted out of painted aluminium plates point from body sculpting towards sign sculpting.

Finally, Várnagy shared with her students the most particular feature of her artistic activity so far; picture- and space writing. With Várnagy "the reduction of forms to signs help readability", as István Dévényi writes in the brochure prepared for Ildikó Várnagy's atelier exhibition of 1979 (Hungarian National Gallery). "This form of communication – the communication through non-verbal forms – is very intense with Várnagy since the perception of forms precedes verbality". Painters have already discovered the possibility of "writing" with picture signs in art interpreted as communication. Contrary to contemporary scholarship considering language as a paradigm for the world and thinking, picture writing as a materialistic medium allowed molding and the expression of new ideas and the facts of life and the creation of a new language.¹⁴ Ildikó Várnagy, however, experimented

¹⁴ *Picture Writing*. Selection from Hungarian artists' art work, Új-Delhi Triennále, 1993; "The Second Gender". *Female Art in Hungary 1960–2000*. Budapest, Ernst Museum, 2000; *Mixed-up alphabets*. Exhibition of León Ferrari és Mira Schendel, New York, MOMA, 2009.

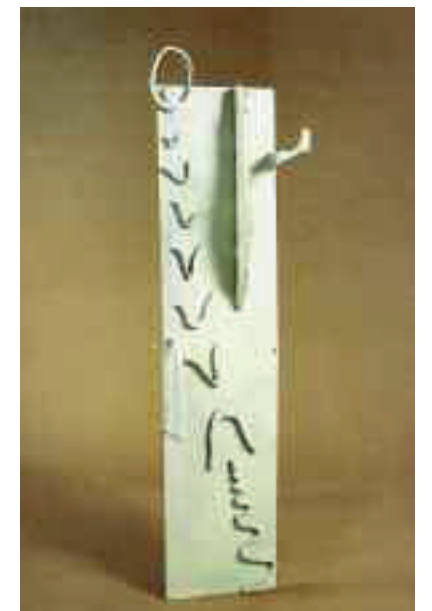
in other *intermedial* ways as well when she was looking for signs and forms in her *Interpreting drawings* for Dezső Tandori's poems which she displayed at an exhibition in Csepel in 1975. The *Csinszka-poems* (1978) consist of abstract aluminium signs. "Her expressive writings explore basic thought schemes and their laws while carrying out reductional processes which allow the representation of the original meaning of things." She discovered a third possibility during her sessions with children. She realized that **writing the word down** and representing it in pictures give a special emphasis to it. The exercise "textile picture out of thick yarn" served to take the textile work even further: "we use the colourful yarn as a line, we draw with it." In 1980 she embroidered twelve words on burlap each in a different yarn and in a different (mainly curved) form: your heart, your soul, your nerves; your mountain, your water, your fire; your eyes, your blood, your brain; your bone, your ashes, your nothing. Is it a love poem? Or owning another person by a magic description of his personal traits? Or a continuation of the embroidery on quilts made by women? Probably all these at the same time.

III. Sign language

In this playful period of her life full of realizations she found her own path in the art forms of traditional sculpting in an original way. This meant the reduction of form into a sign which needs to be highlighted not just because it plays a key role in her oeuvre but because Hungarian art history has paid little attention to this phenomenon. In 2009 the Neue Galerie of Graz, however, assigned a special hall to this trend starting back in the nineteen sixties through which the transition between Modern and Postmodern took place mainly in the eighties (in the oeuvre of Ákos Birkás, László Mulasics, István Nádler, István Mazzag, and Tamás Körösényi). Ildikó Várnagy, on the other hand, had a different idea in this regard as well being radically anti-artistic (as opposed to the artists preserving esthetic values) and intellectual as opposed to the primitivism of the new wild art (for example the artists of Bizottság Band). Back in 1973 Várnagy molded "gingerbread" out of plaster (which she re-interpreted in china in 1987), emphasizing the differences from conventional forms by paint (for example the oval in the "two-headed" *Parents*).

Her medal art

which can be traced from 1977 until now is based on this arts and crafts view and her individualised sign system using different materials (for example *Dance* is made of plastic, 1983). The ten pieces of the series *Bartók* (1981) working on the different stages of Bartók's life is an exception since it is created of found and painted iron.¹⁵ Since she had the opportunity to cast her



¹⁵ Anna Baranyi: *Hungarian coin art of musical themes in the twentieth century*. Thesis, 2002. ELTE Institute of Art History, 4-6.

medals in bronze (*Pieces of Wisdom*, 1984), these have been irregular (in general oval shaped), flat and richly molded (that is they carry the traces of the molding hands), sometimes painted wearing signs. The medals for *Shakespeare's* sonettes (18 pieces, 1986) are outstanding among them. It is as if Várnagy had found her motto in Lőrinc Szabó's translation; "Learn to read the many signs I have: intelligent love can hear with its eyes." The original is the following: "O! learn to read what silent love hath writ: To hear with eyes belongs to love's fine wit." The signs placed on the plates or carved into them represent the most important lines for her word by word but composed into the form of the medal at times disregarding completely its tradition in the most natural way. The relationship between the poet and Várnagy's paintings is obvious, actually stronger than the kinship she felt for Petőfi (who translated Shakespeare). The statue *My homeland* testifies to this affinity. Shakespeare links emotions with bodily sensations with the same simplicity as does the sculptress Várnagy; "Mine eye hath play'd the painter and hath steel'd, Thy beauty's form in table of my heart; My body is the frame wherein 'tis held..." writes the poet. Thinking of the Várnagy's composition *Eyes-heart-belly* and the concept of knowing originating in the trio of seeing, sensing and physicality her attraction to the language of the sonnettes can easily be understood. She finds the precise (sign) value in the world of the positive and negative, smooth and coarse, square and round shapes to represent the seemingly abstract expressions which are full of emotions in a tangible bodily form. As for love, the poet writes the following in sonnette XLIX; "Against that time do I ensconce me here, Within the knowledge of mine own desert", while Várnagy represented future with an imposing pointed and threatening cone shaped form while she drilled a hole into the other side of the medal and surrounded it with several lines of defense. With the hole she made the abstracting poet disappear. This "gesture" originates in the determination of the sculpting just as much as the painful and stubborn self-consciousness of the poet. The lack of the hole

is stronger than the positive form and the poetical-sculpting values win over the uncertain future.

Her sign language was embodied in newly discovered materials such as or chine and in different art forms. Várnagy worked at the ceramics artists' colony of Siklós between 1984 and 1989. She prepared her hand-sized medals entitled *Instincts* out of black clay. In 19987 the five reclining big signs were made in the Nyíregyháza artists' colony which are the medal equivalents of the five senses. (She re-molded them in plastic in 1992 and gave them the title *Secret*. However, the mouth, thought, heart and rhombus appear there negated and crossed out.)

One of the bases Várnagy created for her art unfolding on medals matching poetry, thoughts and molded signs was the *Sign ABC* she had created by 1977 but which has been growing ever since.

"I put in words what must not be talked about and touch what does not exist", says Várnagy of the spiritual phenomena the physicality of which is carried by the signs. An arrow pointing upwards carries the dynamizing



and imperative power of the exclamation "Up! Up!", a tilde (a line imitating a wave) suggests silence of peace and quiet while X denotes negation, and so on. "It is neither abstract nor concrete yet it exists", writes Várnagy about concepts expressing states which impact the whole of a man and which she wants to represent. Another source for this is her exercise to prepare

drawing-poems and drawingpoems.

She established this strict genre around 1982 according to the ars poetica of "a real poem does not pamper you/ a real poem makes the muscles of the soul easier to use". "A woman is a bridge, embraces while a man is a river, goes away", says one of the drawn poems where linguistic reduction is accompanied by the primary power of handwriting blown up – authenticating subjective experience. At the same time (standard language) allows us to generalise subjective experiences. A drawing poem, therefore, re-establishes the endangered expressive power of language and its role to put individual experiences in visual ways: thus Várnagy starts human articulation all over again. "I merge into, I step out, I complicate, I clarify, I fight, I understand, I believe, I negate, I see...", are her words on a sheet which displays also lisible and visible signs, and conceptual opposites. On another sheet which lists compatible values, equal to one another according to the nature of signs, vision (sensual in nature and not just abstract due to the sign of the "eye"), meaning knowledge, serves as a solution without disqualifying human experience and action. By this Várnagy attempts to solve a philosophical problem, the duality of the principles (body-mind, man-woman) which has always concerned her, by introducing a third element. The statement and solution of this philosophical problem is validated by the stubborn self-reflection of the drawing poems ("my body and mind trains me to put up with myself"), their self-conscious nature ("what is left of you if I don't remember/.../not to remember is a crime") and their subjectivity just like with Shakespeare. Following the *12 words* sign writings were made on textile based on these drawingpoems (1984). Later on, in 1989 a lithographic album containing drawings and texts came out which is a new collection of opposites and their reconciliation.

The lithographies are also inspired by the classics of Modern theory of art (Rudolf Arnheim, Worringer's *Abstraction and intuition*, László Zolnay's *The origin of arts* as well as Arnold Hauser's books). The blue coloured cube *Cruel purity*, for example, comes from a drawing made for Hauser (1984); "Art rationalizes and humanizes existence", runs the quote and the sign for ratio (which could be termed conventional) is a regular square while a curved shape stands for humanness. The two shapes of different kinds suggest an opposition as do dualities between the cube and stones on the lithography entitled *New ideas and forgetting*, and the closed in embryo-like figure and the figures hidden between the soft lines of harmony on the green sheet with the inscription *Solitude, success*, all of which correspond to the agonizing dualities often noticeable with European artists.

According to Hauser "always two opposing attitudes will be united". However, he reconciles the dualities of acceptance-rejection, preservation-destruction, reflection-violence by fluctuation between the two extremes. Várnagy, on the other hand, displays the union of the opposites on her drawing by a vertical tilde (a form representing a harmonious state) as if it was the union of the male and female principles. Várnagy represents her father's solution with an arrow pointing upwards. His solution ("Man exists, is aware of his existence and wants

to change it."), differs from hers. With him a new quality arises from the impact one of the two principles makes on the other one. Várnagy is capable of integrating the contradictions into one form: her figure of a man is completed with the curve of a two-pointed arrow crossing itself. It is more than it would be without the struggle of the opposites and is more whole (by the circular curve) than if it was not able to find the solution itself. She turned to other sources as well to make this special and complex language and thinking the clearest and most all-embracing possible. She studied the book on philosophy of language entitled *World language* (Gondolat, 1984, ed. by László Antal) and meant to acquire the precision of the language of human sciences (by her drawings entitled *Archaic instincts* by Imre Hermann written based on the book *Etológia* by Pál Széchy and writings by Géza Roheim, 1984–1988). Ildikó Várnagy is characterized not only by the desire to know man on a wider scale but also by the way she acquires and owns knowledge, that is by turning thoughts and facts she is most concerned with into signs, by re-interpreting them and thus by turning knowledge into self-knowledge. Várnagy, for example, highlighted the following words from one of Allport's books; "Everyone likes themselves. However maturity can be measured by *expanding the self*." She also drew small figures sitting on the "lap" of the big curved figure drawn for this statement, meaning that "mature" man not only overgrows his mates but they exist through him. Re-writing, therefore, is two-folded; the way of re-interpreting thought into a picture will modify the meaning.

The drawings using these quotes as titles are not drawing poems. They are real and subjective representations as any fine art work as opposed to a text which only has a virtual picture quality. In her drawings the relationship between the text and the picture is similar to a reversed subordinate explanatory relationship between the pictures and the title: the text here is primarily while the picture would merely be an illustration if it was not autonomous. That is drawing and title are here of equal importance.¹⁶ Based on Hauser, Várnagy has walked the path of self-knowledge as well. The selected lines are similar to her own writings in her drawing poems while the pictures are signs or sign groupings. The opposing and universal figures "Every work of art is a challenge" with their alive eyes shooting arrows to each others prove the active nature of both the artist and the work of art. This concept of a lively work of art ignoring objectivity (even if she has used objects a lot) has been characteristic throughout her career. All her pieces are provoking and militant, differing from trends in art and disregarding esthetics. "Bare tendencies put people off while hidden ideology does not meet any resistance", writes Hauser and Várnagy exhibits herself on her drawing as a naked and solitary



¹⁶ György Endre Szőnyi: *Pictura & scriptura*. Szeged, 2004. JATEPress 19-21.

arrow while figures are bending towards the other colourful end of the arrow. Since her diploma work all her pieces have resisted art historical or esthetic conceptual approaches. One could say that she has created the most particular art of her time characterized by the then new discipline of sign theory which could be described and studied by the methods of this new discipline. However, the scientific books she studied did not include books on sign theory and an approach from sign theory is rendered difficult by the subjective optimism and philosophical yet factual nature of her signs. One could argue that the scientific and *holistic* views of Modern times had an impact on her. "When the artist is immersed in elementary life" which can be seen on one of the smaller Hauser drawings (and is well-known of Várnagy from her readings exploring the world of instincts) and when she (the artist) selects her theme by spreading her arms towards the sky from above as is seen on another drawing (All representation is a way of choosing the form", says Hauser) and this form cannot be anything else but spiritual



(something which is hardly imaginable all this makes it clear that Várnagy has all through her artistic career looked for the whole. In the art of the nineteen eighties one can recognize this need. However the mythic, historical or esthetic experiments of art, in themselves or combined, of those years seemed too little for her while the conceptuality, brutality and popular nature of anti-art proved partial and the new genres transitional even if her work can, in some ways, be linked to all of them. The closest piece of art is Nancy Spero's paper scrolls including typed texts and drawings. However, the American Feminist artist added pictures "found" in art history to the texts standardizing them later on making seals used in a similar way to signs primarily of feminine figures and female power. By not distinguishing between saint and profane, personal and social, old and new pictures similarly to Várnagy's sign-like drawings she created a seal language of universal value which, along with the texts,

allowed precise communication. (Várnagy painted her *Sign writing* in 1995 on fourteen long hanging textile sheets using simple and recurrent motives while listening to Bartok and contemporary composers' music.)

Várnagy's femininity is not expansive. Her drawing/poems serve to understand thinking. She remained what she has always been: determined experimenter looking for "redemption" (which is there to find according to Hauser). But "since all art is a kind of Don Quijotism, that is an attempt to adapt the world to one's needs" (Hauser) and since Várnagy, with her statue *Don Quijote* (casted in bronze, 1990) undertook this "attempt" we can assume that this is her personal path. To write down, to draw and to mold again and again the personal questions constantly repeated in a different way inside of her so that they could transform into experience and so that redemptions can be obtained which is nothing else but independence. Várnagy's constant sign language has the magical function of objects in tribal culture since sign language always serves some currently relevant objective. While it is being made it helps get rid of unknown forces hidden in our concepts of existence. They are magical denotations in Picasso's terms. For this she wanted to go back to the pure meaning of words taking dictionaries (for example a Latin dictionary) as basis for her creation of signs (1986). She prepared the maquette of a drawing and bilingual small book in 2002,

denoting drawing as a universal language understood by all. Her graphics is precise and playful (the pictorial equivalent of *bilinguis*, -e is, for example, the drawing of a two-headed head while her own name *castellanus* is represented as a jailor). Ildikó Várnagy's sign-like drawings were presented in the weekly paper *Élet és Irodalom* on July 12, 1985 where Károly Alexa rightfully introduced the autonomous (bearing no title) drawings as pieces of a "great and secret" graphic oeuvre. "...Her drawings are at the same time graphic phenomena on their own but also marginalia for the universe, combined they represent her personal and autonomous vision of it all... From emotion to abstraction, from perception to sign, from vision to object or the other way round?" We can call them pictograms similar to hieroglyphs since she employs known pictograms (such as an arrow) even from popular culture (e.g. rhombus) combined with her own to make her statements whole and to turn them into pieces of art. The different groups of the drawing poems (differing in terms of their relationship between text and picture) listed above represent almost all possible types.

What is missing is a description of one medium of the other, *Gesamkunst* known from art history and the "pictopoesie" effect or picture poem interchanging the code function of the picture and the text of Avantgarde and Neo-avantgarde. The typological difficulties when describing Várnagy's art work refer to the novelty they bring. In fact, contrary to the semiotic studies of the nineteen seventies which dealt with the ways communities used signs Várnagy's sign culture is not only individual but it refers to creation, not usage or the individual nature of creation and usage and the unity of those two. (With each of her contemporaries – and there were quite a number of artists and users of signs among them – the role of signs can be described in a different way.)



Várnagy's method is to know, to become aware, to memorize and to perform magic through creation. (This as a function of sign usage is possible in cultures studied by semiotics.) While semiotics got trapped when studying pictures separate and on the basis of the text Várnagy proved with the drawing poems and their different versions (since in the light of her drawings even scientific texts become subjective and poetic) that language has no dominant role in sign creation so a pictorial sign, in its entirety, cannot be analysed on the basis of language. Umberto Eco introduced perception (1976), Gombrich talked about imitation of nature as a basis of a picture (1981), but it took the "new iconology" of the eighties (W.J.T. Mitchell: *Iconology*, 1986) for scholars to consider picture and text as inseparable. (Hew one must mention the fact that the field of study for theoretical science apart from itself is never contemporary art but art of a previous period.¹⁷ Therefore their statements have never been applicable for contemporary art phenomena except the case when the artist was inspired by contemporary science.) Pragmatic Post-Structuralism defined the text or picture nature of something depending

¹⁷ Ildikó Várnagy's picture writings published at *Élet és Irodalom* on May 7 and 16, 1983 drew attention to this.



on its use. However, Mitchell's types (*Picture Theory*, 1994) referring to the relationship between text and picture, the picturetext, picture/text and picture-text, can be used to define Várnagy's art work. Her drawing poems and pictograms can be described as picturetext, the term "picture/text" can be applied when her drawings modify the meaning of the selected text while "picture-text" is applicable when the cross references between the quote and the drawing are obvious. However, this typology does not bring us closer to Várnagy's creative method.

SIGN AND SOCIETY

In 1981 Várnagy made attempts to make her sign language "more usable", more communicative and more social, and to study the social context of it. There is abundant photo documentation of her performance in Józsefváros (*Carrying signs*). She was primarily concerned with the principles of man and woman in a city environment, their presence, meaning, role as a separate entity and their relationship (see *Man carpet – woman carpet*). She used big boards and bars to build and display the signs following the model of banners used at urban political demonstrations, street names and billboards. These were hardly documented, there was no way displaying them in the street, watching for reactions and following their course.

Four years earlier the artwork entitled *Demonstration banner forest* by Gyula Pauer made at the artists' colony of Nagyatád was pulled down by the authorities although there was hardly any reason to believe that it could excite

crowds where it was displayed. This piece, however, can be considered as a forerunner to Várnagy's artwork even if the boards contained only conceptual and poetic texts. The form of demonstration in both cases would have lent itself for semiotic analysis and for the social and semiotic study of the sign systems of language and pictures created by the artists. Which would have led to some attention paid to the "users" and the "instructions how to use them" of Posts-semiotics. Semioticians in Hungary, in fact, worked out a scientific method to explore the layers of meaning in demonstrations.¹⁸

The themes of Pauer and Várnagy, however, did reach society. Várnagy's ideas (to demonstrate the existence of man and woman in an almost extinct Socialist town, to present sexuality in an environment which did not want to acknowledge it, to draw attention to the then particular and separate gender activities, to create and display common space) indeed preceded science and were highly important at the time. In the nineteen seventies in Western scholarship gender and sexuality studies appeared and by the eighties Feminism started to flourish so the relationship between the genders and society were in the focus of attention. In Hungary it was Ildikó Várnagy who alone initiated this discussion.

SIGN SCULPTURE – SIGN THEATRE

Her figural sculptures and space investigations made from the mid seventies, which help trace the development of Várnagy's sign language, were closer to the more abstract issues of art (statue, the relationship between statue and space or inner and outer space). Maybe it was her psychologist father who wrote philosophical treatise fragments who inspired Várnagy to be interested in forces working in man and in the relationship among people. She turned these models into space writing. Putting body sensations on display as we have seen earlier was a problem and an issue of early Feminism. Body artists also exhibited their physical experiences in performances and on films, brutally getting rid of social and artistic taboos concerning sexuality (e.g. Bruce Naumann in the seventies). An ars poetica of later date can be compared to the complexity of Várnagy's artwork in the seventies; that of Gilbert & George who state that real art is fed by three principle life forces: mind, soul and sex. Contrary to their body art Várnagy built her figure of *Feminine instinct* out of and beaverboard signs (eyes, mouth, rhombus) in which it is not the signs which gained autonomy in pop-art and which create the figure that are important but their inner interconnections and the meaning of these connections.



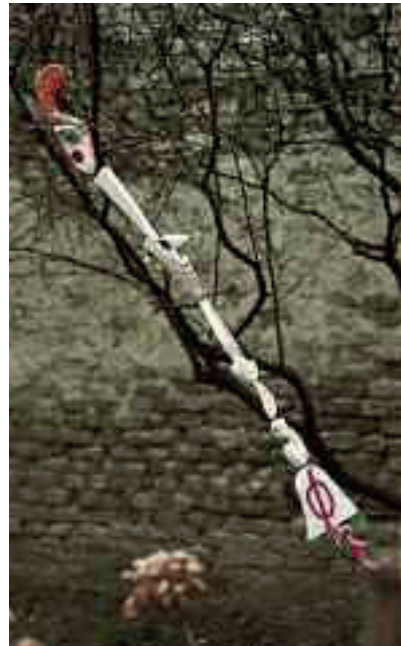
¹⁸ Munkaközösség (!): The social semiotics of the procession on May 1, 1972 in Budapest. *Studies in Semiotics* 23. Print. Budapest, 1975. Akadémiai Kiadó.

Várnagy's figure is interwoven by (plastic) threads denoting inner movements and relationship between the perceptory organs (1975). "I am consciously aware of instincts", says Várnagy summing up objectively her self-reflections. She marked the connections among the signs displayed on standing and lying boards in *Eyes-heart-belly* in a similar way (1977, in aluminium '79). This space web displaying and outlining the inside is like the exercise of creating space with the children by moving threads and ribbons where "we became strange 'spiders' in the cobweb space we created ourselves". This later became one of the key motives of El Kazovszkij's art in a third

sense: in her performances and her statue installations related to her performances where she displayed our life bound to one another and to our objects. Várnagy abandoned threads but raised the importance of the autonomous signs. Her installation in aluminium entitled *Five big signs* (1979) consists of such coherent elements placed on a plane (in sand) and propped up against the wall which denote-characterize five people living together. In 1987 at the sculpture art colony of Nyiregyháza she casted the big outlines of the signs of her *Five instincts* molded in wax in bronze. The signs and groups of signs denoting gender, states and concepts and showing only contours are of universal (anthropological) importance. The pieces of the sign group *Male - female* are for example of fallic and curved forms which can be rearranged in different sets. They are **puzzles** sometimes costing our lives just like her idols although with them playfulness is more important. They are of cheap plastic baked hard in the oven. The new series was made back in 1978 and later on in industrialized form in the factory of Tiszai Vegyi Kombinátban (1980). In the ceramics art colony of Siklós different shapes and forms were made: the small china and earthenware animals and tiny bugs are sometimes coloured in the material but also painted. Várnagy lined up different phases

of a movement around a circular base (*Circle dance*, at other times she hangs her small plastic figures in couple up on a glass cylinder in the inside as well as the outside. These scenes populated with sometimes moving figures can be seen as stages and remind one of Cader's wire circus.

In 1991 when preparing for her exhibition in Messel, Germany she baked in her oven enough figures for an exhibition. Among her painted terracotta there are different individual statues (*Mother Eart, Goddess with snake*) which can be rearranged in different ways as well as portraits and series (signs and idols characterizing different and dynamic movements). The idols can be rearranged in different groupings: Várnagy created twelve oval "islands" out of them. Later on she returned to the plastic which she could bake at home in the kitchen oven. Following her trip to Rome in 1991 she made small black idols and plaquettes. The idols here appear in a new way in concrete situations: a small clown figure is set on the oval of *Circus maximu*, a small figure is sitting on *the stairs of Maggiore* on top of wave-like material, the water of the *Fountain* is coming from the head of a small figure and there is an idol in the *Bathtub of Rome*. The forerunner to combining people and scenery is *A room with figures*, one of the series of Messel. It contains twenty pieces which can be put on the wall and is a study



JÁTÉK | TOY | 1974 | FESTETT HUNGAROCCELL
PAINTED POLYSTYRENE | 160x10x10 CM

in ceramics working with everyday life situations. It goes back to the series of coloured ceramics reliefs made in Siklós in 1989 as part of a commission to decorate four walls. Plants, birds and animals are placed on irregular brick-like basic forms recalling Paradise. When arranging them Várnagy applied the technique of "puzzles". She fixed three times four such elements on the basic scheme. In the meantime she had to struggle with existing models of ceramics on buildings which was the favourite genre of Social Realism as well as any antipathies. Even more so since the commission came from the government to decorate one of the residences in Béla király street. In the end, Várnagy solved the problem by placing Paradise in the frame of state representation as she repeated the decoration of a Socialist Biedermeier flat on one of the series of Messel with playful irony.

SIGNS IN SPACE

Várnagy hardly ever had the opportunity to do installations in big spaces even if her vision for this carried novelties as we have seen in her artwork (installations, arrangements, "puzzles") of the seventies. The design for the Calvary hill in Veszprem (1981) would have been an open space composition which one could have walked through. The only outstanding sign element would have been the Cross and the only carved statue among the natural rocks would have been the sculpture of Mary. The sign sculpture here could have experienced the monumentality of a universal cultural sign, the overarching cross which she would have counterbalanced with her statue of pain of a woman (mother) struck to the ground. The sculptress' work made this the central theme even if the cross had dominated over it. Highlighting Mary on a Calvary is just as uncommon as the idea of depicting Mary as a naked animal-like figure kneeling on the ground in a crouching position, prostrating her head also on the ground. Although the first and most beautiful piece of Hungarian poetry is the Old Hungarian Lament of the Virgin Mary (written by a woman author) and it is a most beautiful idea to depict physical and mental pain in one all embracing form (instead of using gestures and facial features) in one stone body the design was not accepted. Maybe the individual interpretation of the cross played a part: "My vertical and horizontal coordinates is the cross drawn in the real world with myself, ourselves and humanity in the intersection", she wrote to János Pilinszky.¹⁹ Today this Calvary could be one of our prides in art history with the figure of Mary embodying the inside (pain) could authenticate figurativity through body art. The revival of Mary is an important landmark in the history of Hungarian Women art following the pieces entitled *Woman in labour* and *Eve's flight*.

In 1987 Várnagy painted couples on matt and flat china: Gandhi and Indira, Chekhov and Olga, Rodin and his model, and Max Ernst and his wife, Nizhinskiy and Ravel, Pilinszky and "Baby" (*Couples*).

¹⁹ Éteri párbeszéd Pilinszky Jánossal. *Művészeti írások*, i. m. 95.



VIDÁM CSOPORT | HAPPY GROUP | 1980
FESTETT MŰANYAG | PAINTED PLASTIC | 40x60x100 CM



PORTRÉ | PORTRAIT | 1971 | FESTETT GIPSZ | PAINTED PLASTER | 100x50 CM

WRITERS

She was very much interested by the poetry of Pilinszky along with Petőfi and Weöres' from the beginning of her career. She made her first piece inspired by Pilinszky of lime stone entitled *Arrangement degree by degree* (1973). She carved regular stairs into one side of the rock with a pure and perfect sphere on top while there is a curve made of tears on the other side. Degree by degree was one of the series of poems in the volume *Szálkák (Splinters)* where Pilinszky was addressing the alleged duality of life and death, perfection and fallibility, and human and divine worlds. The title poem is also short. Pilinszky solves the most important questions of human existence by integrating them into the changing and sometimes manifesting order (or landscape) of creation with poignant simplicity. He identifies the dialogue between man and God with the parallel processes of birth and death, by birth meaning the "arrangement", entering in order through pain and purification which is only possible degree by degree. This world manifests itself in the Goethe-like purity of Várnagy's sphere. (She later made ten medals out of Christmas candle wax for Pilinszky poems in 1995.)

While her father introduced philosophical thinking to her, Várnagy made the above mentioned portrait of him. The thin face, his deeply set eyes and strict line of his mouth are evidence to her method of portraiture when she almost makes the actual features abstract and the face establishes the connections. While preparing the portrait, the intense relationship established between the artist and the model and the new work method created a dramatic situation which inspired the spectators to make a film.

In 1984 Várnagy continued with the terracotta portraits of their close friends, especially the writers. The portrait of *Károly Alexa* can be considered an idealized portrait although it also has an aspect of cruelty when representing the unshaven chin with pierced holes. The face of *Zoltán Tárnok* on top of a long neck turning upwards laughing reminds one of Daumier or the Realism of Austrian Baroque (Messerschmidt). The young painter, *Miklós Váczí's* portrait is painted while that of *István Dévényi* is as thin as a blade. (During these years she prepared portraits of the authors of the first generation of the periodical *Mozgó Világ*: *Attila Benkő, János Géczí, Endre Mányoki, József Tamás Reményi*; as well as *Ervin János Lázár*, and the art historian *Michael Jacobs*. In 1992 Várnagy made the portrait of the artist *Károly Schmal*.) She paid attention to the women writers: following *Virginia Woolf, Katherine Mansfield, George Sand* also became her models. After burning she painted in three colours the connected heads of the *Three Brontes* (1986). The sometimes highlighted and externalized character traits are connected with some parts of the face (like in Weöres' *Psyché*). Petőfi is identified with his world in his portrait. So it was only too natural that in 1993 a portrait relief was commissioned by her writer friends to commemorate *Cholnoky Viktor* who passed away young. In his oeuvre which was born at the beginning of the twentieth century of buoyant literacy Várnagy discovered the duality in Cholnoky's sensual and precise phrasing and his efforts to stop the loss of meaning of the language. She represented his face in a lapidary manner as if it was a masque and crowned him with the figures born out of his imagination while supporting the whole with an anagram coat made of the letters of his name. Writing with letters is, in fact, writing with sounds. This is what Várnagy discovered when she formed the letters according to the ones pronounced hiding the history of his life inside them: she, in fact, made a drawing poem starting with the embryo forming CH until TOR,

which is death. The letters in-between were identified with her own signs of complex meanings; for example O is the picture of perfection while L stands for floating or tossing (csolnak means boat in Hungarian). Framed like a painting, this became the memorial tablet of the writer looking out of a window (from his self) of a house in Veszprém on to the world.

Her portraits were exhibited at the end of winter 1988 at Újpest Galéria. The brochure includes words by Mányoki, Tárnok and Alexa. Portrait as a genre almost completely disappeared in those days from the genres commonly used in those days and had its Renaissance later on in the nineties expanding the theme from the individual to the social portrait. Várnagy, however, made the flesh disappear from faces since flesh makes all faces resemble by rounding them up. She also let loose her instinct to mold looking for the right balance between life and death of her model and sculpting. This is how she interpreted the personality of the artist and her sculptures are evidence to this, almost all her sculptures. (Later on she made portraits of her sculptor colleagues / Magda Gádor and Sándor Nagy, Gyula Hadik, 2003/.)



ROAD, GATE, SPACE- AND SCULPTURE POEMS

Várnagy also made drawings for writings of philosophers. This was her way of understanding their thoughts. She turned towards the ethical writings of Kant in 1984 when she got to know her father, László Várnagy's "objective and antropocentric philosophy". While reading Bergson (in 1988), Ildikó Várnagy prepared small drawings to sentences which meant most to her. For example, "Therefore we need a language which allows us to go beyond what we know to what we do not know." This is Ildikó Várnagy's main objective too.

²⁰ *Journey within*, i. m.

IV. "The thought Sculptress"

"The thought Sculptress", writes Endre Mányoki²⁰, this is what manifests in all her work should they be writings or sculptures. "She can see the space, proportion and structure of thinking in everything". While she is writing she creates "statues of thoughts". Her hands and mind think together, there is no hierarchy between the two.

Her first autobiographical or journal-like writings were written in 1982 which started to appear in the nineties in the periodical *Árgus*. The first collection of her writings was published entitled *Art Writings 1973-1999* which included essays on contemporary artists, exhibitions, artworks of all kinds and finally a collection of "aetheric" dialogues. One of the pieces on sculpting, *The space of Béla Hamvas*, is also about her own work (1991-94).

Her adaptations represent the events and their interconnectedness which make concepts alive. Since according to Bergson "Our mind can imagine only stillness" and because "movement is reality itself" therefore a passage should be made by language between the two worlds, the real one and the world of ideas. The sculptress had long aimed at creating such a language which would resolve duality. Bergson uses the concept of "knowing by far" for the activity which links the two worlds: "instinct is also knowing by far. Compared to intellect it is the same as seeing to touching." For Várnagy, therefore, instinct is an "adherent sign" sticking its amorph form to a regular stem which has wings on top since "intelligent signs are dynamic signs".

By this the moving-acting form construct is born (Bergson's *élan vital*) in which instinct, perception and intellect can harmoniously live and work together. Later on Várnagy prepared paintings to Béla Hamvas' *Scientia sacra* (1989), and the *Nietzsche-drawings* (*Nine pieces to Zarathustra*) in 1990 were made with acrylic paint. She naturally looked for in this poetic text what she needed: "This, this is my declivity and my danger, that my gaze shooteth towards the summit, and my hand would fain clutch and lean- on the depth!", representing the struggle she likes with sensual abstraction: the blood red hands



between the soft calling brown concave curve of the depths lined with splinters of suffering and the cold blue eyes of seeing-knowing (4). Várnagy painted the orange figure of a child as a symbol of perfection and also as a self-portrait among the square shape of the body and the cold and amorph form of the soul with the same joy Sándor Weöres' "child drawings" published in the old *Mozgó Világ* express. ("Body am I, and soul" – so saith the child", writes Nietzsche.) Creative hands multiply the form akin to the wheel sign of totality, radiance and love which, in this case, signifies man, and send these forms up to the sky to surround a small figure there. Her drawing "You must create the Creator" is characterized by the pagan joy of man capable of creating the creator. At the beginning of the nineties Várnagy re-interpreted and re-created her drawings she made while she was getting to know European philosophy (the one to her father's work, to Allport and Spinoza). She also acquired new ones (from Heidegger and Carl sagan's book on the evolution of human intelligence). She made two series of medals for Heidegger (1992) and one series for Sagan (10 pieces, 1997). A statue has been made only for Hamvas who desired to bring synthesis to Western and Eastern thinking.

A novelty appeared on the Hamvas paintings (11 pieces): the consequential use of colours and the establishment of their symbolic sign value. The colour of *Silence and fast* is lilac, difficulty is brown, extasy is red, while the colour of wholeness is yellow and *The light of intelligence* is green. So the page entitled *To transform!* will be colourful, *Power to endure uneasiness* is red and green while uneasiness itself is redish green. *To abandon devotion and to abandon abandonment* is represented in the colours of extasy and fast. However, "to turn philosophy into sculpture is the most exciting thing for me", wrote Várnagy in the Magazine called *Szivárvány* (1998. 1. 144). "Thought enters the material and creates its own form with me assisting whole heartedly".

"The centre of all beings is one says Hamvas and I wanted to surround this being and his being with bars and sticks. (...) The four bars or pillars have a bell-like head and flower-like legs with rays. Up and down is only connected with fragility. (...) The tension of building up and decomposition permeates this space... (...) The space of Béla Hamvas is also my space, the space of my statue and one of the sceneries of my life." Individual or cult space defined this way and surrounded with objects became a favourite genre in the landscape art of the second half of the twentieth century after Stonehenge this latter one Várnagy appreciates.

Várnagy, in her own way (turning inside out into the outside space, installation, arrangement, the path), arranged several spaces in landscape or in inside space here, however meant to create space itself with the help of sign elements. She had been working with this issue in her earlier art pieces. The thin aluminium statue of *Building in April* (1988) was constructed of bars "leaning to one another" so that they surround an inner space which is not yet "walkable". Then the lightly emphasized building of *The gate of the New Year* (1988), consisting of similar elements denoted the point (by abandoning the notion of inside and outside) through which we can pass to an open "territory to be filled". She also experimented with joining oval bronze chains to create a stable building the essence of which is surrounded emptiness (Easter, 1989). Hamvas' space, however, is full of tension since "Hamvas says that one is oneness, not a number. (...) two is the evil number, that of opposition." The space of the one, therefore is born between the upper and the lower forms connected by the bars.

Várnagy believed that "man needs innumerable signs and statues to find his way back to the one." Considering the number of her art work she made until then it looks as if she started the "countdown" then. She, naturally, did it in different directions. On one hand, Várnagy prepared a bronze sign series entitled *Hommage a Hamvas* which she exhibited in 1997 after winning the 14th National Small Statue Biennale with it. In the booklet prepared for the exhibition she included quotes from *Scientia sacra*.²¹ On the other hand she radically reduced everything. The definitely ugly painted bronze statue entitled *Two hemispheres* (1992) where the semi sphere shapes of curved oval sheets are connected with a process, can be considered as the closing piece of her portrait statues. With the exhibition of this inner organ which had been attributed with the abstract and nice sign of thinking until then Várnagy took on the purposefulness of a prosector.

The nature of art is a sublimation of basic forms, the circle (wholeness) and the square (pure disciplined intellect), as well as the interconnectedness marked by elements reduced to a line and casted in bronze, condensing the activities of the two hemispheres into a pure formula. *Existence without faith* was also represented in a determined way with the red cube of the mind full of life placed inside the church-like space built of two intersecting curves made of painted iron rods. As if the sculptress had withdrawn from everything outside the sphere of the mind: she welded the composition of *Without Flowers* of rusting iron sheets painted blue and green while the one entitled *Without people* is made of regular squares. Her sign statues *Nil (0)* and *Crossed out (X)* were made at the sculpting art colony of Győr. As if the complexity of her life and oeuvre had been attacked by an elementary force which she reacted by the reduction of her former self but also with a new start.

²¹ Edition 81 of the Museum Janus Pannonius.

Once again she returned to the dictionaries. When comparing her word pictures drawn in 1991 in Rome to the Italian dictionary with the ones cast in bronze, the first group is full of movements and actions of busy characters and active concepts and pictures of happy verbs while the latter ones are strict sign-like representations of abstract concepts. Understanding occur in both sets. The verb *comprendere* in Rome is a shining star on the joint forehead of two heads while the piece made later is constructed of two separate profile lines, one lying and one standing. It is impossible to understand this sign sculpture looking at it from one direction only. But *Understanding* itself displays the differences in views and inspires reception from different angles and thus reaching understanding. *Via* in Rome is the irregular multitude of stones and grass, the *Road* made later is a big S form where she placed the lying figure of birth, the standing figure of life (standing near bars) and the falling figure of death. *Time* prepared in 1993 is like a concentrated picture of this lifeline with an arrow pointing upwards and another pointing downwards between two spheres (two round sheets) taking a distance from the sensitivity which embodied in the interpretations of the Pilinszky-poems.

Her sensitivity, however, did not disappear from her work. The body of the "sticks figure" of *Birth* tearing himself away from the circle of wholeness turns back towards the circle with outspread arms while the two half figures of *Farewell* lead an autonomous life as the two inseparable parts of a figure cut in half: the waving upper body stays at the bottom while the other part is leaving in the top part stuck on a curve with dangling legs. (She displayed these pieces at her Exhibition called *Signs* in 1994.) Her gate sculptures change and become figurative. The open wing of the framing building in *The gate with lilac* (1995), a monument of the home in Százados Street, in fact, closes in and defines a space as opposed to the bold openness of a former artwork entitled *The gate of New Year* which consists of only one gate. The frame here shows emptiness instead of a "territory to be freely filled in", The new portrait of her father, *Tribute to a psychologist* (1996) is also a gate: as if the curved figure bending forwards with huge eyes came alive of a drawing while his thin body made of iron bars carries a lot of signs. New books to be read appear, almost all of them connected with Eastern philosophy. Várnagy made ten painted medals for the *Tibetan Book of the Dead* (1993) through which she understood and presented thoughts outside of Europe and its views of existence (in between) after death. She represented in colours and with minimal forms its stages: the pure Uhr light, the white light denoted with waters, the yellow light of the earth element symbolized with animals, the red light of the fire element and the green light of air represented by a landscape. She expressed the colours of the four ancient elements in a medal too. In the following year Várnagy made drawings for László Krasznahorkai's secret academic lectures entitled *Théseus- in general* (1993) which are an introduction to Eastern thinking and while in 1995 she drew pieces



to the *Tao Te king*. Two big painted drawings of this latter one summarizes in a sign-like picture the lessons drawn from verses 1 and 6 where colours dominate even if there is no mentioning of colours in the verses. The *road* of the first poem is a standing human figure, the simplest sign (since the road and human existence have been the same with Várnagy from the beginning): a vertical axis ("mother of all things"). The curve of his outstretched arms is towards the sky while his legs open up towards the earth ("the base for heaven and earth"). They are symmetrical, mirroring each other (above the "one without desires" is green while the "one below with desires" is red). They are gates ("the gate of the big secrets opens up to miracles"). In this summary one could assume everything is there which Várnagy has explored of the unity of body and mind, road and gate. However, her big bronze arch welded of signs entitled *Seven-layered knowing* (1996) became a big surprise in sculpting. The sculpture was based on Ervin Baktay's book called *Triumphant yoga* (Szeged, 1992) where the first form, "knowing what can be known", lying and looking up to the arch statically insures the gate to further layers of knowledge. According to Várnagy the second layer is "getting free of the suffering caused by sexuality" the V sign of which opening upwards

and filled in with horizontal bars holds the arch to reach "the highest" and the heavier and returning sign of the one completing the job. The peak, however, is the next one: the head free of disturbing changes where a curve goes back towards the head signifying "the returning of the mind to the origin of the mind" which is different. The last layer is the form completed as a wing: (the cause) always dwells in the soul". The construction of the arch out of abstract yet sensual signs is not only the epitome of the (life)path or gate iconography in Várnagy's art but the organic nature of the forms and their interconnectedness create an alive sculpture. Furthermore, the curves of the signs linking them back and forth to other signs, the symmetry in asymmetry (for example body and soul signs established as parallel signs, the thick curve of the task

and the thin curve of the mind) bring playfulness in the composition. But like everything else this richness also has its counterpart in one of her drawing poems of 2004: "stepping out into another life – which does not exist – stepping into another life which does not exist – stepping out stepping in".

THE DAUGHTER OF EVE

From her very first piece of art the main theme for Ildikó Várnagy has been woman. Not only as the topic per se of a piece but also coming from the awareness of her own sexuality and as a result of her *ars poetica* in which she identified her art as the knowing of the world with reference to herself. Each of her woman statues brought changes into the history of sculpting, these changes are connected with the different life stages of the artist. Her knowledge concerning women were completed by Kaari Utrio's *The daughters of Eve* (Corvina, 1989) to which she made thirty five pencil drawings (1991). Her drawings present a wide range of feminine roles from picking

lice to the goddess, from the water carrier to the woman translating the Bible with a lot of humour at times and with seriousness at other times. She represented herself also in two ways: as a *Cheerful woman* and also as the *Introvert* made of found and painted iron (1992). The material and the structure of the standing figures are simplified, they consist of thin bars and elements hanging symbolically on and off them. The *Cheerful woman* stands on the circle of perfection while *The Introvert* is placed on the X sign of negation. The cheerful one is expressed by a straight line while the intersecting and differing thoughts and looks are hanging. The simplicity of the statues, the concreteness of the signs, the acceptance of being two-fold are signs of mastering self-consciousness. As if she had freed herself of her self while keeping the ability to look at and reflect upon herself. Her floor piece entitled *Reclining woman* (1996) with the four limbs represented as "sticks" raised up to the sky which is composed from a view from above is a statue of a child drawing just like *Projection* made of iron painted black: a big heart taken out of the heart of the standing figure. It is, of course, unimaginable for her not to insist on awareness. But *Conscious emotion*: the ladder made out of the spiral of consciousness leading up on the tree of emotions and the ensemble of the signs hanging from it looks as if it were an exercise of memory. Since in the used up composition made up of linked and welded bronze elements casted hollow entitled *Heaven and earth* (1997) the arch of heaven and the lying figure whose outstretched legs support and provide stability for the arch of the sky but also represents the other man. The two elements and two principles (heaven and earth) belong together in almost the simplest possible way in terms of sculpting. In *Negating the Negative* (1999) the standing and lying double Xs, the two principles are mirror images of each other just like the "sticks figures" – the lying feminine and the standing masculine figures of the piece entitled *Present*.

The *equestrian statue of Saint Joan of Arc* (1998) is made of iron painted Indian yellow, hardly reminds one of what it used to be. A vertical scaffolding made out of bars and sheets of iron as if it was the mirror image of the horizontal of the body of the horse with the four legs of the horse going down and Joan's legs while on top there is the head of the horse on a giraff-like neck and Joan's arms stretched towards heaven as well as the tail of the horse as an arrow driven into the sky. The statue exhibited near Lake Gébárt close to Zalaegerszeg is not what it looks like, a mischievous monument: its sign-like elements preserve meaning and the childlike construction validate these signs originating in children's drawings and idols. Várnagy's signs came alive in her childlike nature which she has kept all through her career. These statues want to be sculpture and mythic heroes in a new way. "What was I like – child and wise woman – with nothing in between", wrote Várnagy and draws dotted lines between two sitting small figures in one of her new drawing poems. "What am I – something walking on two legs in nothing", and the two legs continue in a balloon. The theme of these drawing poems she has made since



2004 is mainly herself as a woman ("my body and earth are the same smells", she wrote next to a small semi circle drawn above a big one) who found her archetypes in myths ("I shed tears like the Madonna, gods are holding tight my throat", goes the line written beside the tears dropping from a one-eyed head) and who is unhappy because there are no myths ("there is no more Noah- no more barge -" and draws a small barge on top of a high mountain-like form) although she imagines herself in terms of nature myths (she writes beside

a long wing of a bird: "for only one night I'll show my power to the invisible future", by this, she provides the key to her wing iconography). In many of her poems written about her mother she voices her origin as a woman ("you are sitting at your grandmother's place - said my mother" and connects three lonely feminine figures by the curve of the table), where she represents her mother's everyday customs and movements with the pain of separation and death.

The purity of the drawing poems reduced to the most important words and the simplest signs is the sum total of her life and her relationship with sculpting. "While I was carving the stone I knew all along that it was carving me", she writes besides the figure standing next to the "O" signifying perfection, that is instead of her childhood consciousness creating a statue she herself became one: "I looked back at the declining city - I have been a statue ever since", reads the line beside a small one-eyed figure curving upward.

But she finds yet another new sculptural solution. At the opening of her exhibition *Tales of small people* in 2008 displaying her idols one could hear the "story" of the fifteen artwork. "Little man 14 is holding eight other small figures. He is a support forgotten

by everyone after the show at the Circus is over. Small figure 15 is leaning to the others by his head, thus expanding the chain of people out into eternity..." At her exhibition entitled *Coincidencies in time* made also in 2008 one could see four boards of letters after the solution of the Cholnoky-plaque reminding one of the personalities and their art work only by the letters of their names and titles. The construction of letters is supported at the bottom by dates (1808, 1859, 1900, 1947) while the letters like acrobats who are standing on one another's shoulders create a "chain of people". There are no sculptors among them, only scientists and writers. Is it a circus? Or is it serious? In 1947 Thomas Mann's *Doktor Faustus* and Camus' *Pest* "coincided".

This essay is written of Ildikó Várnagy and it goes through her life and career. It is a biography. It attempts to describe the birth and the expansion of the themes of the artist sometimes taking a rest at one of these, looks forward and backwards and tries to weave the thread of the main themes into the personal. However, all

these issues are complex: not just because stylistic features are defined by genre, thematics, material, tools and composition which are often connected or belong to other art forms but also because the significance of all this and also that of style itself changed by the second half of the twentieth century. New media and new themes came about, the most important of which is life itself and its complexity and to express it artists are not afraid of being ordinary. Várnagy, however, has a double personality: she preserved many elements from Modernism in the Postmodern age which were of importance to her, and at the same time she has stayed a moulding sculptress even if her activities involved the reduction of sculpting down to a line, a letter or a trace of a man. She imagined herself as a sculptress at the middle of the century when sculpting with its past of several thousands of years was a branch of fine arts. Today when the theme looks more important than craftsmanship or the reflection made upon the theme more significant than its expression or representation she is still a creator even if she fancies sculpting a different way than her predecessors did. All her gestures and new sculpting methods derive from her relentless hands: placement, constructing, hanging, sewing and writing in three or two dimensions. With these everyday life gestures she speaks of the whole just like "former" sculptors did and even if she is not working for eternity but only for her own age as was formulated by several of her contemporaries as their ars poetica her insistence on sculpting does promise a new era in this branch of art which noone has expected.

Where is the place of her art? She has not taken care of that since her artwork carries its own meaning in itself and can stay anywhere while communicating this meaning: they are communicative and open. Would this sculpting basically be for public space? Yes, it would. However, her pieces, even the most important ones cannot be seen at public places made in real size although *My home country*, the gates and the the most pure and simplest signs should also be there. "Sculpting for public space should have a branch which does not follow the political line but reinforces the line to display science, art and laws. If it is not possible I'd rather stay with exhibitions, drawings, writings and conversations. Nevertheless, if I close my eyes I can only see sculpture.", she wrote in 1994.²²

²² On Sculpting in 1994. *Essays on Art 1973-1999*. Budapest, AND Grafic Studio. 85.



HÁROM PÁRKA | 3 FATES | 1980
VAS | IRON | 60x100x20 CM



SÍRÓ TORONY | CRYING TOWER | 1987
BRONZ | BRONZE | 90x40x40 CM



FEKVŐ IDOL | RECLINING IDOL | 1960-61 | AGYAG | CLAY | 10x20x5 CM



ÖNPORTRÉ | SELF PORTRAIT | 1960-61 | AGYAG | CLAY | 15x10x15 CM



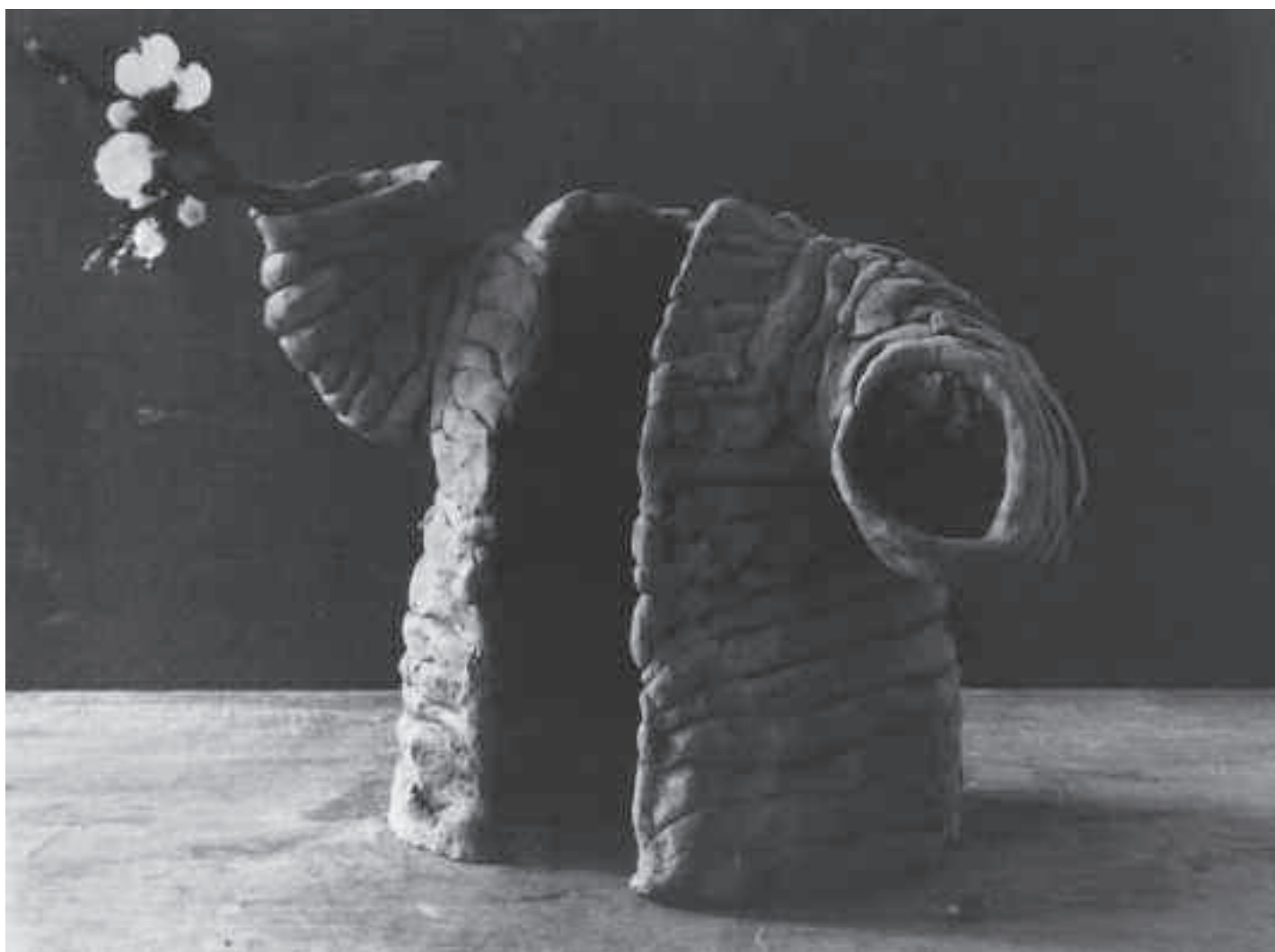
ÖNPORTRÉK | SELF PORTRAITS | 1960-61 TUSRAJZOK | INDIA INK DRAWINGS | 30x20 CM



ÜLŐ ALAK | SITTING FIGURE | 1969 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 32x36x25 CM



FEKVŐ IDOL | RECLINING IDOL | 1965-67 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 8x 31x9 CM



KINCSKERESŐ KISKÖDMÖN | TREASURE HUNTING SMALL WINTER JACKET | 1965-67
TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 16x21x10 CM



ÜLŐ PARASZTLÁNY | SITTING PEASANT GIRL | 1965-67 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 13x12x9 CM
TÁNCOLÓ VIRÁG | DANCING FLOWER | 1965-67 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 12x7x5 CM





SÍRÓ TÖRPE | CRYING DWARF | 1965-67 | TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 12x8x8 CM



IDOL | 1968 | GIPSZ | PLASTER | 20x15x5 CM



ALVÓ FEJ | SLEEPING HEAD | 1968 | TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 5x13x10 CM



FEJ-KORONG | HEAD-DISC | 1965-67 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 17x17x5 CM



SIRATÓ | MOURNING WOMAN | 1965-67 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 14x17x5 CM
ÁGYNŐ | BED-WOMAN | 1965-67 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 8x15x7 CM



BÁLVÁNYKA | LITTLE IDOL | 1965-67 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 14x10x10 CM
ÜLŐ BÁLVÁNY | SITTING IDOL | 1965-67 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 20x10x12 CM

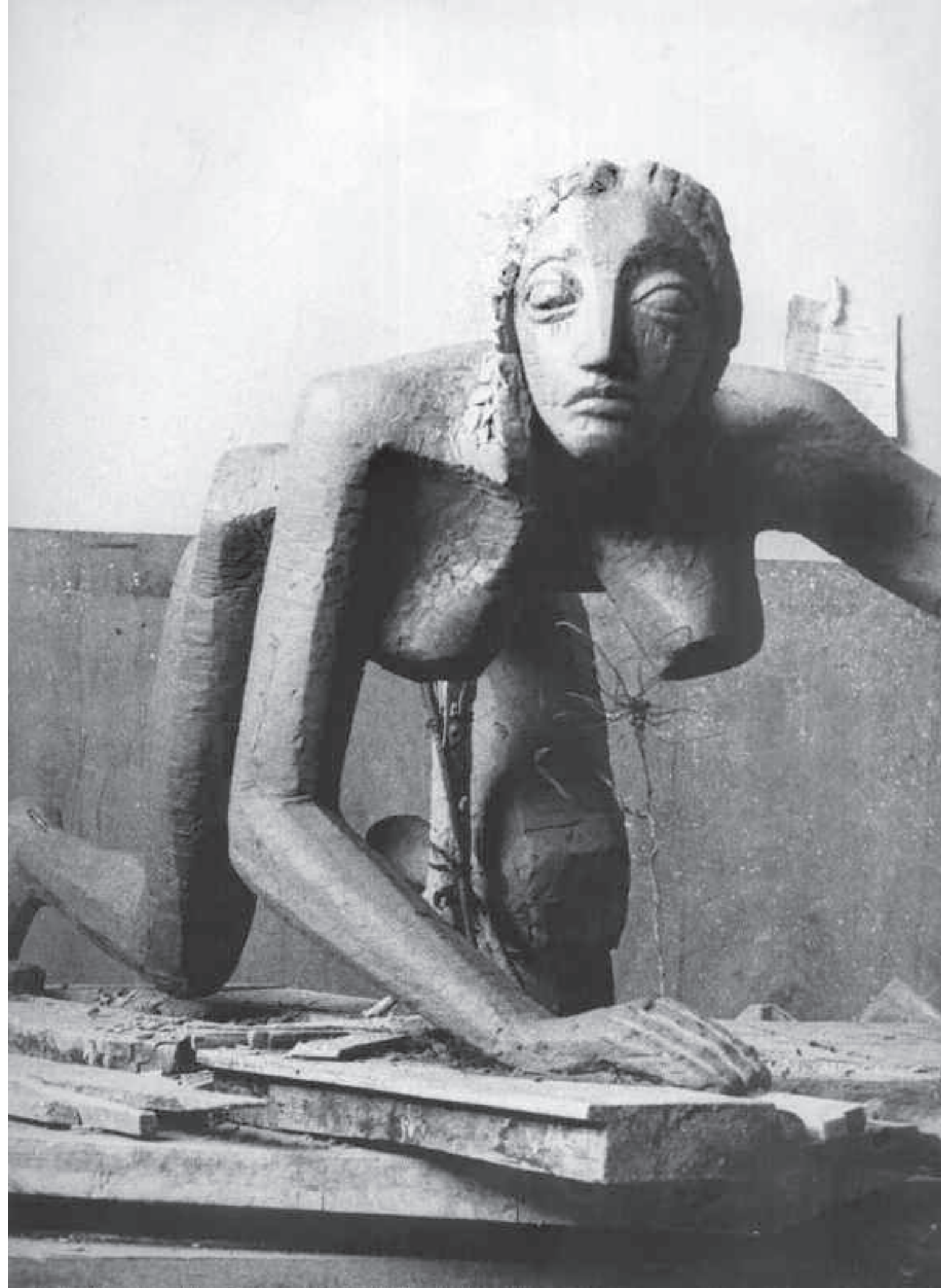


NEVETŐ | LAUGHING HEAD | 1965-67 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 17x12x12 CM





ÉVA MENEKÜLÉSE A PARADICSOMBÓL | EVE'S FLIGHT FROM PARADISE | 1967 | AGYAG | CLAY | 90x180x60 CM





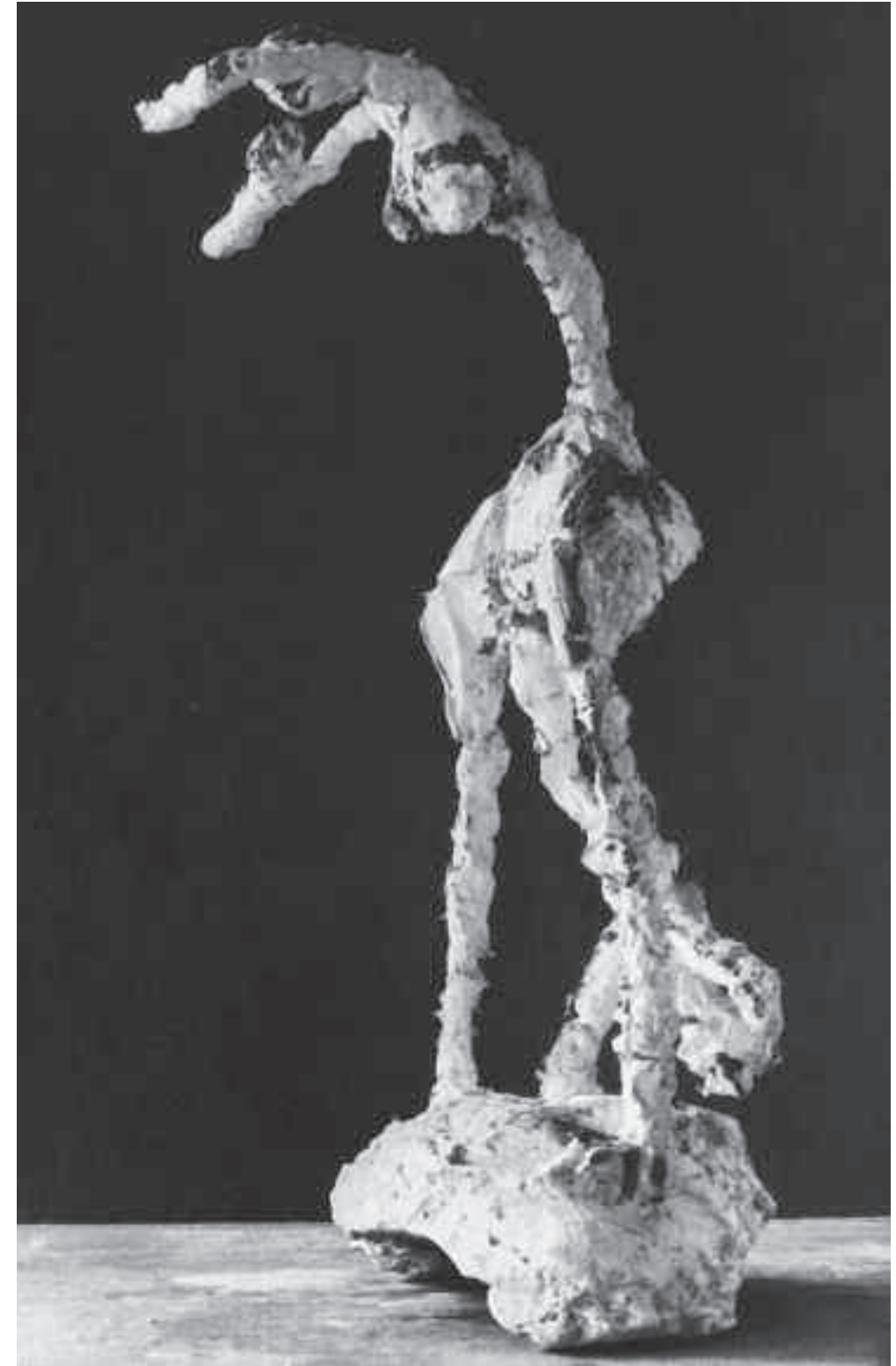
ÜLŐ NŐ | SITTING WOMAN | 1967 AGYAG | CLAY | 110x100x60 CM



ÉVA MENEKÜLÉSE A PARADICSOMBÓL | EVE'S FLIGHT FROM PARADISE | 1967 RÉSZLET | DETAIL



SZÜLŐ NŐ | CHILDBIRTH | 1965-67 FESTETT GIPSZ | PAINTED PLASTER | 28x12x16 CM





LILA FEJ | LILAC HEAD | 1966 MÉSZKŐ | LIMESTONE | 45x40x30 CM



MÁRIA | MARY | 1965 MÁRVÁNY | MARBLE | 42x15x15 CM



KUCSMÁS FEJ | FUR - CAPPED HEAD | 1965-67 | TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 30x15x20 CM



ALVÓ KISLÁNY | SLEEPING LITTLE GIRL | 1965 | TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 20x25 CM



MŰVÉSZETTÖRTÉNET | ART HISTORY | 1965-67 TERRAKOTTA, FA | TERRACOTTA, WOOD | 200x125 CM



CHLOE | 1965-67 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 42x25x22 CM



FÖLDREMUTATÓ | POINTING TO THE GROUND | 1968 | GIPSZ | PLASTER | 180x100x80 CM



TÁNCOLÓ INDIAI LÁNY | DANCING INDIAN GIRL | 1968 | GIPSZ | PLASTER | 120x70 CM



CSEPELI KERT | GARDEN IN CSEPEL | 1975

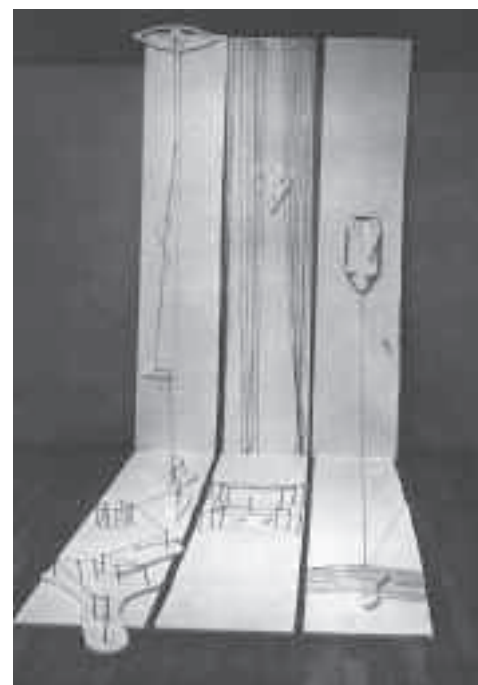


ZSENNYEI BÁLVÁNY | IDOL OF ZSENNYE | 1968 | BAZALT | BASALT | 25x15x8 CM



ÍRÁS A TÉRBEN | WRITING IN SPACE | 1975 HUNGAROCCELL | POLYSTYRENE | 200x200x100 CM
BESZÉLGETŐK | TALKING WOMAN | 1975 HUNGAROCCELL | POLYSTYRENE | 200x200x70 CM

MEGTARTVA ÉS ELBOCSÁTVA | RETAINED AND DISMISSED | 1975 BRONZ | BRONZE | 60x40x30 CM



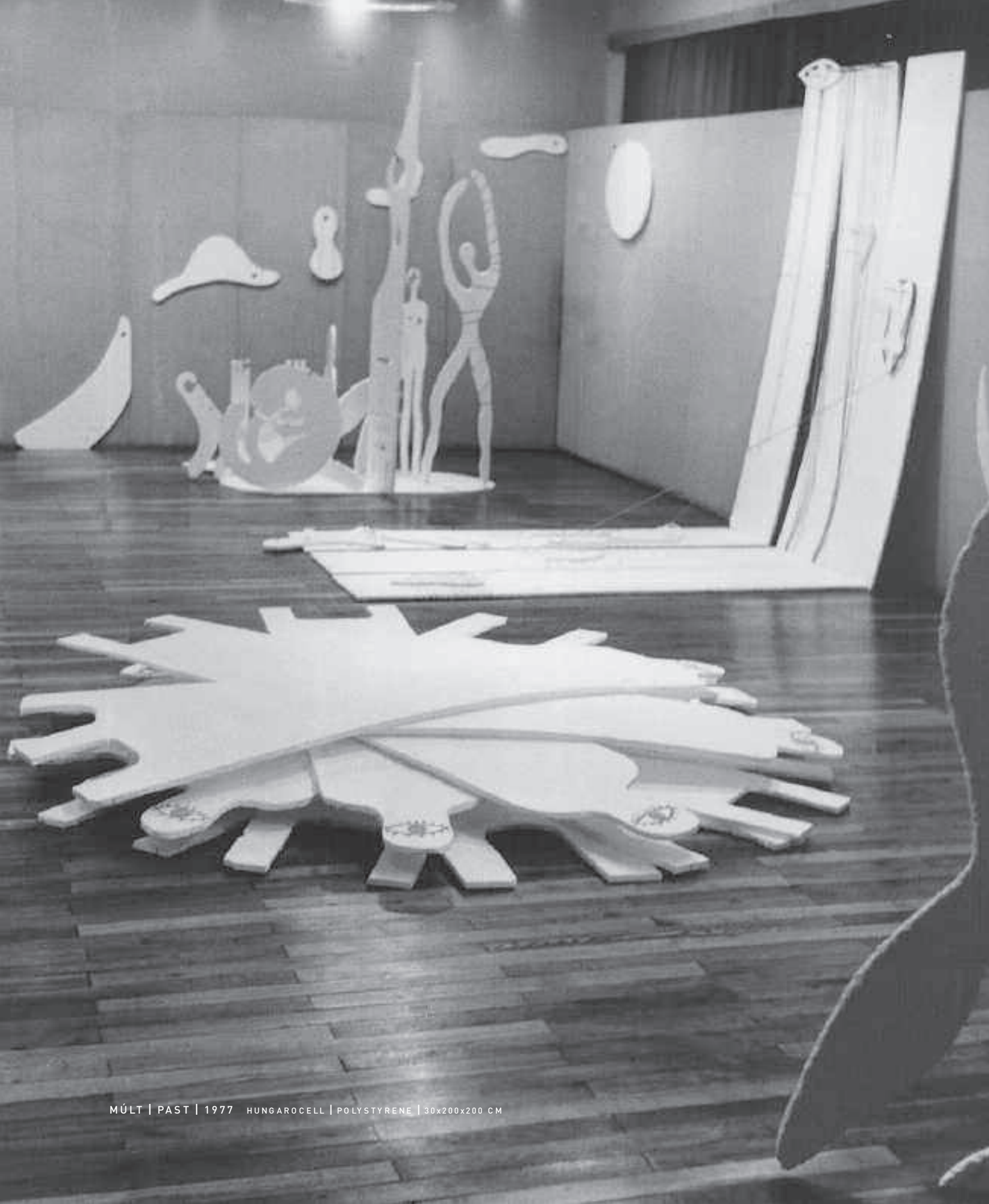
NŐVÉ VÁLÁS | BECOMING A WOMAN | 1977 HUNGAROCCELL | POLYSTYRENE | 200x100x100 CM

RÉTEGEK | STRATA | 1977 HUNGAROCCELL | POLYSTYRENE | 200x100x100 CM

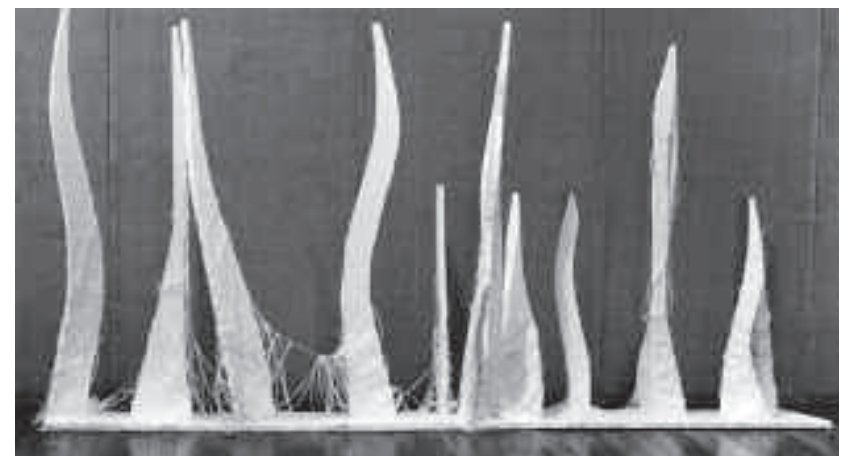
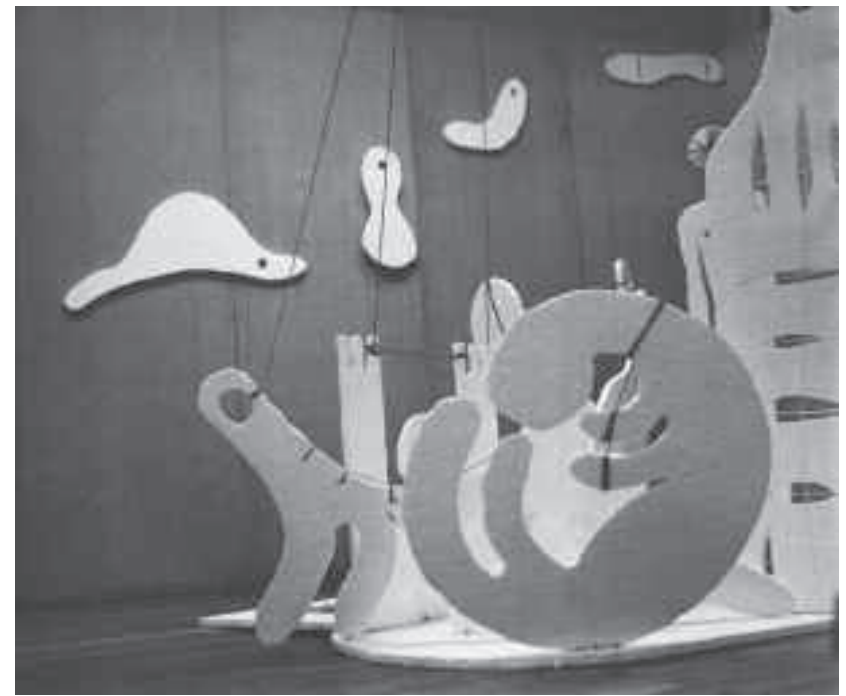
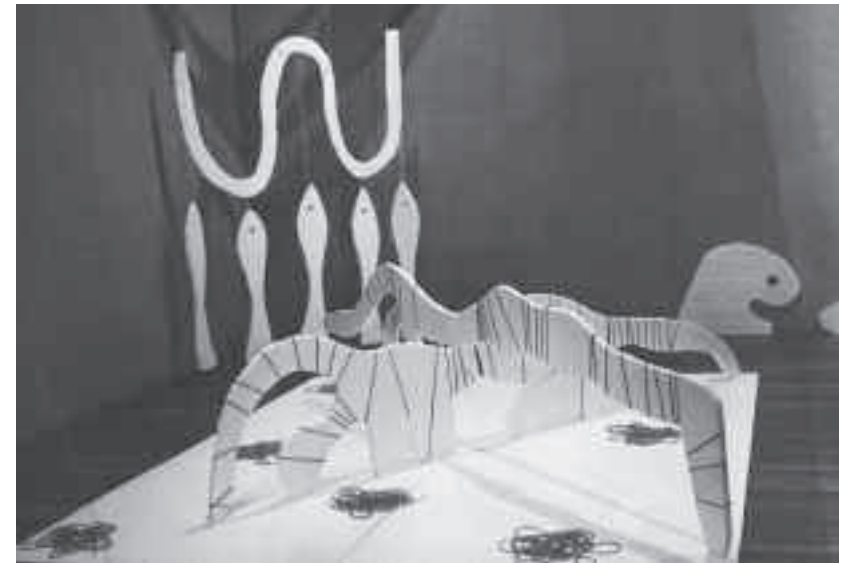
SZEM - SZÍV - HAS | EYE - HEART - BELLY | 1977 HUNGAROCCELL | POLYSTYRENE | 200x200x150 CM

HÁROM NŐ | THREE WOMEN | 1977 HUNGAROCCELL | POLYSTYRENE | 200x200x200 CM





MÚLT | PAST | 1977 HUNGAROCCELL | POLYSTYRENE | 30x200x200 CM



SZERELMESEK | LOVERS | 1977 HUNGAROCCELL | POLYSTYRENE | 50x200x200 CM

FEJLŐDÉS | EVOLUTION | 1977 HUNGAROCCELL | POLYSTYRENE | 200x200 CM

FÜVEK | GRASS | 1977 HUNGAROCCELL | POLYSTYRENE | 150x200x20 CM



IRÁNYOK | DIRECTIONS | 1975 HUNGAROCCELL | POLYSTYRENE | 30x30x25 CM
KUCKÓ | LITTLE HOUSE | 1975 HUNGAROCCELL | POLYSTYRENE | 100x100x100 CM



FEJLŐDÉS | EVOLUTION | 1975 BRONZ | BRONZE | 40x40x15 CM



NŐI ÖSZTÖN | FEMININE INSTINCT | 1975 FESTETT FA | PAINTED WOOD | 40x20x20 CM



SZÜLŐK | PARENTS | 1974 FESTETT FA | PAINTED WOOD | 200x150x100 CM



SZÁZADUNK | OUR CENTURY | 1974 FESTETT FA | PAINTED WOOD | 10x100x200 CM



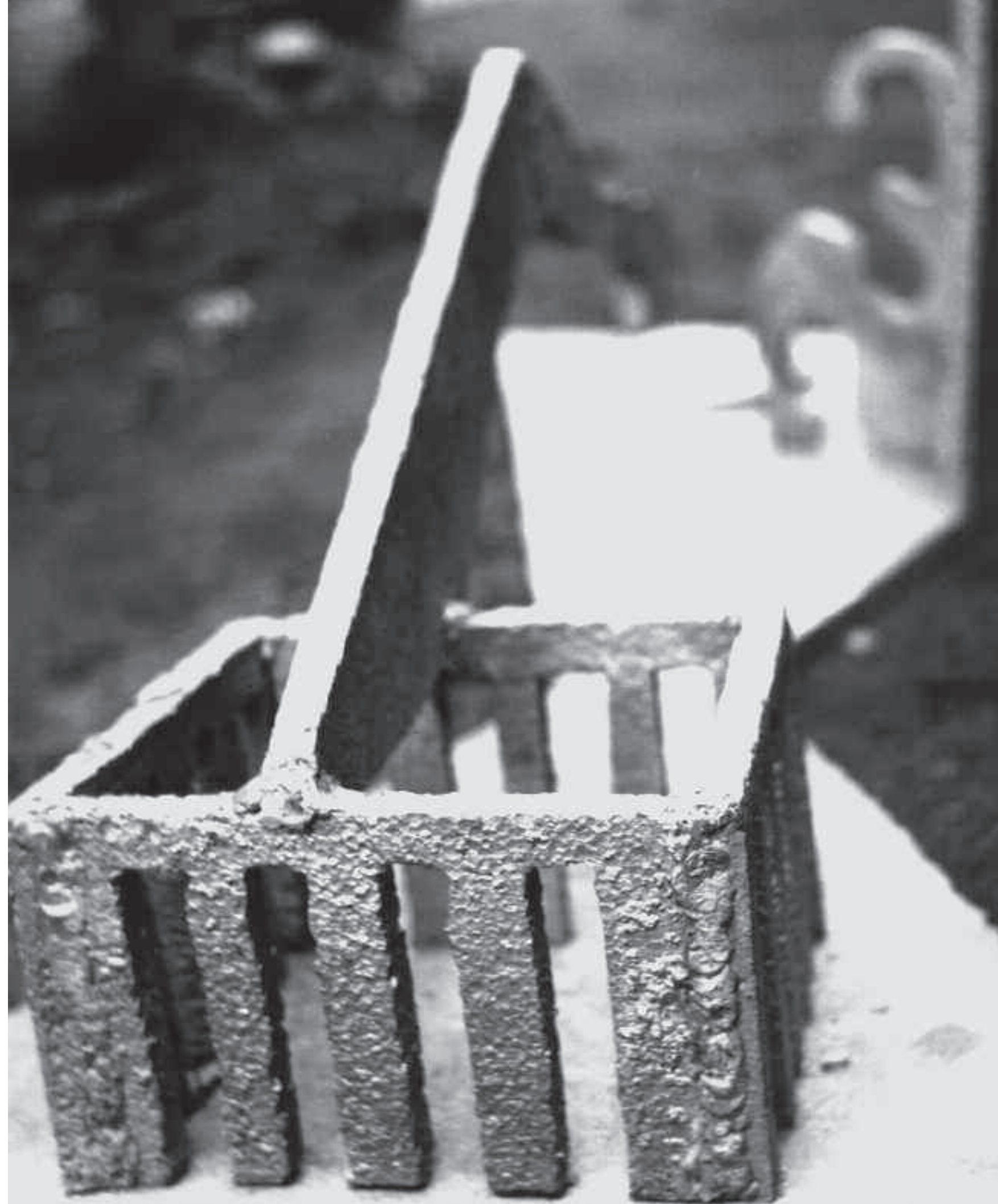
HAZÁM | MY HOMETOWN | 1974 FESTETT FA | PAINTED WOOD | 200x100x50 CM

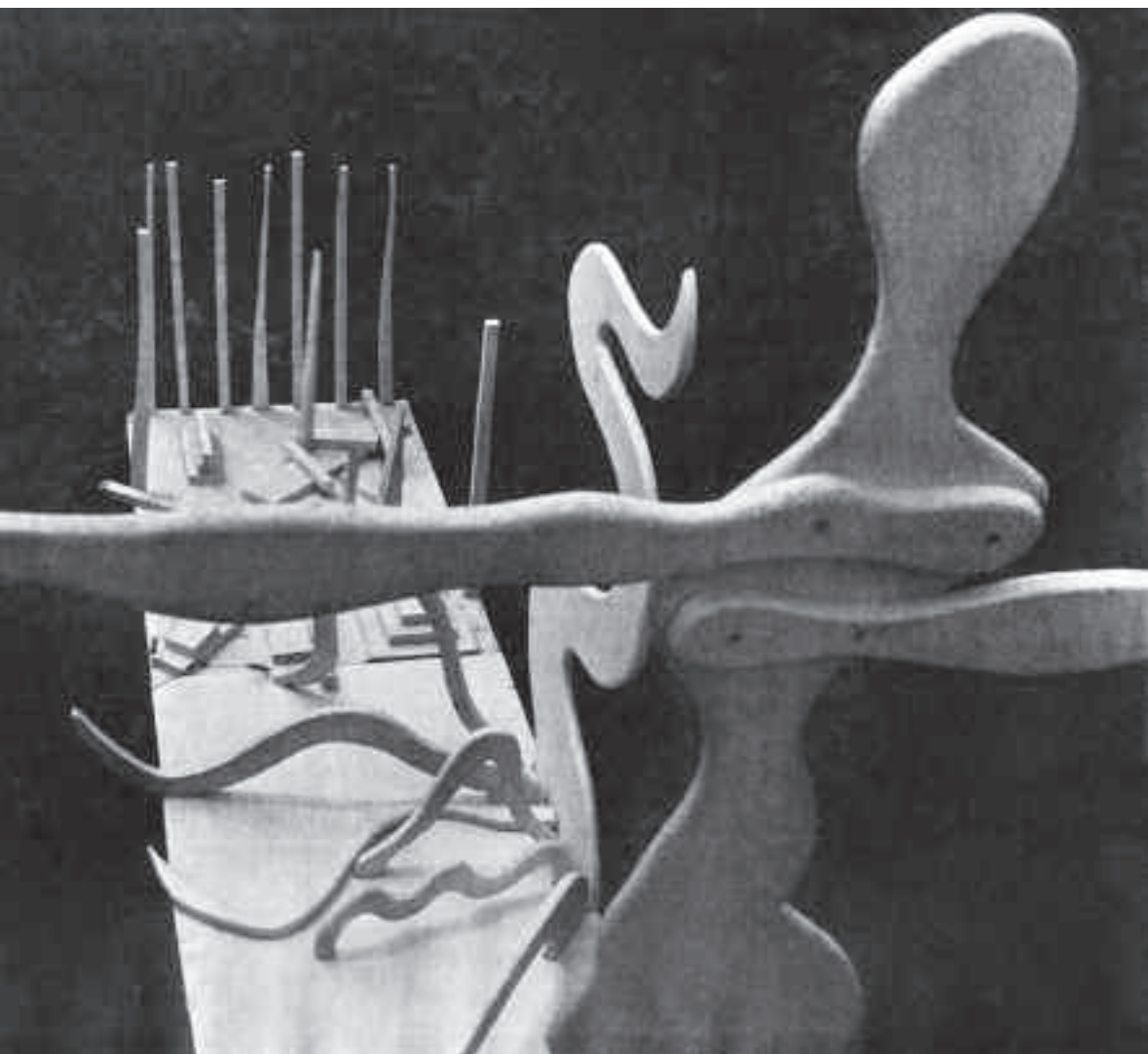


EGY KÉZ ELÉG | ONE HAND IS ENOUGH | 1974 | ALUMINIUM | 40x200x80 CM

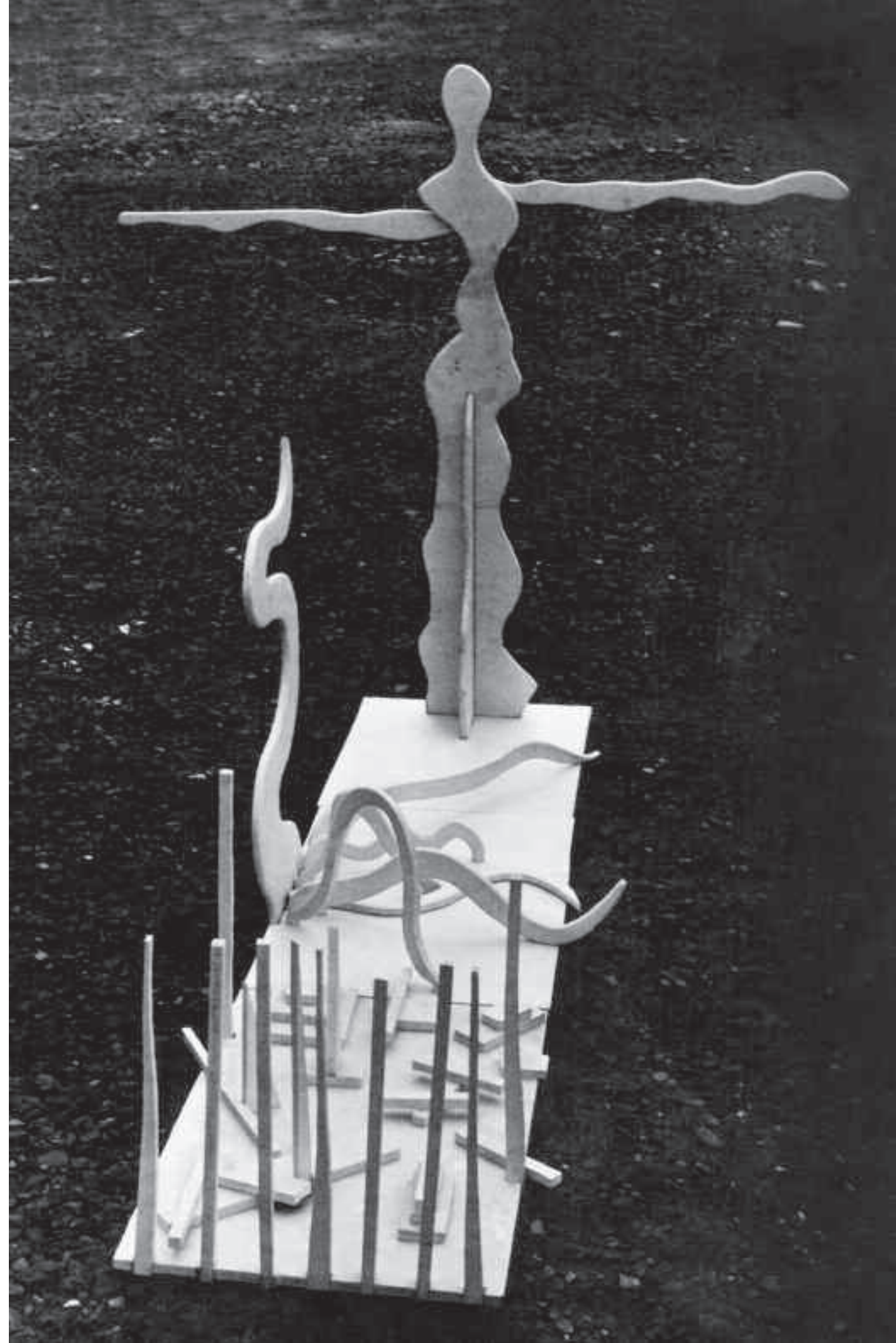


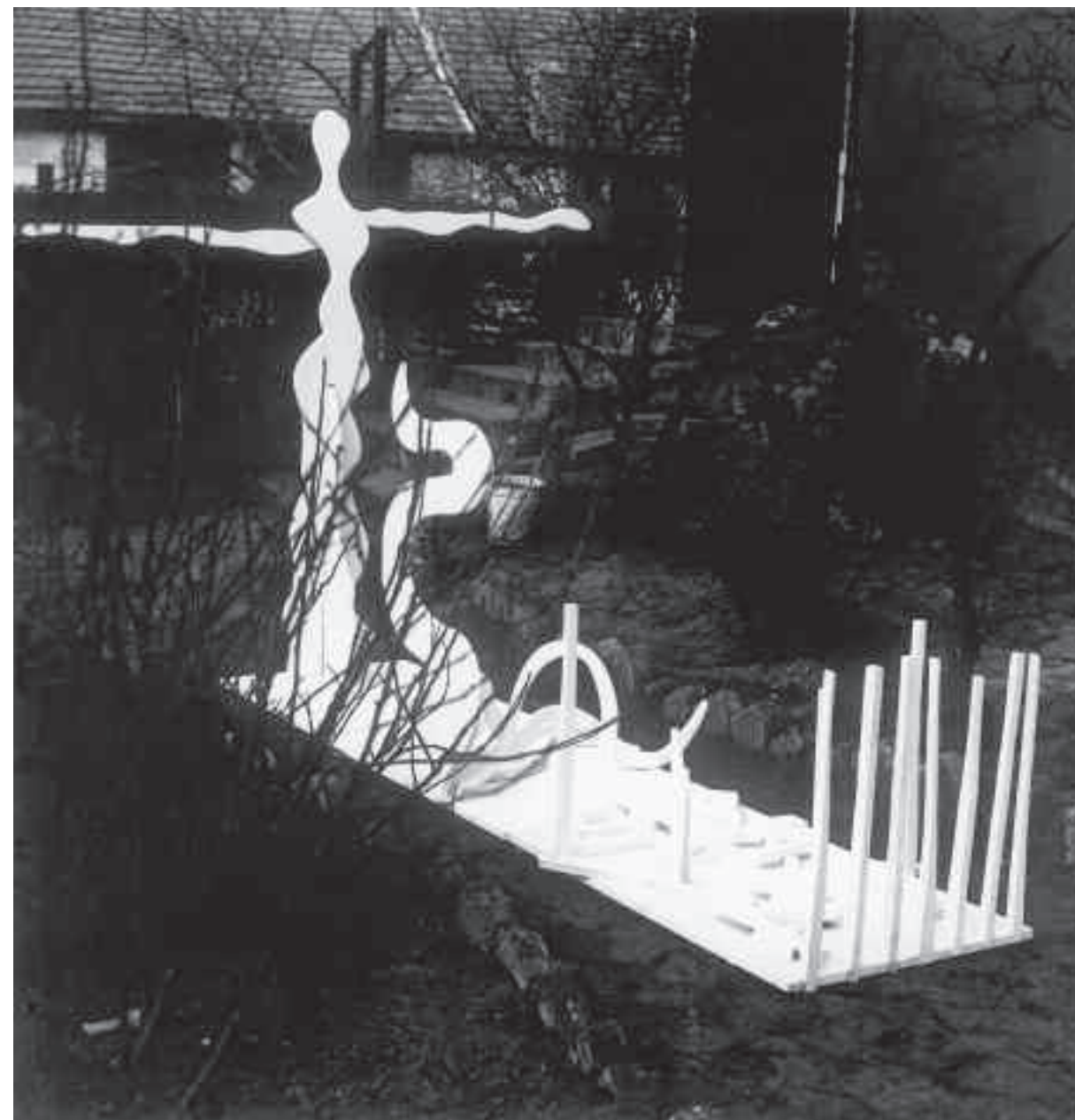
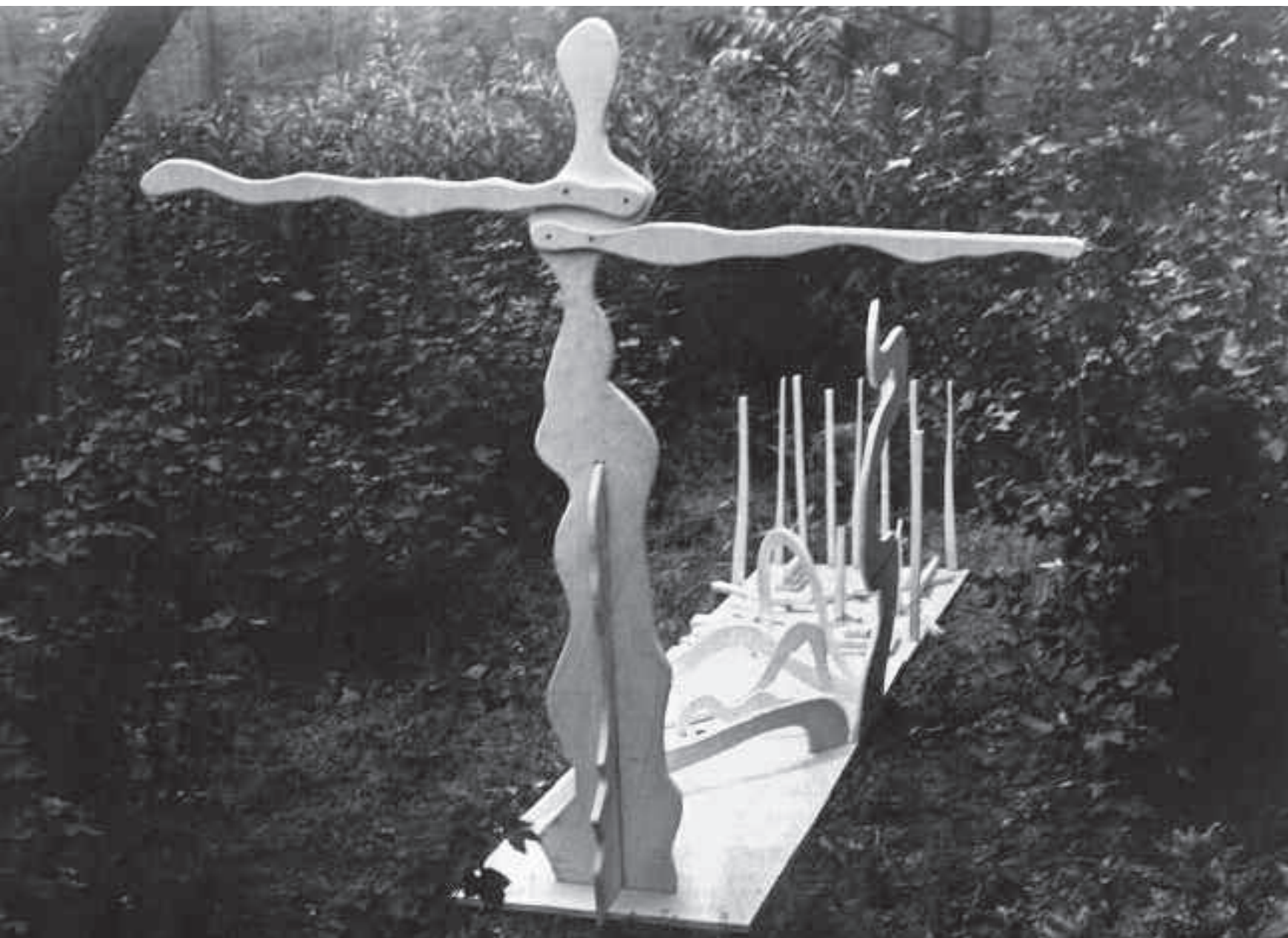
EGY KÉZ ELÉG | ONE HAND IS ENOUGH | 1974 | ALUMINIUM | 40x200x80 CM





SZINTÉZIS | SYNTHESIS | 1974 | FESTETT FA | PAINTED WOOD | 160x300x60 CM





SZINTÉZIS | SYNTHESIS | 1974 FESTETT FA | PAINTED WOOD | 160x300x60 CM



ÖT NAGY JEL CSEPELEN | FIVE BIG SIGNS IN CSEPEL | 1979 | ALUMINIUM | 240x240x400 CM



MENEDÉK | REFUGE | 1974-78 | ALUMINIUM | 140x140x110 CM



CSŐGYÁR | PIPE-FACTORY | 1977 | ALUMINIUM | 200x100x100 CM



REPÜLÉS | FLYING | 1974-78 ALUMINIUM | 100x200 CM



NAGY JEL - SZÁMOLÓGÉP | BIG SIGN ABACUS | 1979 ALUMINIUM, VAS | ALUMINIUM, IRON | 100x200x25 CM

ÖT NAGY JEL A MAGYAR NEMZETI GALÉRIÁBAN | FIVE BIG SIGNS IN HUNGARIAN NATIONAL GALLERY | 1979 ALUMINIUM | 240x240x400 CM





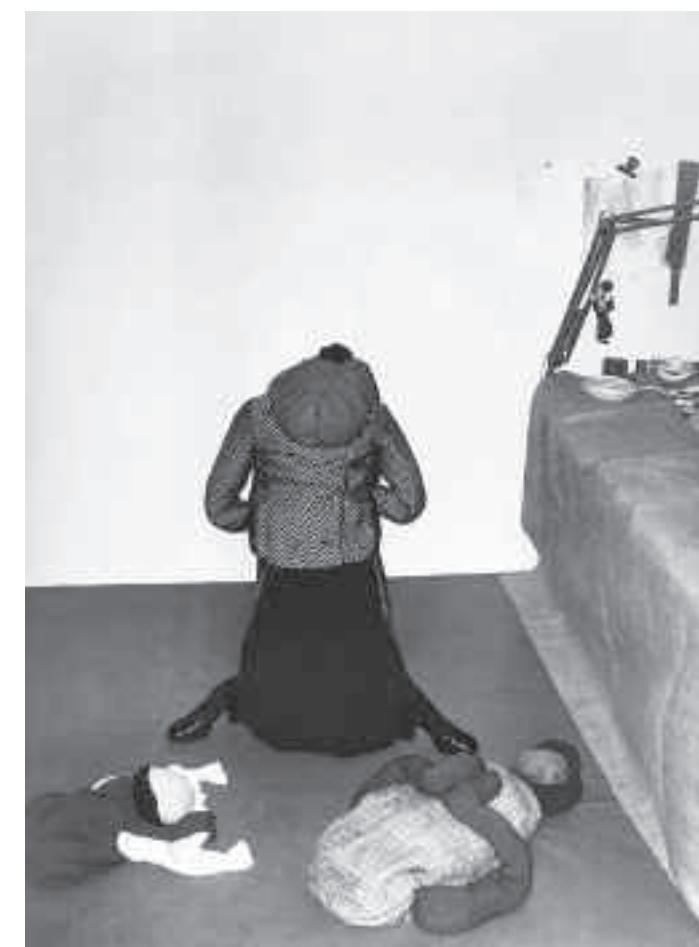
ÚT | ROAD | 1981 FESZETT ALUMÍNIUM | PAINTED ALUMINIUM | 100x300x60 CM



ÖTEN | FIVE PEOPLE | 1980 | TEXTIL | TEXTILE | 200x400x300 CM



MEDEA | 1979 | TEXTIL | TEXTILE | 100x100x120 CM

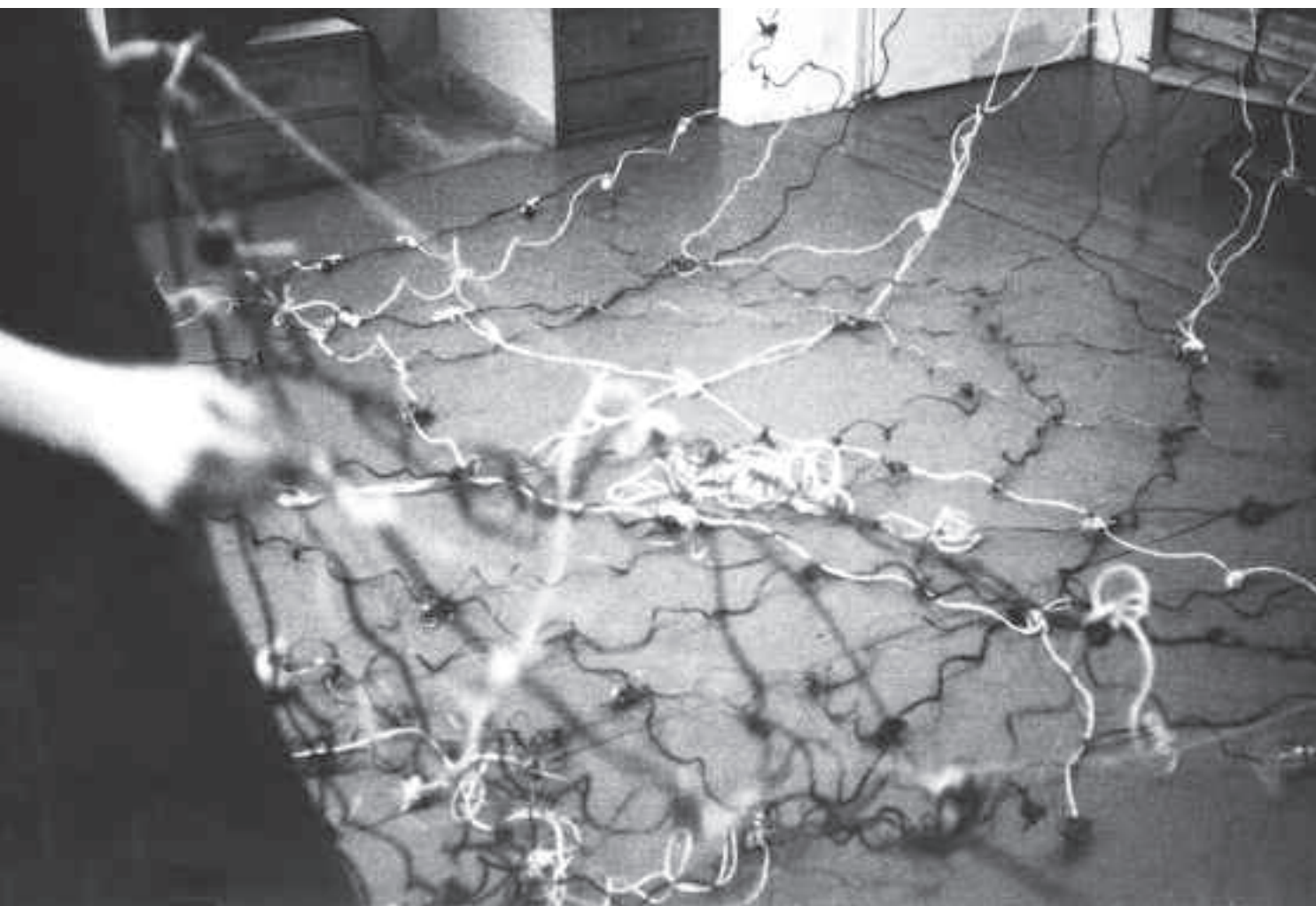




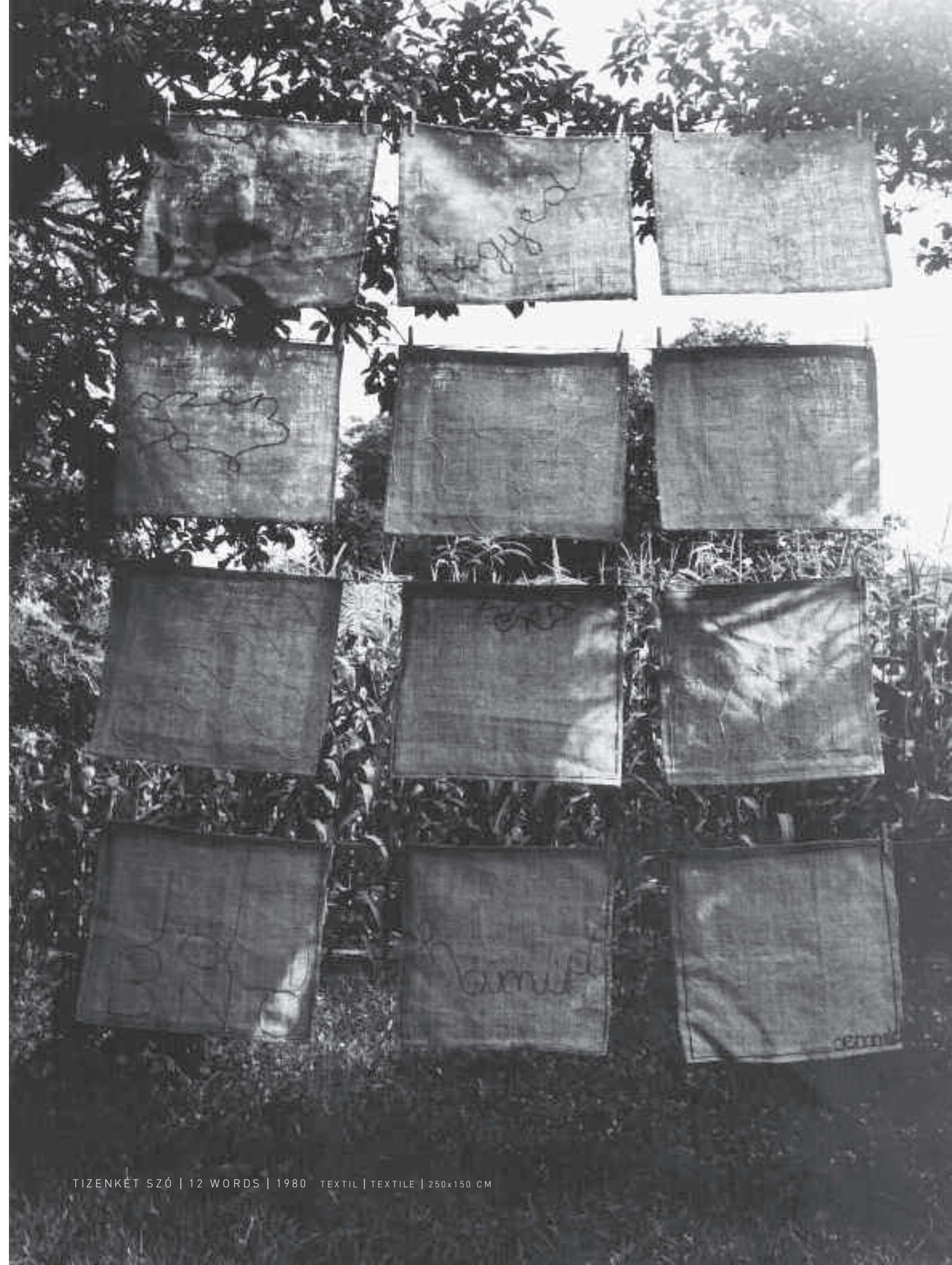
MENYASSZONY | BRIDE | 1979 | TEXTIL | TEXTILE | 300x80 CM



VASALT RUHÁK | CLOTHES WITH IRON | 1980 | TEXTIL, VAS | TEXTILE, IRON | 100x300 CM



NAGY IDEGHÁLÓ | BIG NERVE-NET | 1980 | TEXTIL | TEXTILE | 400x400 CM



TIZENKÉT SZÓ | 12 WORDS | 1980 | TEXTIL | TEXTILE | 250x150 CM



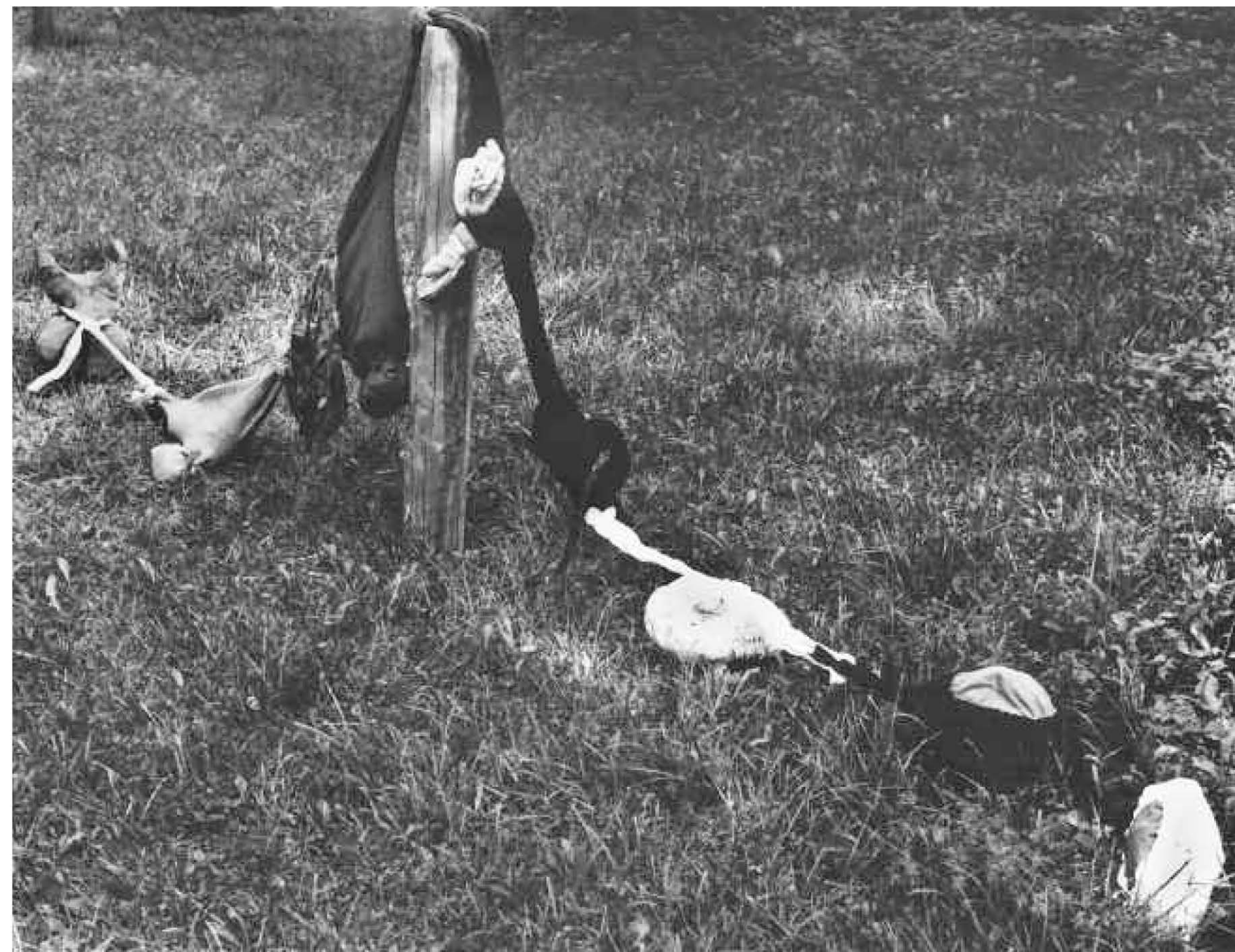
VALLATÓPAD | TORTURE RACK | 1975-81 VEGYES TECHNIKA | MIXED TECHNICS | 110x230x230 CM



VALLATÓPAD | TORTURE RACK | 1975-81 VEGYES TECHNIKA | MIXED TECHNICS | 110x230x230 CM | RÉSZLET | DETAIL



ANORÁKOS | CHILD IN ANORAC | 1979 TEXTIL | TEXTILE | 60x60x40 CM
HINTÁZÓ | SWINGING WOMAN | 1979 TEXTIL | TEXTILE | 180x100x20 CM



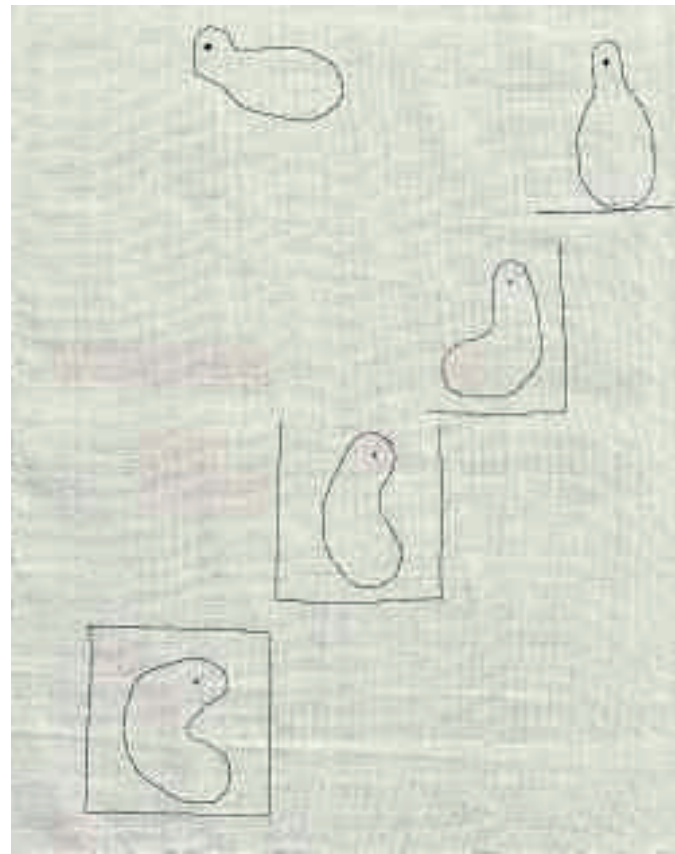
FÖL ÉS LE | UP AND DOWN | 1979 TEXTIL | TEXTILE | 160x300x50 CM



NYUGÁGY-NŐ | DECK-CHAIR-WOMAN | 1981 | TEXTIL | TEXTILE | 50x200x40 CM
HAJDÚSZOBOSZLÓI GALÉRIA | 1982



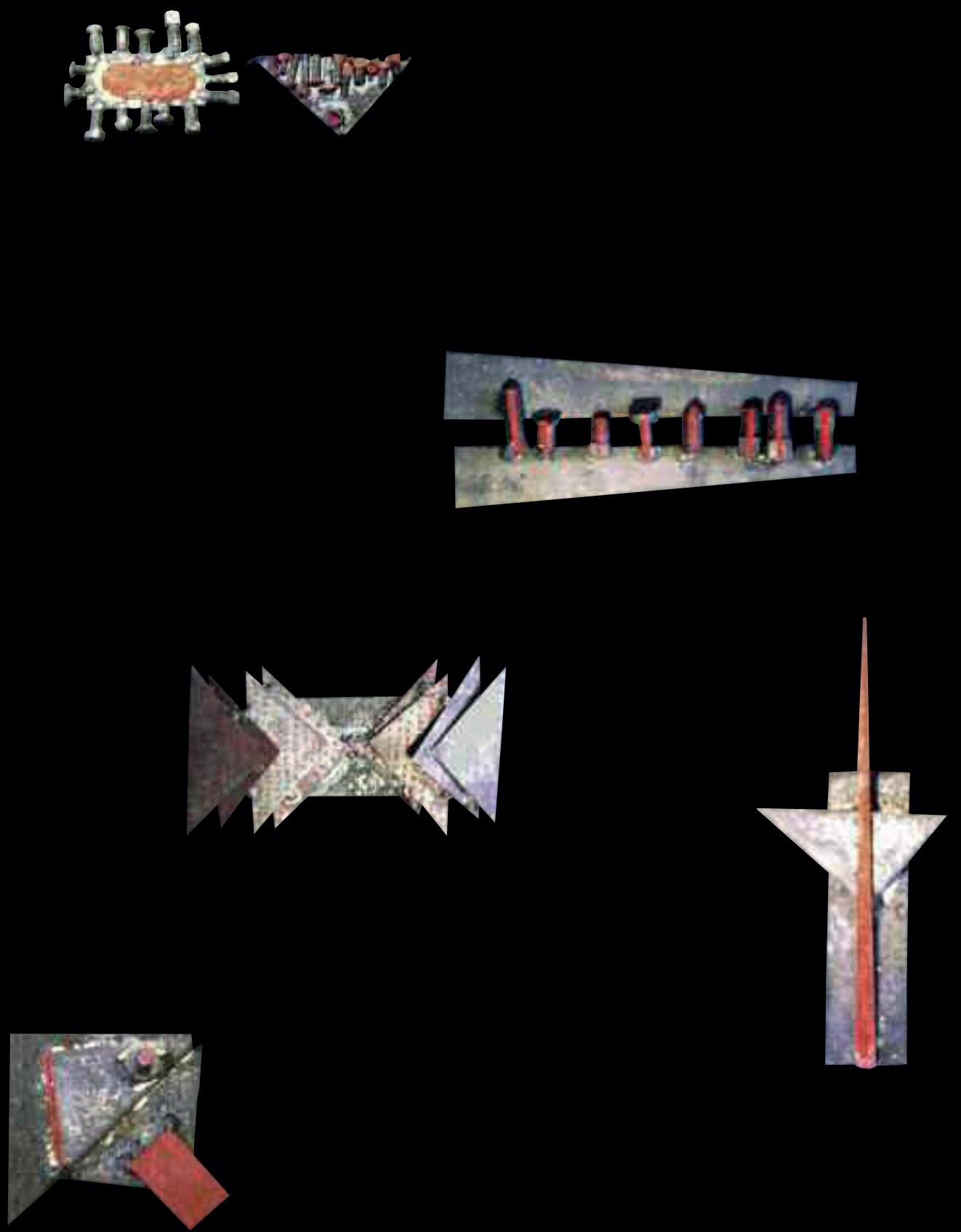
FÉRFISZŐNYEG - NŐSZŐNYEG. MAN-CARPET - WOMAN-CARPET | 1980 | TEXTIL | TEXTILE | 400x150 CM



FILOZÓFIKUS TEXTILEK | PHILOSOPHIC TEXTILES | 1983 HÍMZÉSEK | EMBROIDERIES | 80x57 CM



FÉM-SZÓTTES | METAL TAPESTRY | 1980



BARTÓK-ÉRMEK | BARTÓK MEDALS | 1981 FESZETT VAS | PAINTED IRON | 10x10 CM/DB

SPIRAL | 1981 FESZETT VAS | PAINTED IRON | 80x45x45 CM

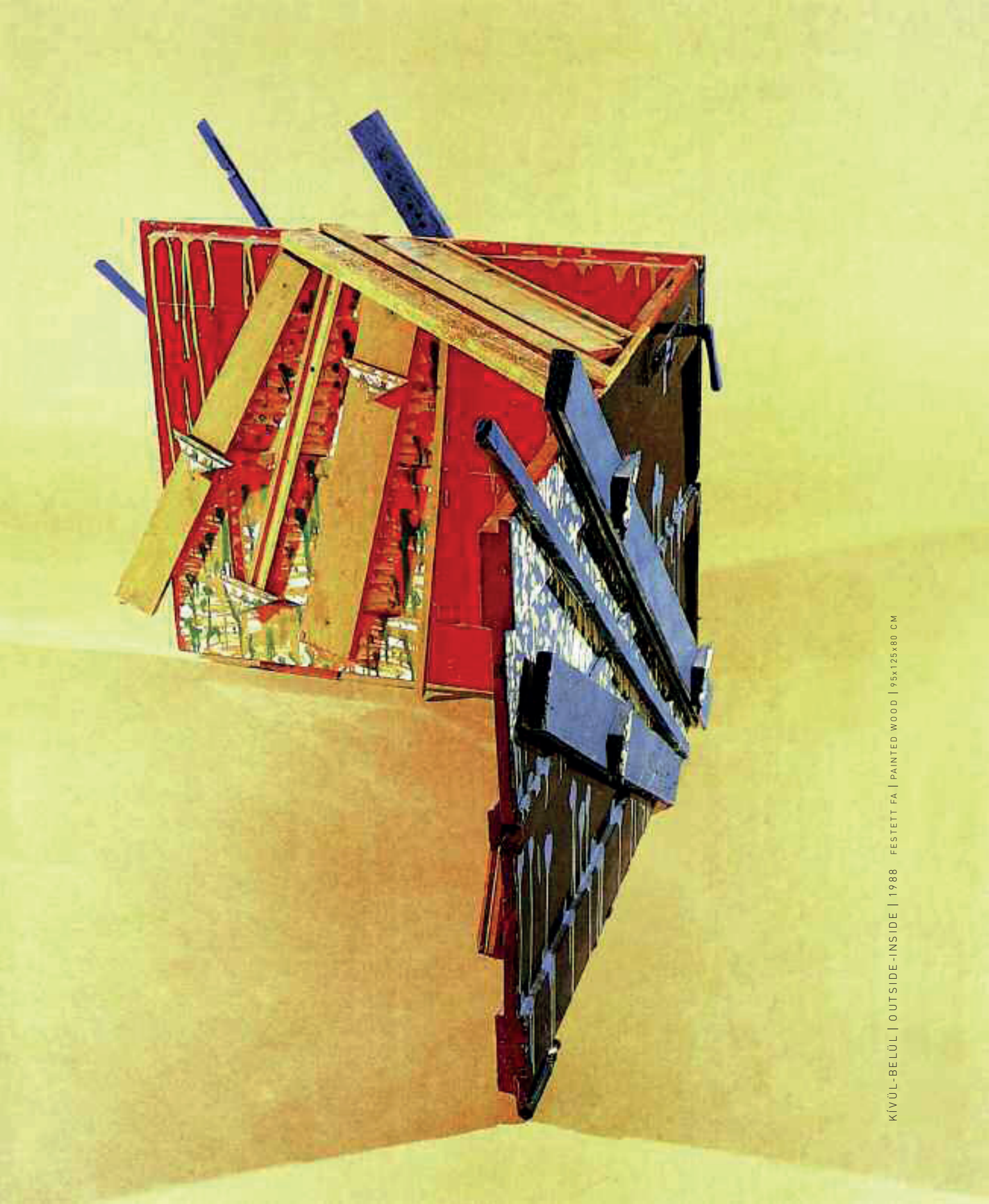




ÁPRILISI ÉPÍTMÉNY | CONSTRUCT OF APRIL | 1988 FESTETT ALUMÍNIUM | PAINTED ALUMINIUM | 145x180x130 CM



ÍZISZ A TÁNCVERSENYEN | ISIS IN THE DANCE-COMPETITION | 1988 TEXTIL | TEXTILE | 300x500 CM



KÍVÜL-BELÜL | OUTSIDE-INSIDE | 1988 FESZETT FA | PAINTED WOOD | 95x125x80 CM



BILINCSEK | HANDCUFFS | 1989 FESZETT VAS | PAINTED IRON | 25x50x35 CM



VIRÁG NÉLKÜL | WITHOUT FLOWERS | 1992 FESTETT VAS | PAINTED IRON | 100x90 CM

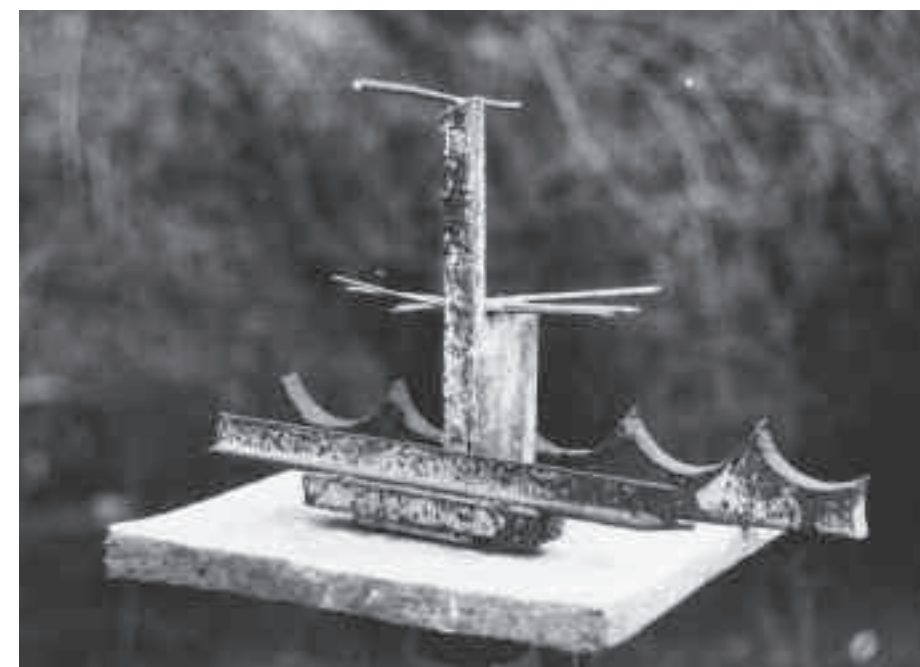
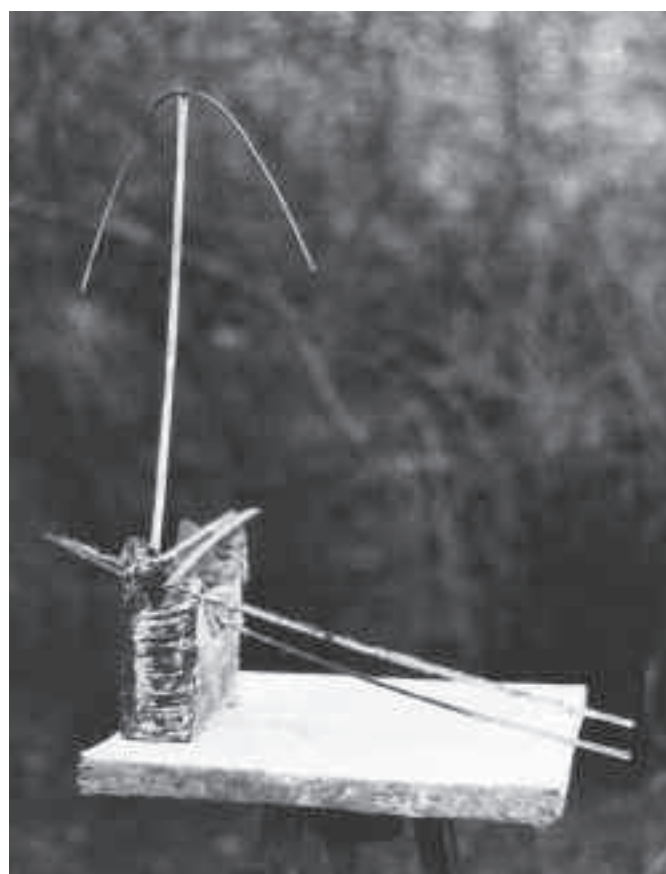


HIT NÉLKÜL | WITHOUT FAITH | 1992 FESTETT VAS | PAINTED IRON | 180x160x160 CM



VONAT | TRAIN | 1981 VAS | IRON | 30x27x8 CM

TÖRÉKENY ÜLŐ | FRAGILE SITTING FIGURE | 1981 VAS | IRON | 30x20x25 CM



PÁRHUZAMOSOK | PARALLELS | 1981 VAS | IRON | 28x20x20 CM

KERETEN KÍVÜL | OUTSIDE FRAME | 1980 VAS | IRON | 30x30x10 CM





PORTRÉSOR TUKÖRBEN | PORTRAIT SERIES IN MIRROR | 1981 | DIÁK | SLIDES



PORTRÉSOR TÜKÖRBEN | PORTRAIT SERIES IN MIRROR | 1981 DIÁK | SLIDES



MÁGIKUS ÖLTÖZETEK | MAGIC CLOTHES | 1980 DIÁK | SLIDES



KÖRNYEZETEK | ENVIRONMENTS | 1979 | DIÁK | SLIDES

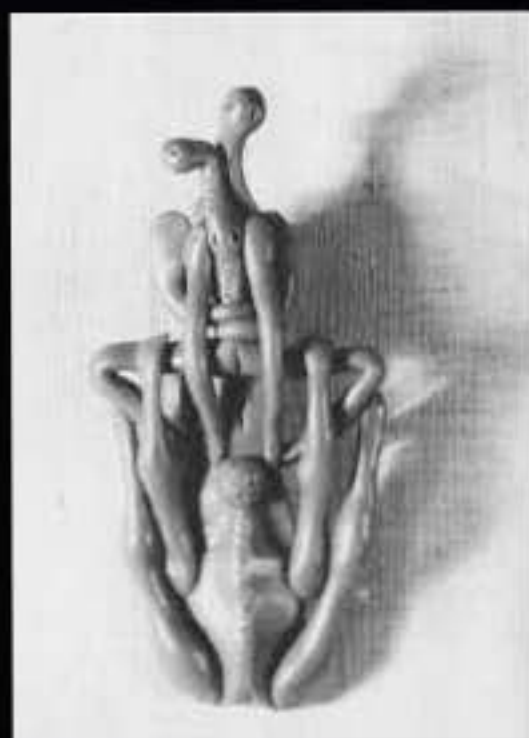
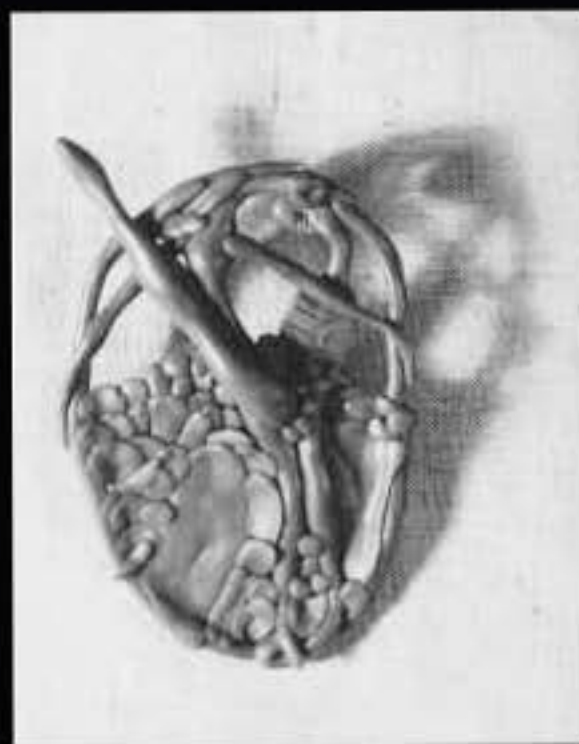
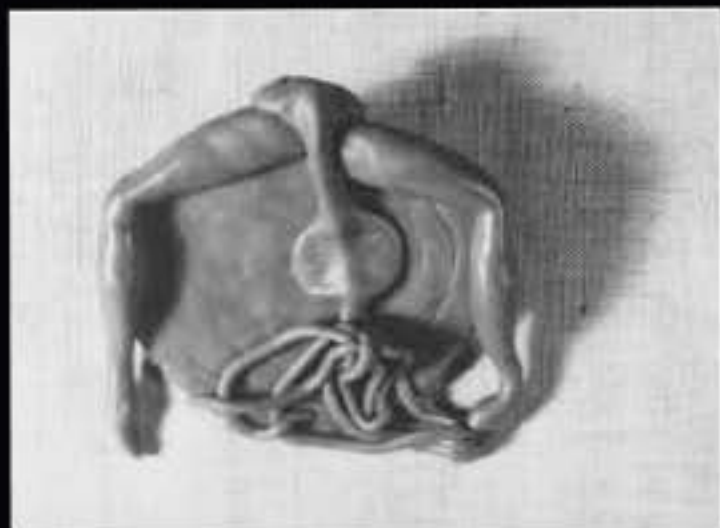


KÖRNYEZETEK | ENVIRONMENTS | 1979 | DIÁK | SLIDES



KÖRNYEZETEK | ENVIRONMENTS | 1979 | DIÁK | SLIDES





TÁNCÉRMEK | DANCE-MEDALS | 1983 MŰANYAG | PLASTIC | 15x15 CM/DB



SZÜLÉS | CHILDBIRTH | 1983 FOTÓSÓR | PHOTOSERIES | 100x70 CM



JELHORDOZÁS A JÓZSEFVÁROSBAN | SIGN-CARRYING IN JÓZSEFVÁROS | 1981 FOTÓSOR | PHOTOSERIES | 100x140 CM



ANYÁM | MY MOTHER | 1975 TERRACOTTA | TERRACOTTA | 38x24x28 CM



ANYÁM | MY MOTHER | 1973 | FESTETT GIPSZ | PAINTED PLASTER | 127x70x57 CM



VIRGINIA WOOLF | 1975 | MÉSZKŐ | LIMESTONE | 85x40x30 CM



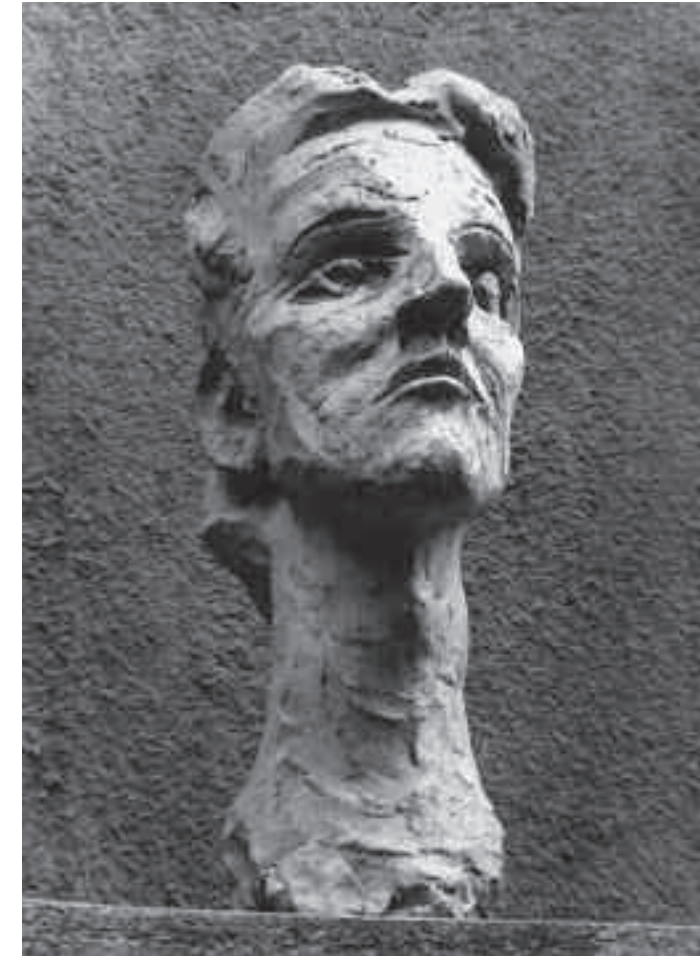
SZABÓ MARIANN | MARIANN SZABÓ | 1975 | TERRACOTTA | TERRACOTTA | 40x22x18 CM



RUBIK ERNŐ | ERNŐ RUBIK | 1969 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 34x17x21 CM



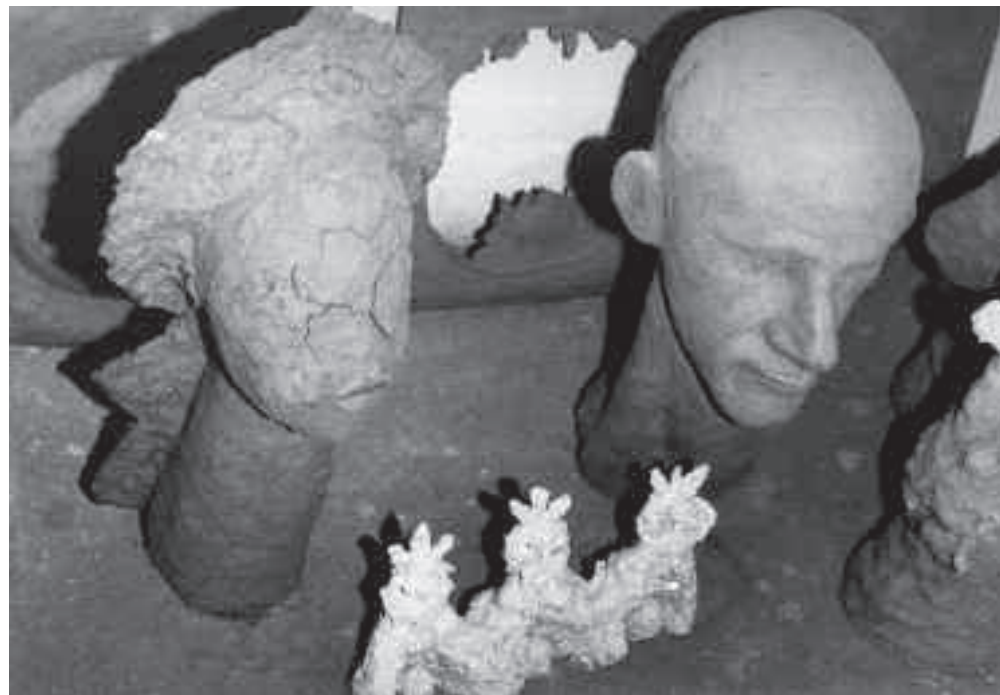
TÓTH ISTVÁN | ISTVÁN TÓTH | 1969 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 40x15x20 CM



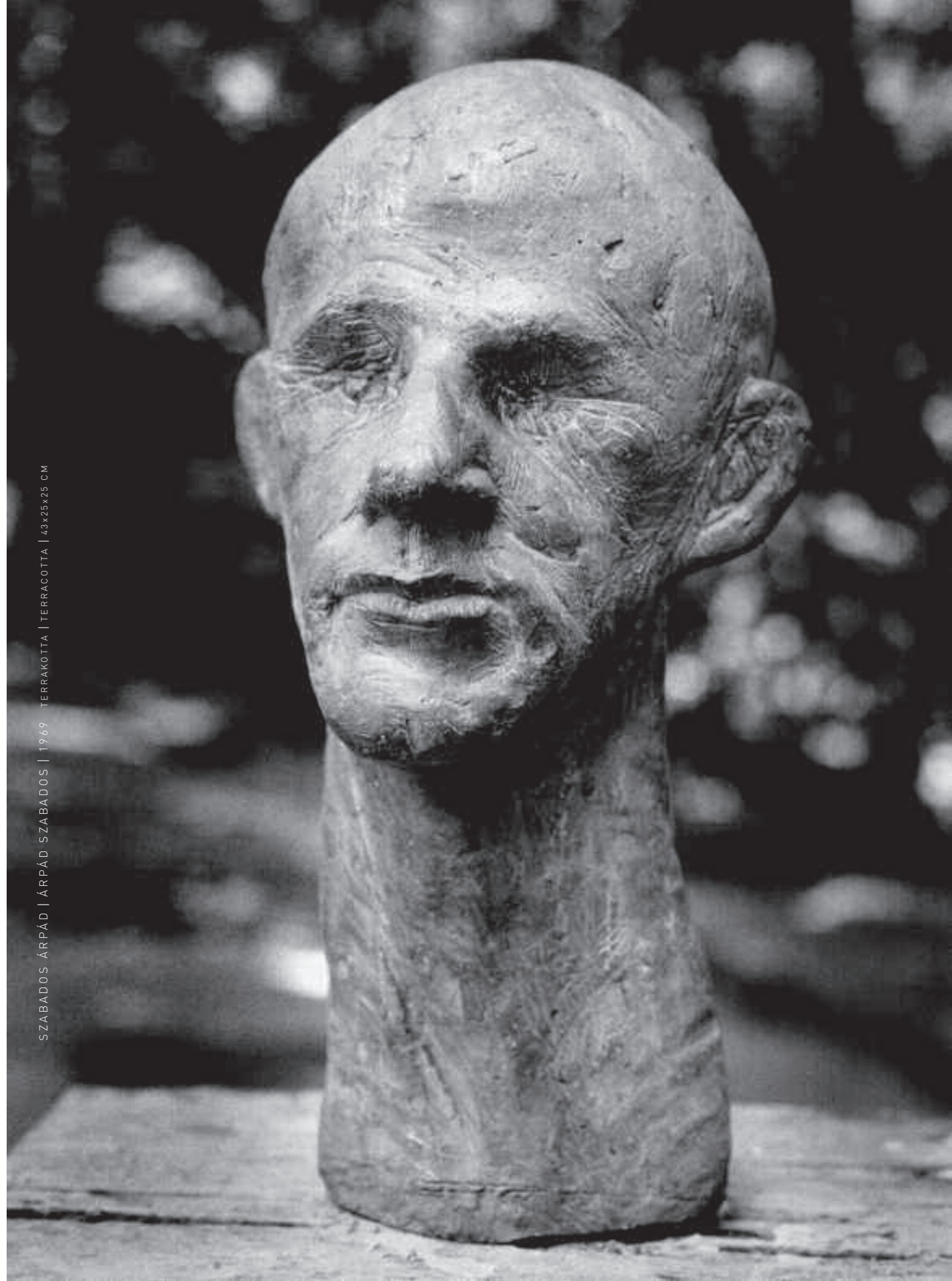
ADIKA | 1969 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 34x26x22 CM

EMI NÉNI | AUNT EMI | 1969 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 42x29x19 CM

MÉSZÁROS GÉZA | GÉZA MÉSZÁROS | 1969 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 33x22x25 CM



MESTER UTCA 77. | 77. MESTER STREET | 1969



SZABADOS ÁRPÁD | ÁRPÁD SZABADOS | 1969 | TERRAKÓTTA | TERRACOTTA | 43x25x25 CM



MÁRTI | MÁRTHA | 1973 | TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 60x30x17 CM



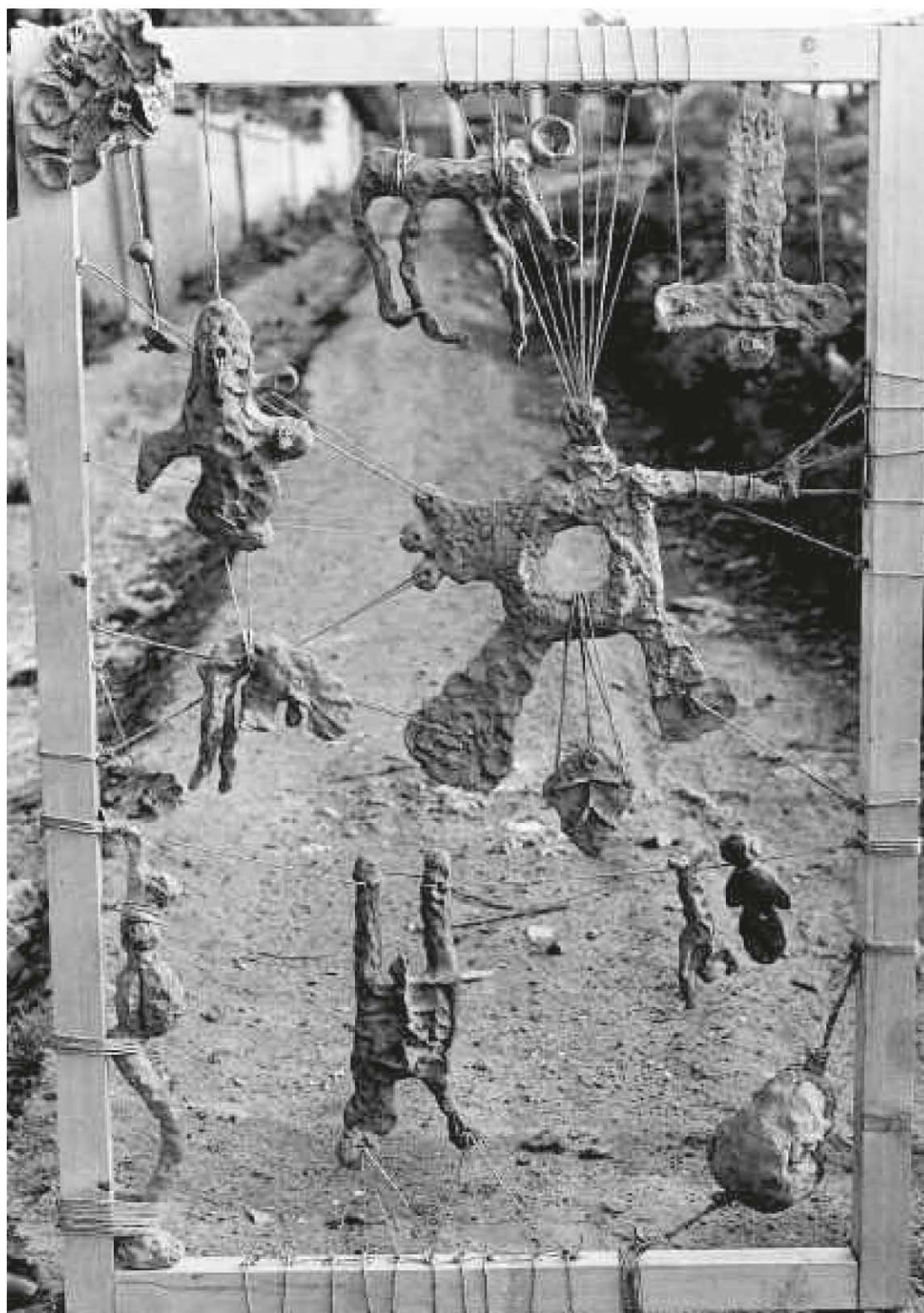
BOR HÁZSPÁR | COUPLE BOR | 1973 | TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 20x30x19 CM



NÉGY ÉVSZAK | FOUR SEASONS | 1972 MÉSZAROS | LIMESTONE | 98x50x27 CM



RENDEZŐDÉS | ARRANGED BY ITSELF | 1973 MÁRVÁNY | MARBLE | 82x34x28 CM



KÖTÖDÉSEK | BONDS | 1971-75 TERRAKOTTA, FA, SPÁRGA | TERRACOTTA, WOOD, STRING | 100x70x10 CM



PSYCHE | 1973 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 60x30x22 CM

PETŐFI VILÁGA | WORLD OF PETŐFI | 1973 GIPSZ | PLASTER | 100x60x15 CM

FÉRFI - NŐ - HALÁL | MAN - WOMAN - DEATH | 1972 GIPSZ | PLASTER | 90x110 CM



TIZ JELLEM | TEN CHARACTERS | 1971-77 | TERRACOTTA | 62x100x100 CM



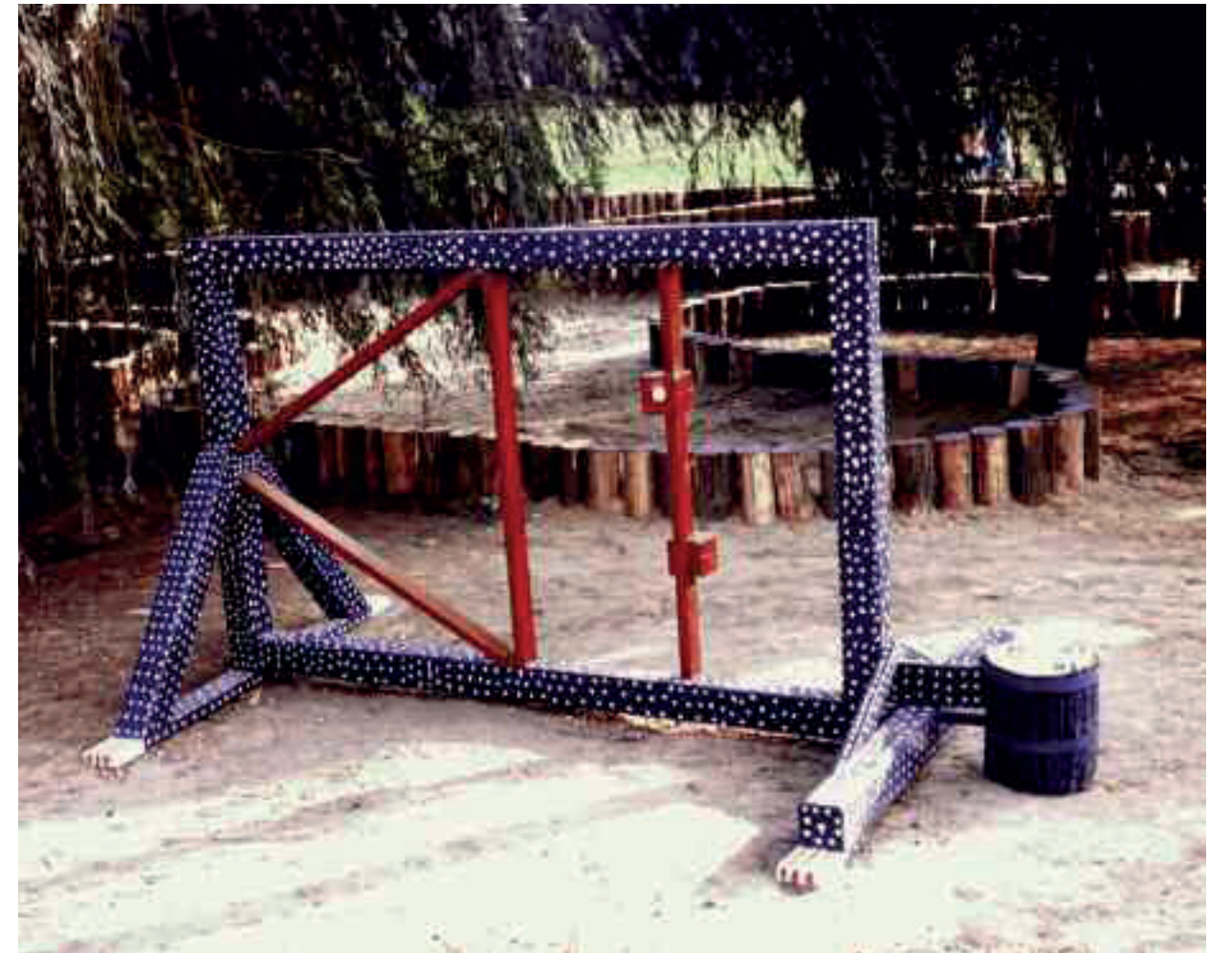


SZÍNHÁZ GYEREKEKNEK | THEATRE FOR CHILDREN | 1979

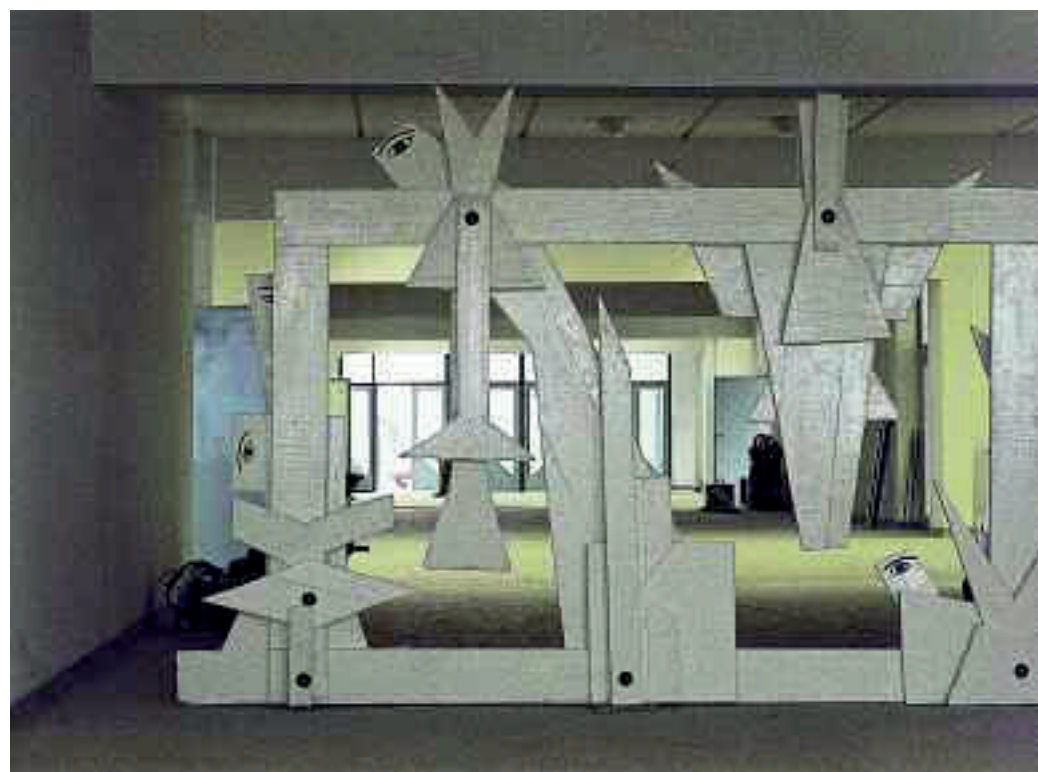




ZALAI FÓRUM - TERV | FORUM - PLAN IN ZALAEGERSZEG | 1979



MAMA | MOTHER | 1976 FESTETT FA | PAINTED WOOD | 170x210x50 CM



NÖVÉNY - ÁLLAT - EMBER | PLANT - ANIMAL - MANKIND | 1977 | FESTETT FA | PAINTED WOOD | 200x300x80 CM



BESZÉLGETŐK | TALKING WOMEN | 1975-83 | VAS | IRON | 200x200x60 CM



KAMASZ | TEENAGER | 1978 FESTETT VAS | PAINTED IRON | 160x50x50 CM



TANÍTÓ | TEACHER | 1978 FESTETT VAS | PAINTED IRON | 160x40x40 CM



GYÁR ZALAEGRSZEGEN | FACTORY IN ZALAEGRSZEG | 1978

MÉRLEG | SCALES | 1978 FESZETT VAS | PAINTED IRON | 160x160x50 CM



ÓVODA | KINDERGARTEN | 1978 FESZETT VAS | PAINTED IRON | 160x200x50 CM





NŐ | WOMAN | 1978 FESTETT VAS | PAINTED IRON | 160x200x50 CM

TÁRGYAK | OBJECTS | 1978 FESTETT VAS | PAINTED IRON | 160x150x100 CM



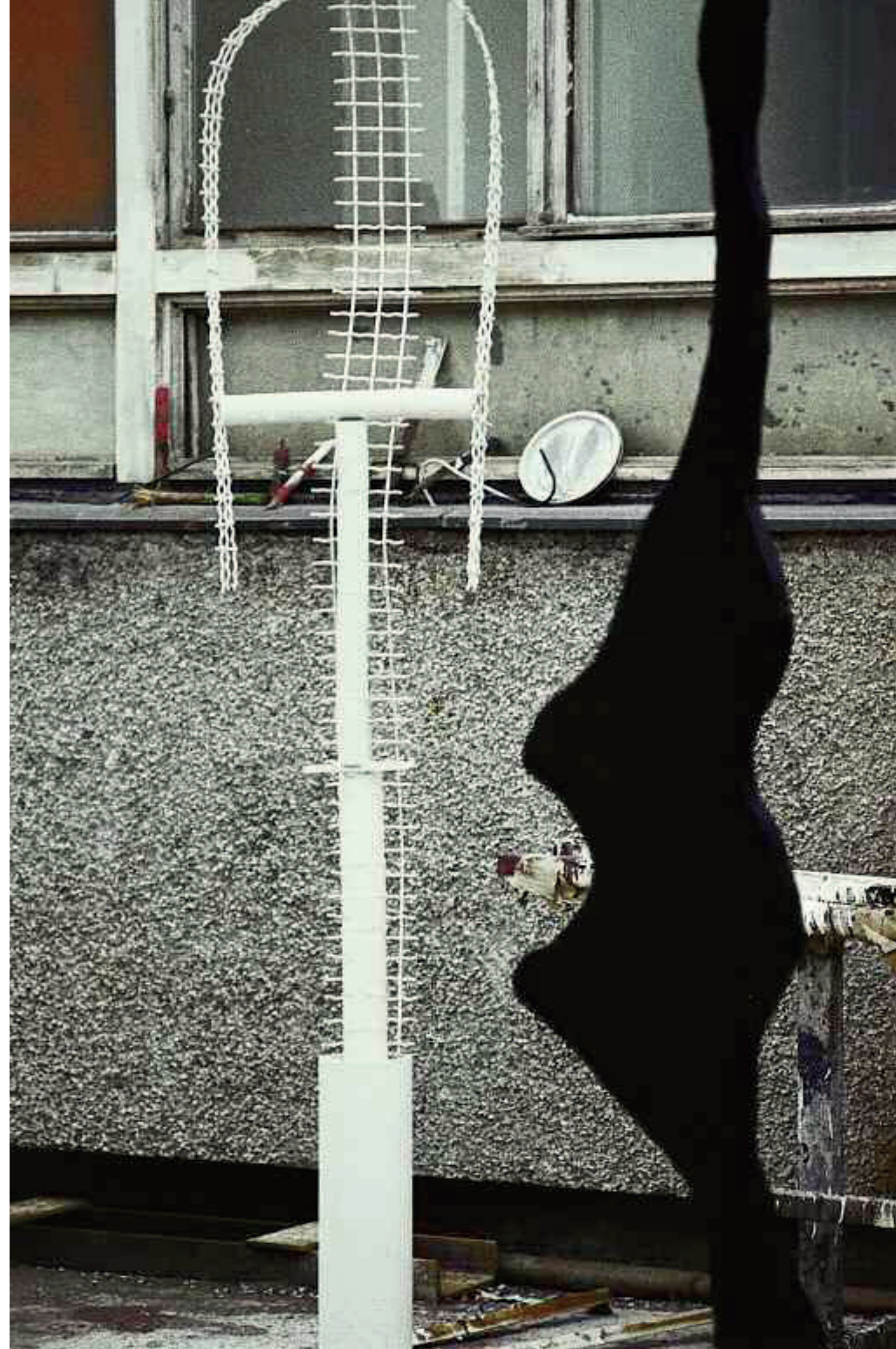


KÉT FÉRFI - KÉT NŐ | TWO MEN - TWO WOMEN | 1978 FESZETT VAS | PAINTED IRON | 200x300x200 CM





GYÓRI VASAK: ZÖLD, FEHÉR, FEKETE, PIROS, KÉK | IRONS IN GYŐR: GREEN, WHITE, BLACK, RED, BLUE | 1983 FESZTETT VASAK | PAINTED IRONS | 200x100x50 CM/DB





GYÓRI VASAK: ZÖLD, FEHÉR, FEKETE, PIROS, KÉK | IRONS IN GYŐR: GREEN, WHITE, BLACK, RED, BLUE | 1983 FESTETT VASAK | PAINTED IRONS | 200x100x50 CM/DB

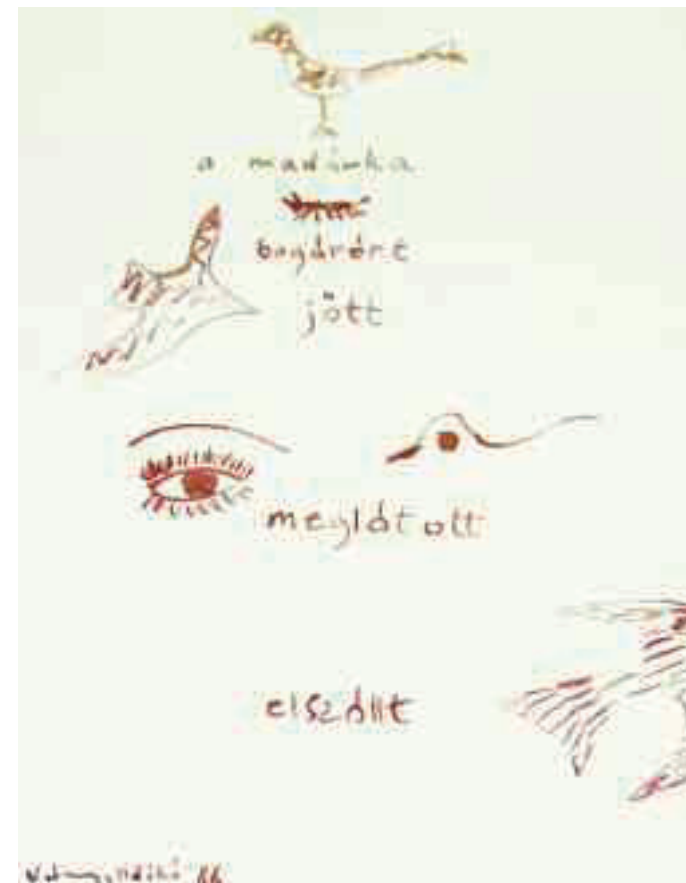
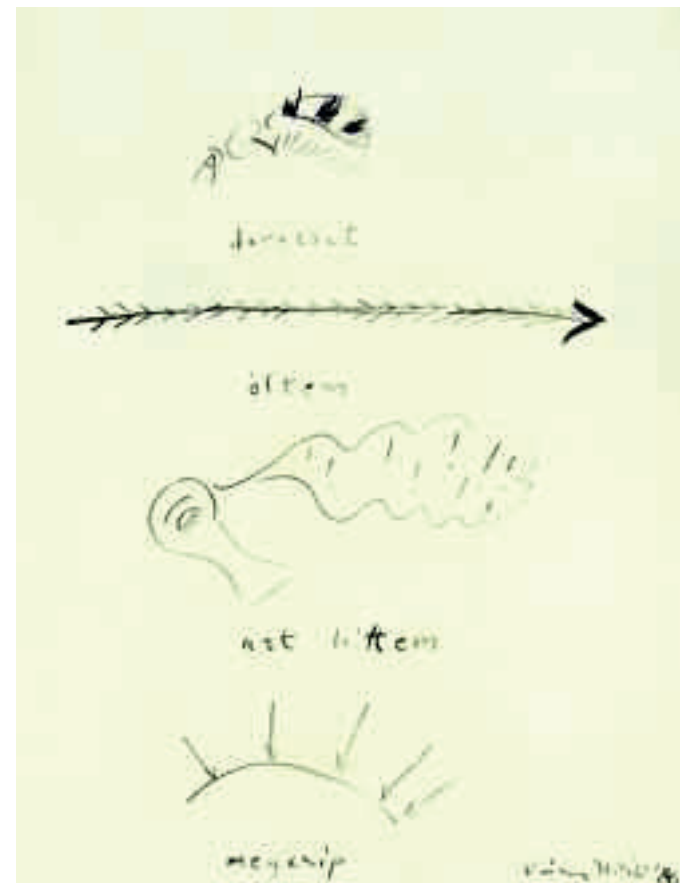




CSOPORT | GROUP | 1983 VAS | IRON | 180x90x90 CM



HÁLÓBAN | IN A NET | 1983 VAS, FÉMHALÓ | IRON, METAL NET | 70x80x60 CM
KERETBEN | ENFRAMED | 1983 FESTETT VAS | PAINTED IRON | 33x100x100 CM

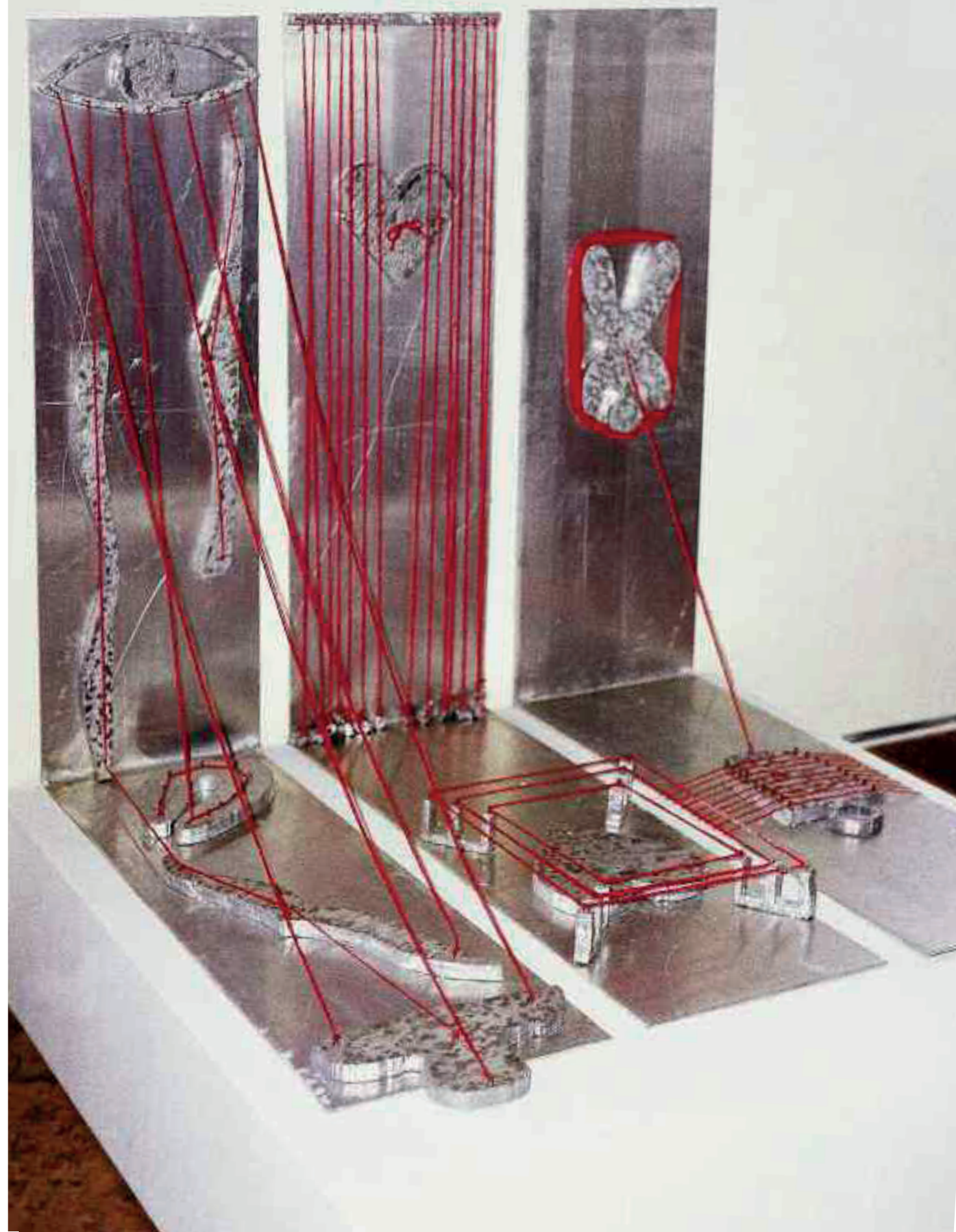


VERS-RAJZOK | POEM-DRAWINGS | 1986-88 AKRIL | 70x50 CM



GONDOLA | 1976 | ALUMINIUM | 22x37x21 CM

SZEM - SZÍV - HAS | EYE - HEART - BELLY | 1977-79 | ALUMINIUM, MŰSZÁL | ALUMINIUM, SYNTHETIC FIBRE | 100x100x99 CM





VÁCZI MIKLÓS | MIKLÓS VÁCZI | 1985 FESTETT TERRAKOTTA | PAINTED TERRACOTTA | 41x21x17 CM
ÖNPORTRÉ | SELF PORTRAIT | 1988 FESTETT TERRAKOTTA | PAINTED TERRACOTTA | 39x23x21 CM



BENKŐ ATTILA | ATTILA BENKŐ | 1986 FESTETT TERRAKOTTA | PAINTED TERRACOTTA | 39x32x21 CM





ALEXA KÁROLY | KÁROLY ALEXA | 1984 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 37x22x21 CM
TÁRNOK ZOLTÁN | ZOLTÁN TÁRNOK | 1984 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 38x23x19 CM

GÉCZI JÁNOS | JÁNOS GÉCZI | 1986 FESTETT TERRAKOTTA | PAINTED TERRACOTTA | 42x40x20 CM



SHAKESPEARE-ÉRMEK | SHAKESPEARE MEDALS | 1986 FESTETT BRONZ | PAINTED BRONZE | 18x12 CM/DB



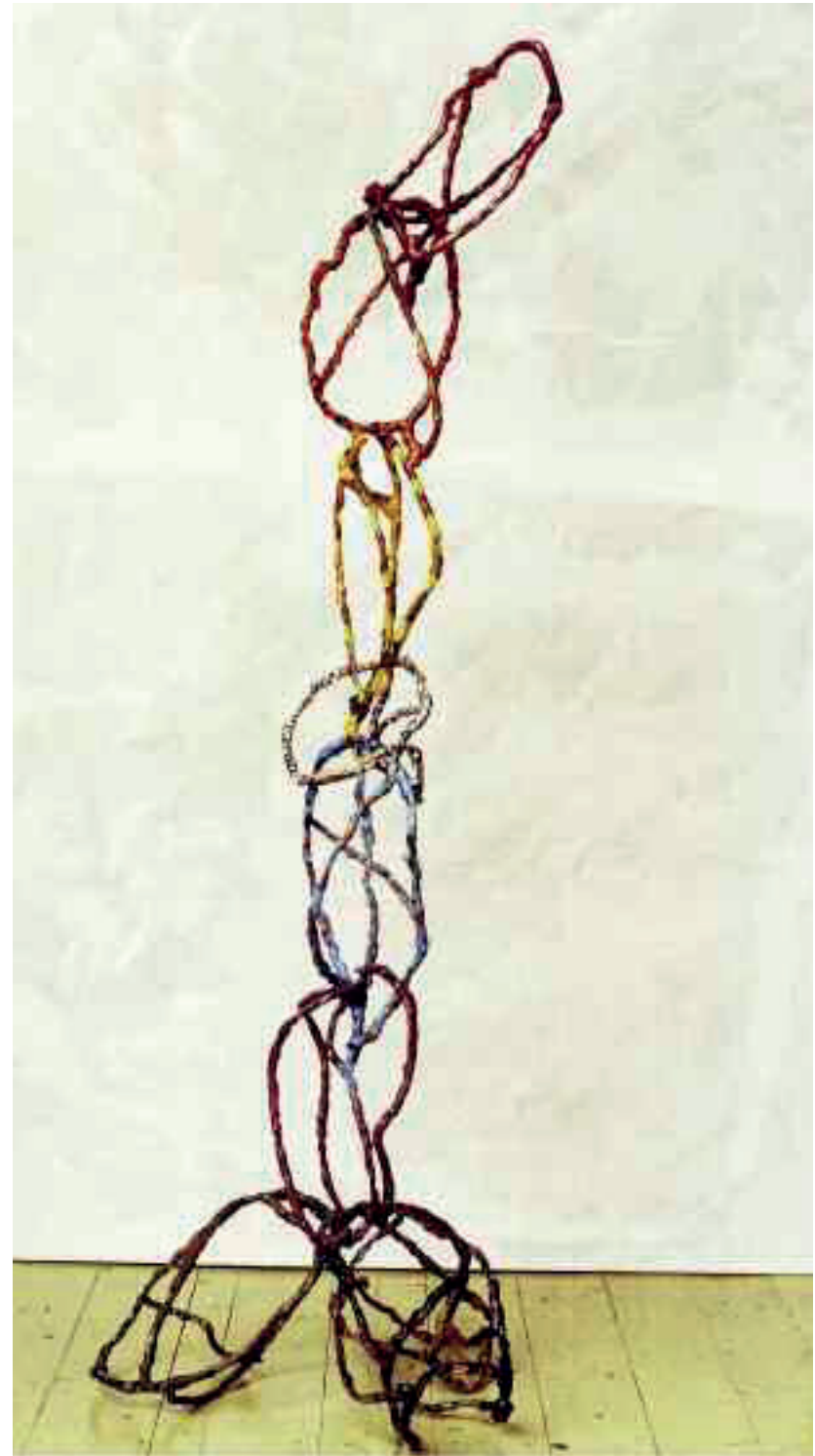
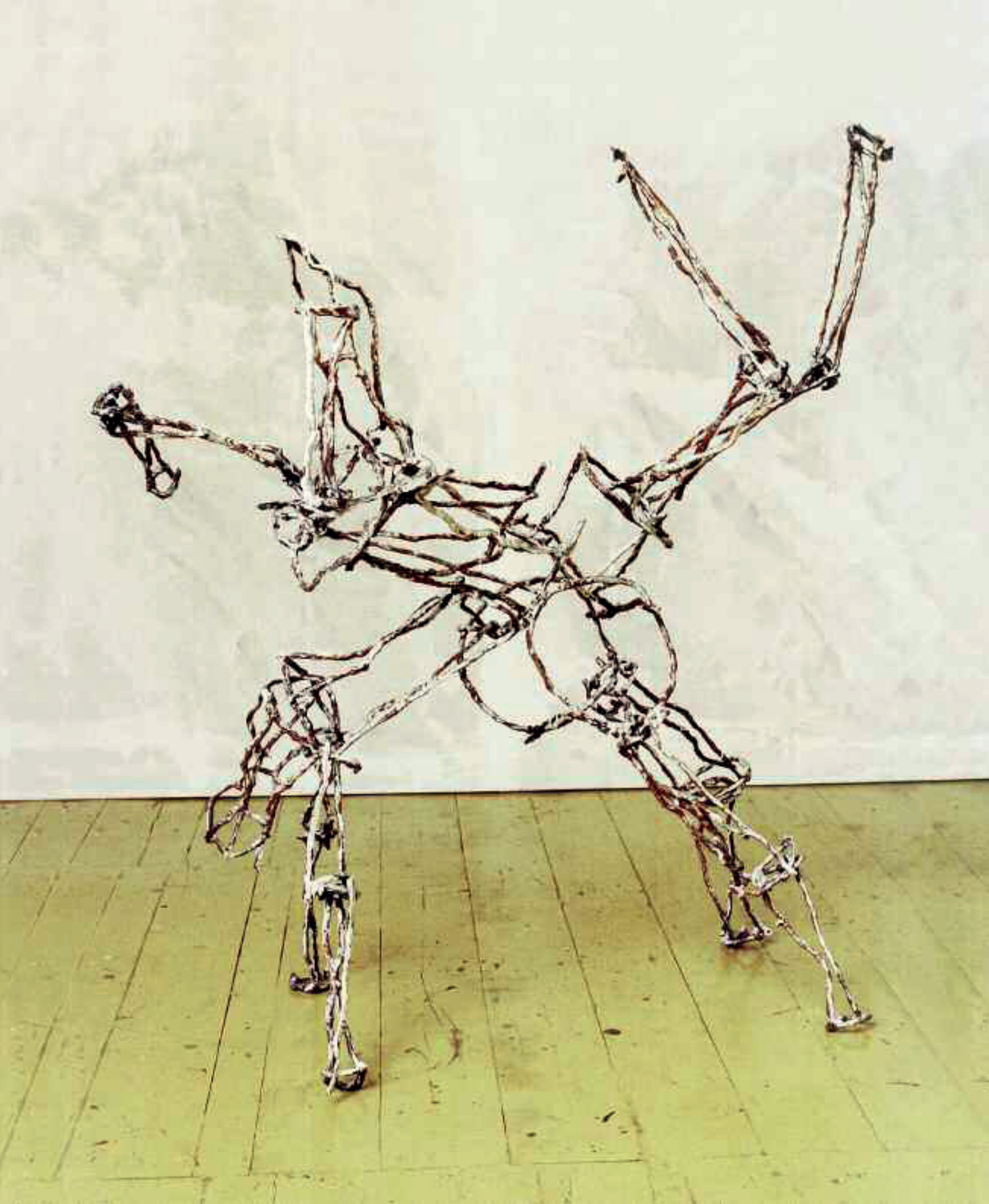
SHAKESPEARE-ÉRMEK. SHAKESPEARE MEDALS | 1986 FESTETT BRONZ | PAINTED BRONZE | 18x12 CM/DB



KÉT HUXLEY | THE TWO HUXLEYS | 1987 BRONZ | BRONZE | 22x16 CM



TOLSZTOJ ÉS CSEHOV | TOLSTOY AND CHECKOV | 1987 BRONZ | BRONZE | 16x22 CM
PILINSZKY ÉS SHERYLL | PILINSZKY AND SHERYLL | 1987 BRONZ | BRONZE | 16x22 CM



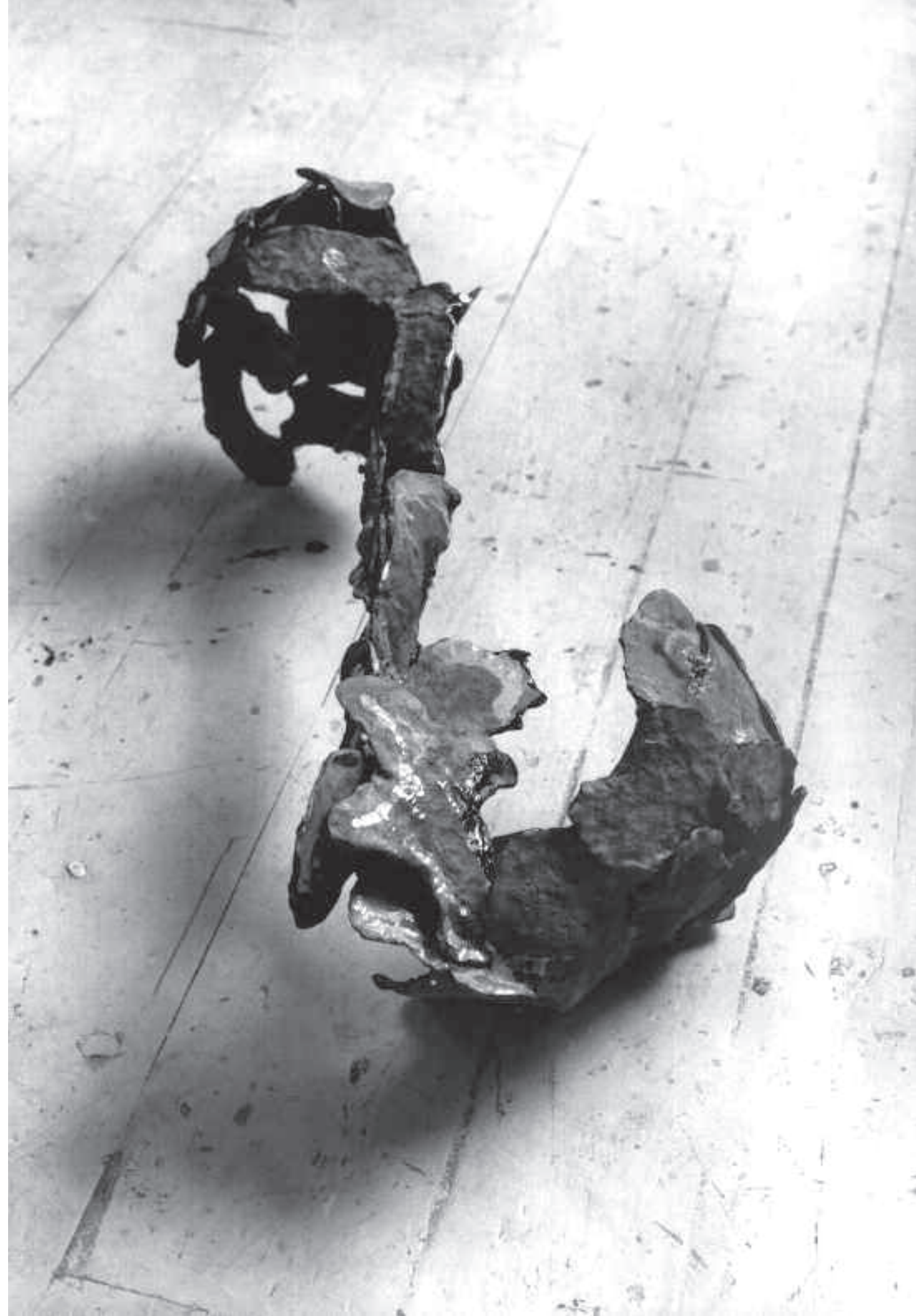
HÚSVÉT | EASTER | 1989 | FESTETT BRONZ | PAINTED BRONZE | 205x70x80 CM

HALÁLTÁNC | DEATH-DANCE | 1989 | FESTETT BRONZ | PAINTED BRONZE | 138x160x50 CM



ÖT ÉRZÉK | FIVE SENSES | 1987 BRONZ | BRONZE | 34x34x32 CM

KÉT AGYFÉLTEKE | TWO BRAIN HEMISPHERES | 1992 FESTETT BRONZ | PAINTED BRONZE | 40x100x45 CM





ORGANIKUS ÚT, SIKLÓS | ORGANIC ROAD, SIKLÓS | 1986 KERÁMIA | CERAMICS | 120x500x100 CM



ZOLI BÁCSI | UNCLE ZOLI | 1981 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 35x20x24 CM

APÁM | MY FATHER | 1981 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 40x22x21 CM

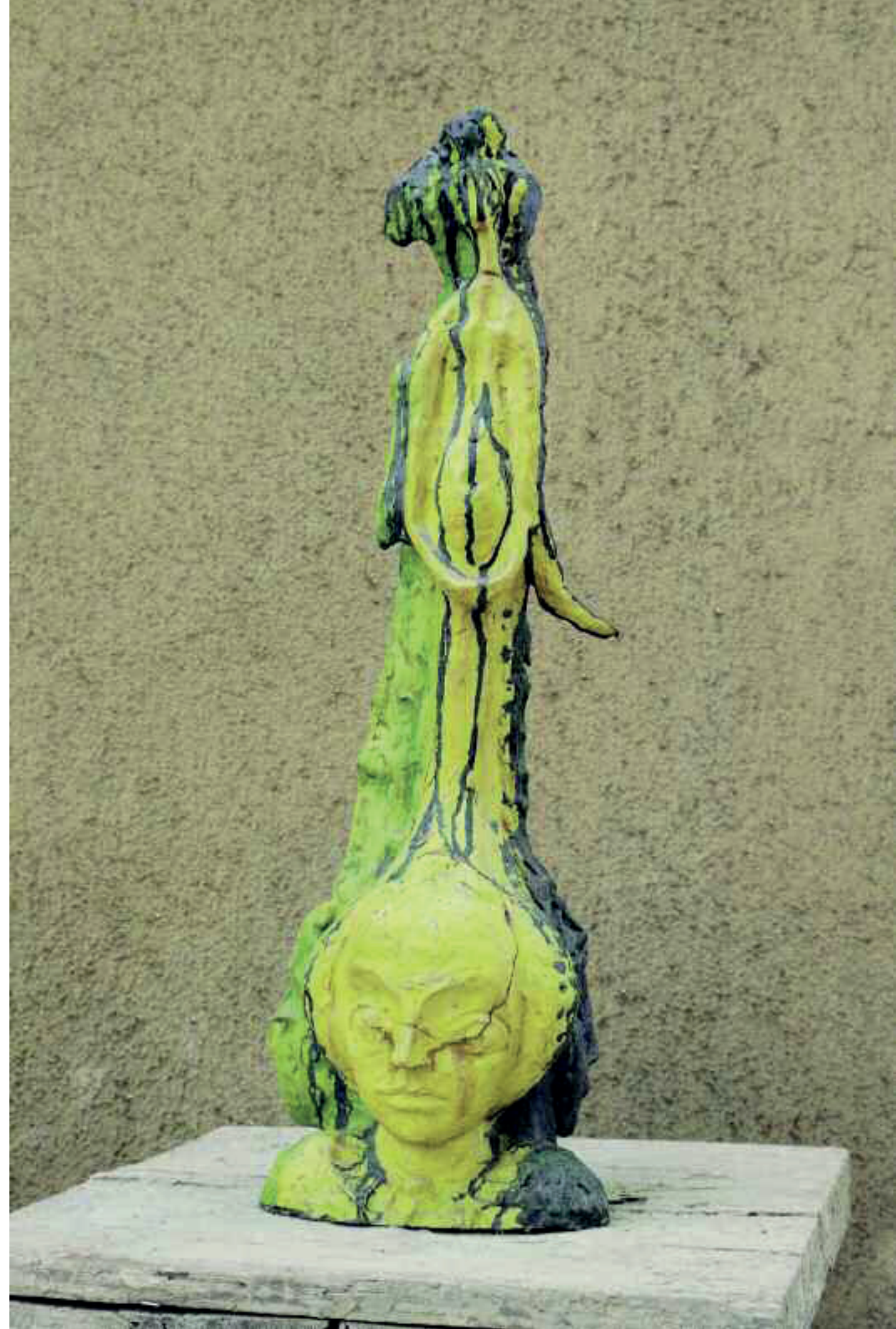


JÁNOS | 1978 | TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 25x35x35 CM

KKZS | 1978 | TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 40x33x20 CM



3 BRONTÉS | 1986 FESTETT TERRAKOTTA | PAINTED TERRACOTTA | 66x27x22 CM





PORCELÁNOK: TÁNCOSNŐ, ZÖLD EDÉNY, KÉK EDÉNY, OROSZLÁN, TORONY, ÖNPORTRÉ, TOJÁSHEJÁK, LEVÉL
PORCELAINS: DANCER, GREEN POTTERY, BLUE POTTERY, LION, TOWER, SELFPORTRAIT, EGG-SHELLS, LEAF | 2002 20x20x20 CM/DB





HÍMNEM – NŐNEM | MALE – FEMALE | 1984 | KERÁMIA | CERAMICS | 100x200x200 CM





NÉGY KERÁMIAFAL, BÉLA KIRÁLY ÚT, BUDAPEST
FOUR CERAMIC-WALLS, BÉLA KIRÁLY STREET, BUDAPEST | 1989 KERÁMIA | CERAMICS | 300x800x40 CM



KÍGYÓS ISTENNŐ | GODDES WITH SNAKES | 1991 KERÁMIA | CERAMICS | 120x50x50 CM



KIS IDOLOK | LITTLE IDOLS | 1991 KERÁMIÁK | CERAMICS | 5x5x2 CM/DB



IDOLOK | IDOLS | 1991 | KERÁMIÁK | CERAMICS | 20x20x20 CM/DB

NAGY VIRÁG | BIG FLOWER | 1991 | KERÁMIA | CERAMICS | 22x47x32 CM





NŐKERESZT - FÉRFIKERESZT | FEMALECROSS - MALECROSS | 1991 | KERÁMIÁK | CERAMICS | 90x110x20 CM

FŰEK ÉS LEVELEK | GRASS AND LEAVES | 1991 | KERÁMIÁK | CERAMICS | 250x200 CM

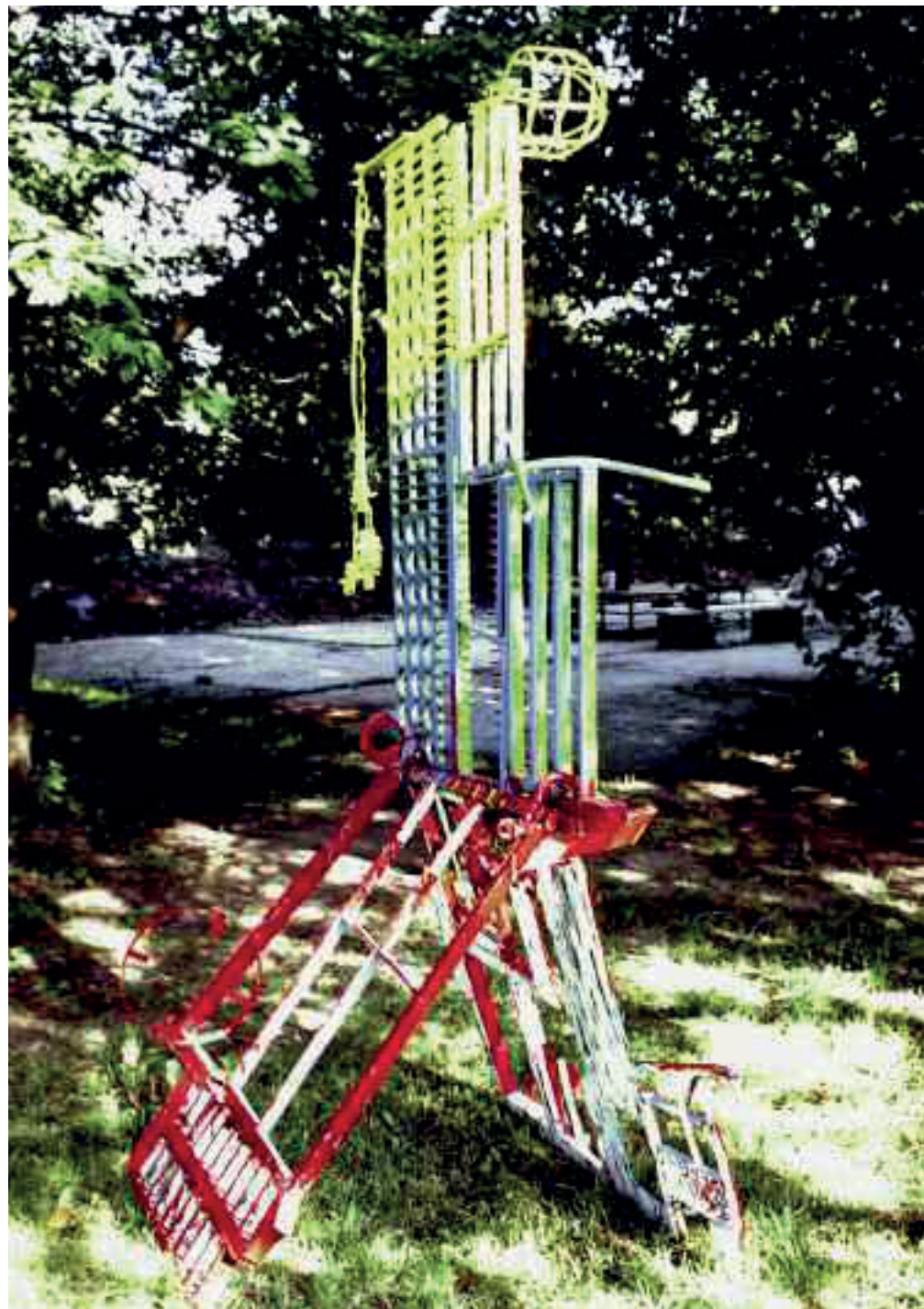




ÚJÉV KAPUJA | GATE OF NEW YEAR | 1987 FESTETT ALUMÍNÍUM | PAINTED ALUMINIUM | 200x190x110 CM

SZINTÉZIS | SYNTHESIS FESTETT BRONZ | PAINTED BRONZE | 100x110x90 CM





TORONYNÓ | TOWER-WOMAN | 2002 FESTETT VAS | PAINTED IRON | 220x180x180 CM

JELEK. ÚJ-DELHI | SIGNS. NEW-DELHI | 2001





1956-OS PÁLYÁZAT, CSEPEL | COMPETITION 1956, CSEPEL | 2005 ALUMINIUM | 30x25x25 CM



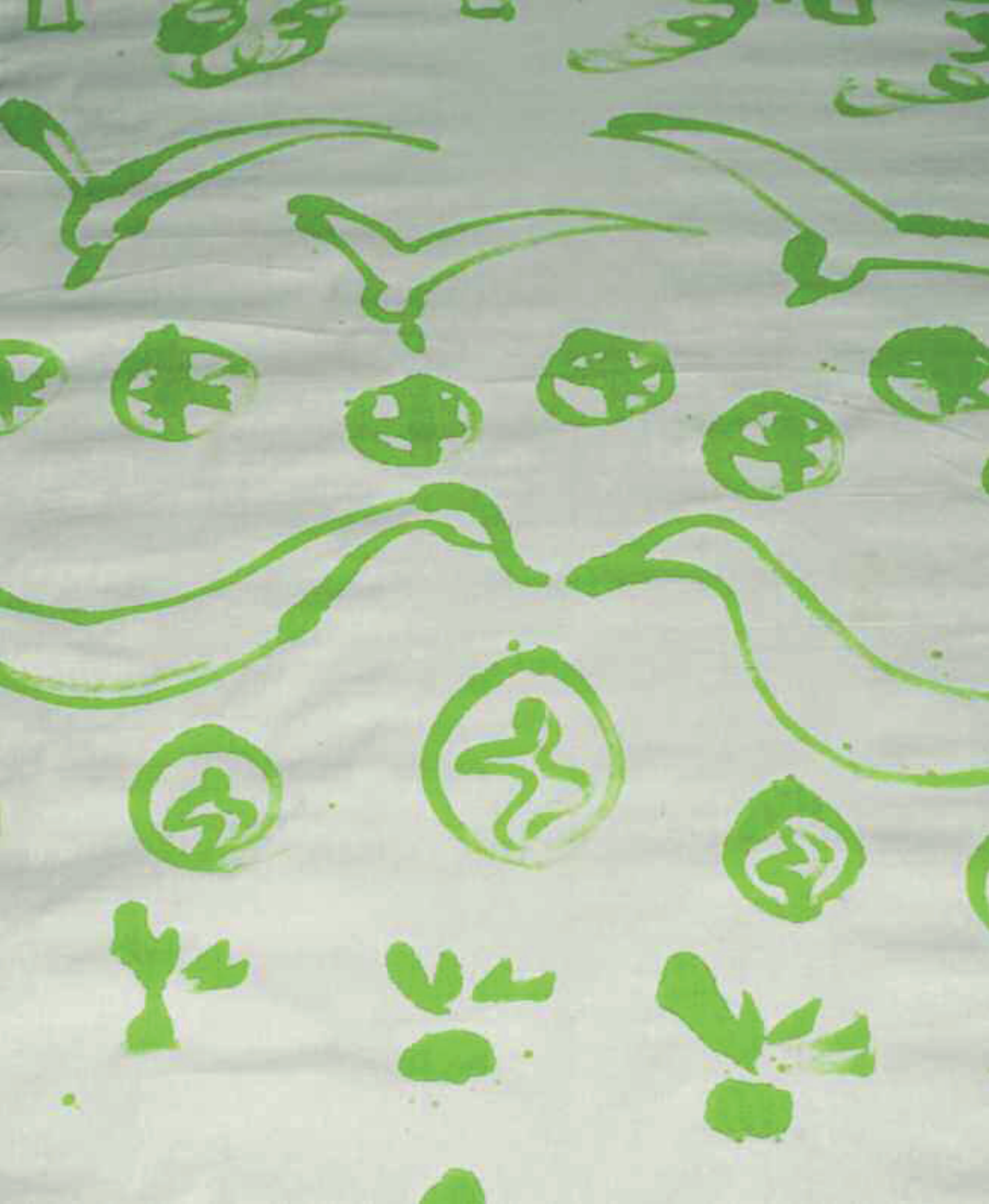
SZÜLETÉS | BIRTH | 1993 BRONZ | BRONZE | 24x30x20 CM
KITÖRÉS | BREAK OUT | 1993 BRONZ | BRONZE | 30x40x20 CM
IDŐ | TIME | 1993 BRONZ | BRONZE | 70x40x40 CM



BÚCSÚZÁS | FAREWELL | 1993 BRONZ | BRONZE | 42x25x20 CM



ÚT | ROAD | 1993 BRONZ | BRONZE | 30x110x25 CM

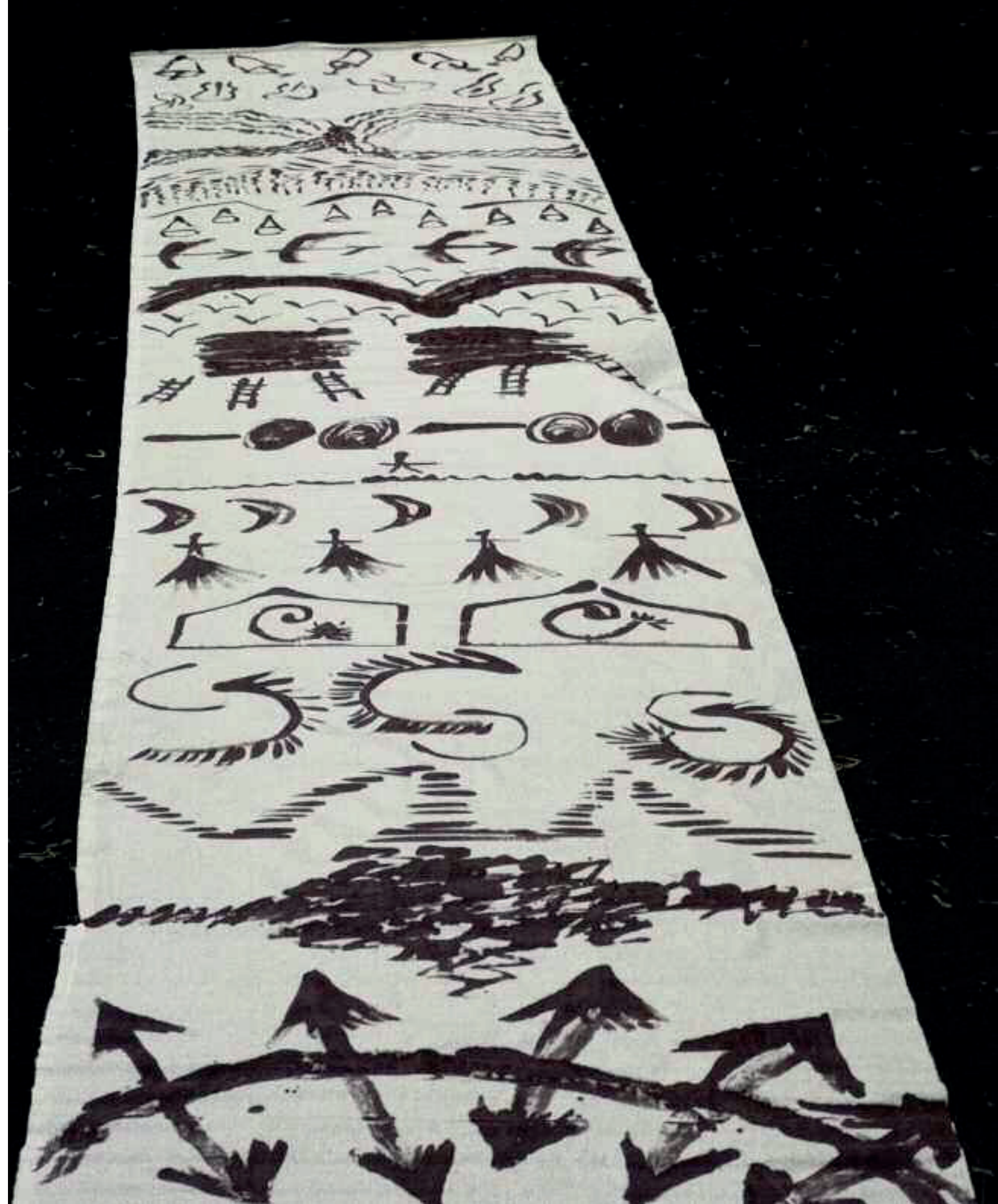


JELÍRÁSOK MODERN ZENÉRE | SIGNWRITINGS TO MODERN MUSIC | 1995 | TEXTIL ÉS AKRIL | TEXTILE, ACRYL | 400x60 CM





JELÍRÁSOK MODERN ZENÉRE | SIGNWRITINGS TO MODERN MUSIC | 1995
TEXTIL, AKRIL | TEXTILE, ACRIL | 600x60 CM





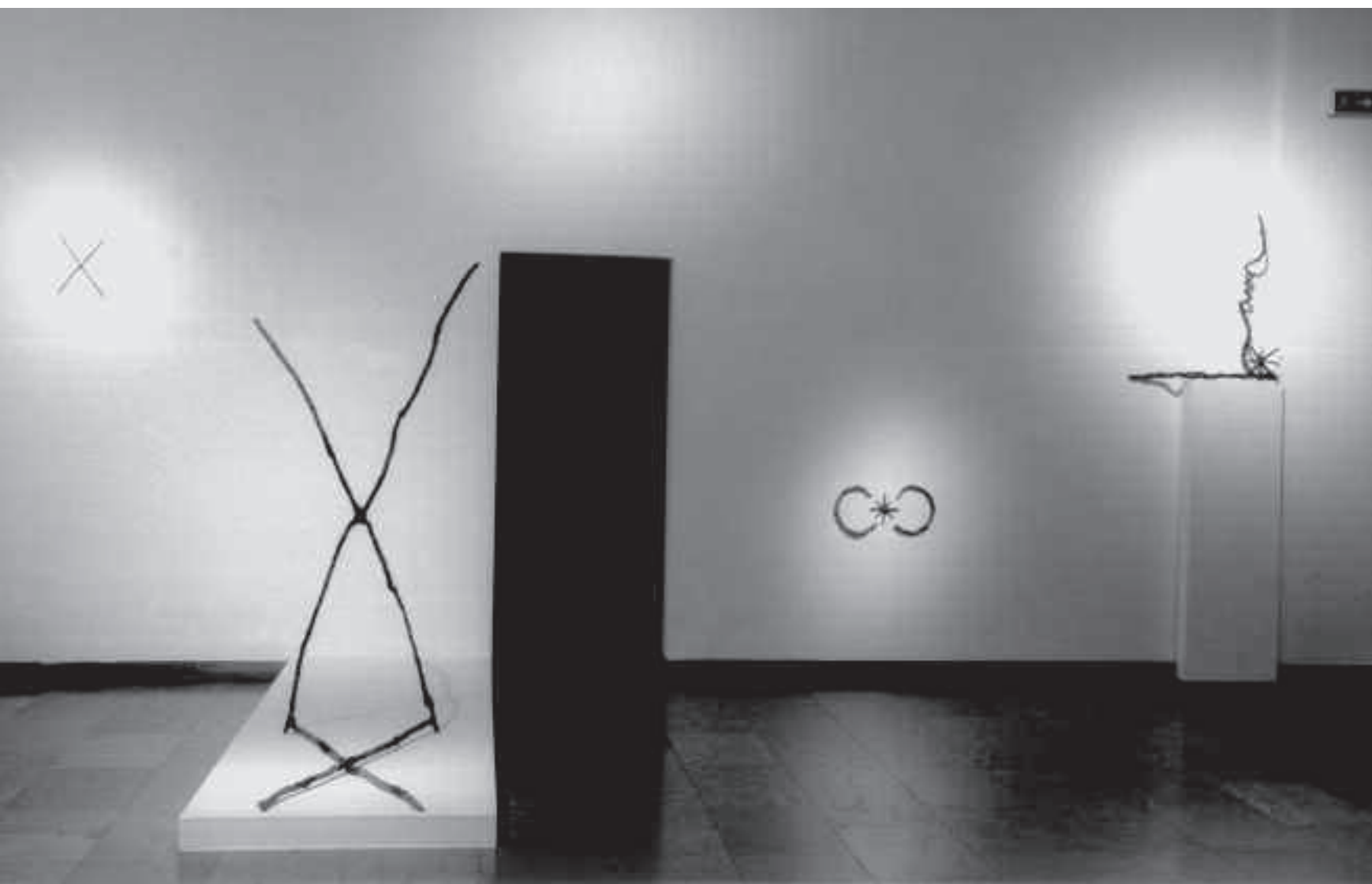
LASSITSI | SLOW DOWN! | 2005 | BRONZ | BRONZE | 125x140x135 CM



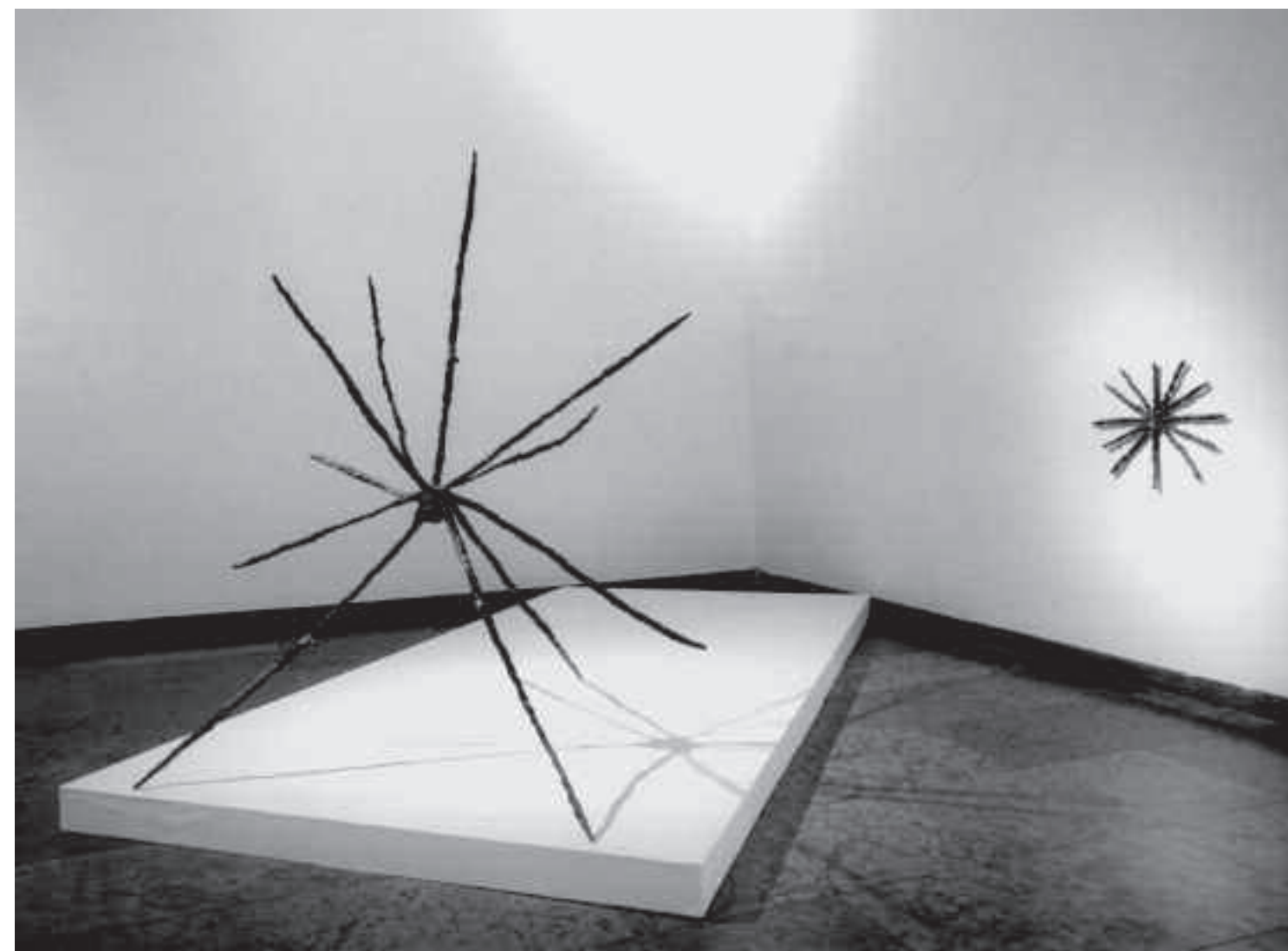




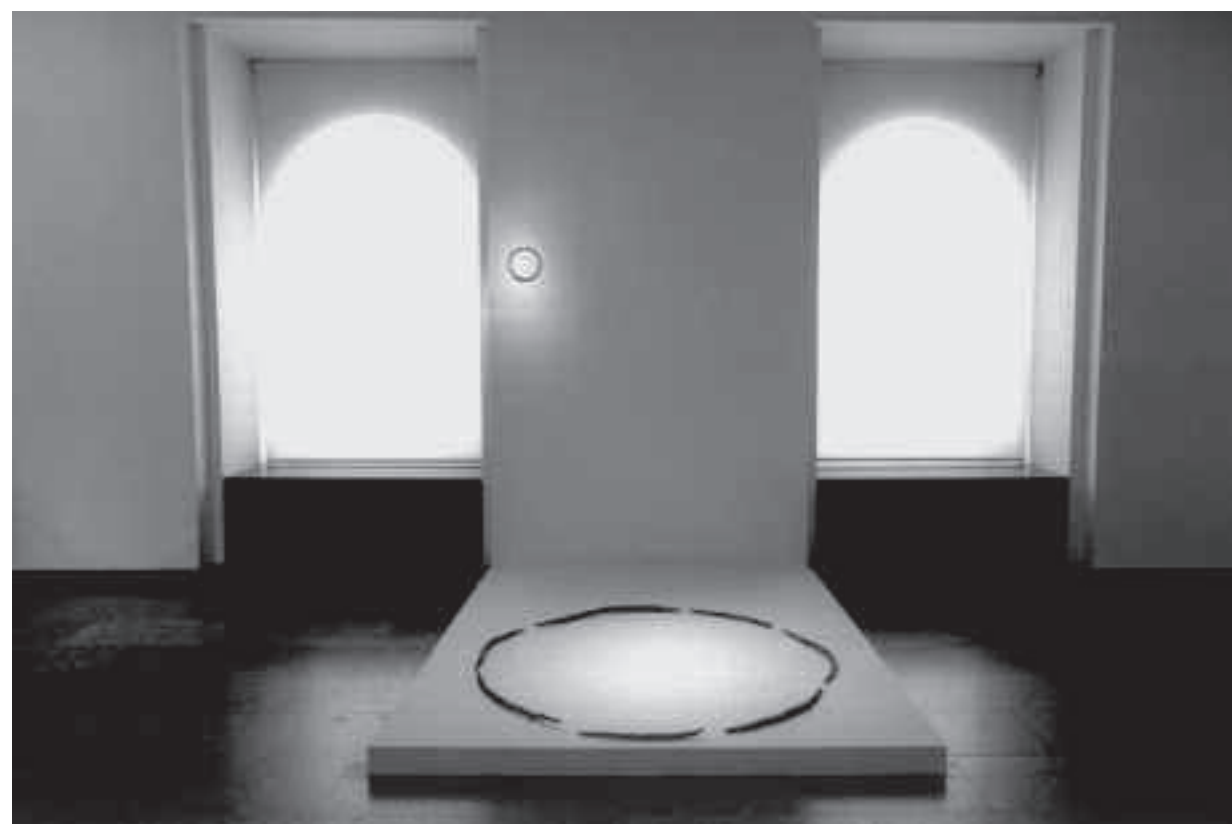
CHOLNOKY VIKTOR, VESZPRÉM | VIKTOR CHOLNOKY, VESZPRÉM | 1993 FESTETT BRONZ | PAINTED BRONZE | 100x70x5 CM



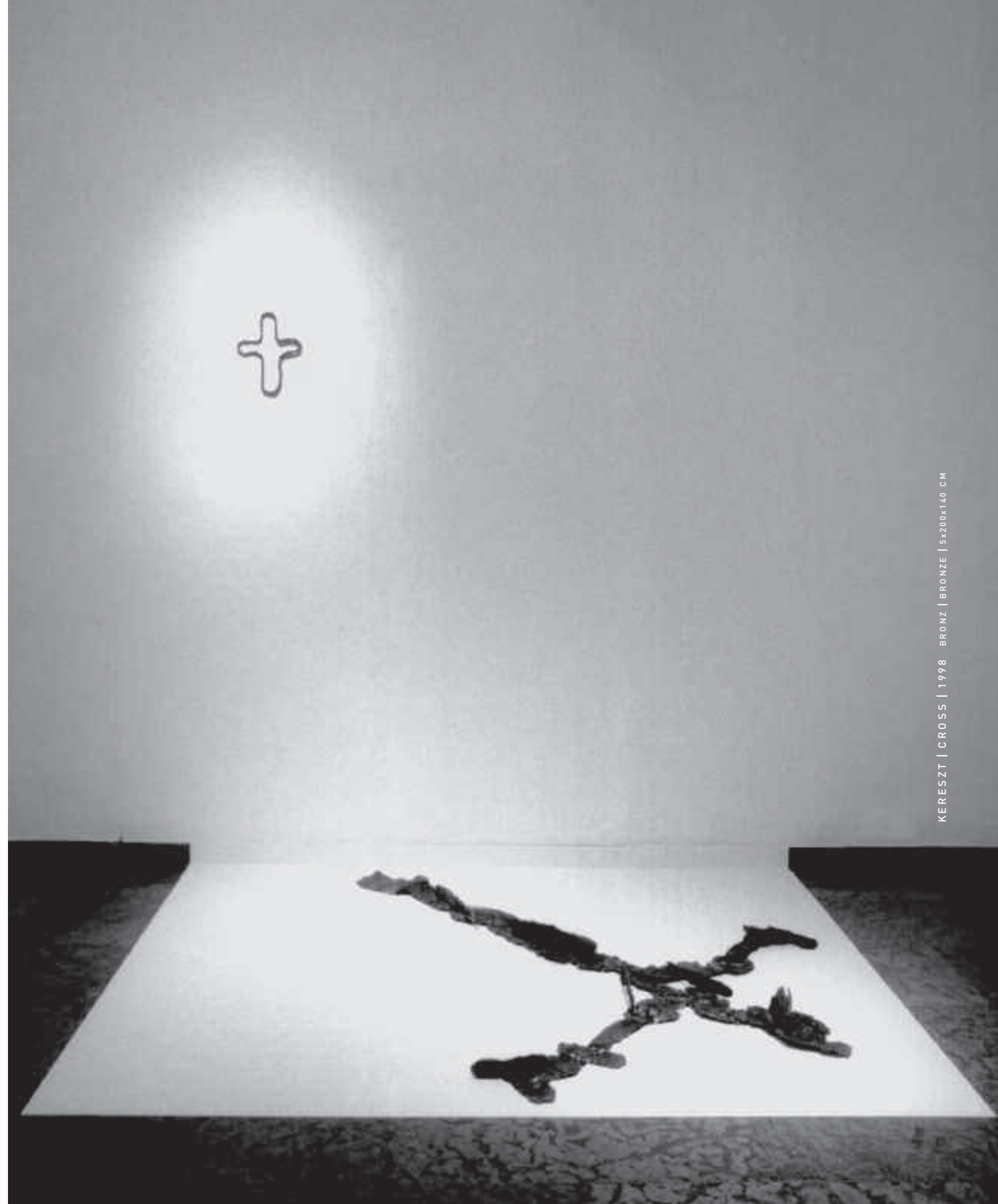
A TAGADÁS TAGADÁSA | NEGATE THE NEGATIVE | 1999 BRONZ | BRONZE | 200x200x60 CM
MEGÉRTÉS | UNDERSTANDING | 1993 BRONZ | BRONZE | 88x79x25 CM



SUGÁRZÁS | RADIATION | 1998 BRONZ | BRONZE | 123x130x160 CM



AZ EGÉSZ | THE WHOLE | 1999 BRONZ | BRONZE | 5x100x100 CM



KERESZT | CROSS | 1998 BRONZ | BRONZE | 5x200x140 CM



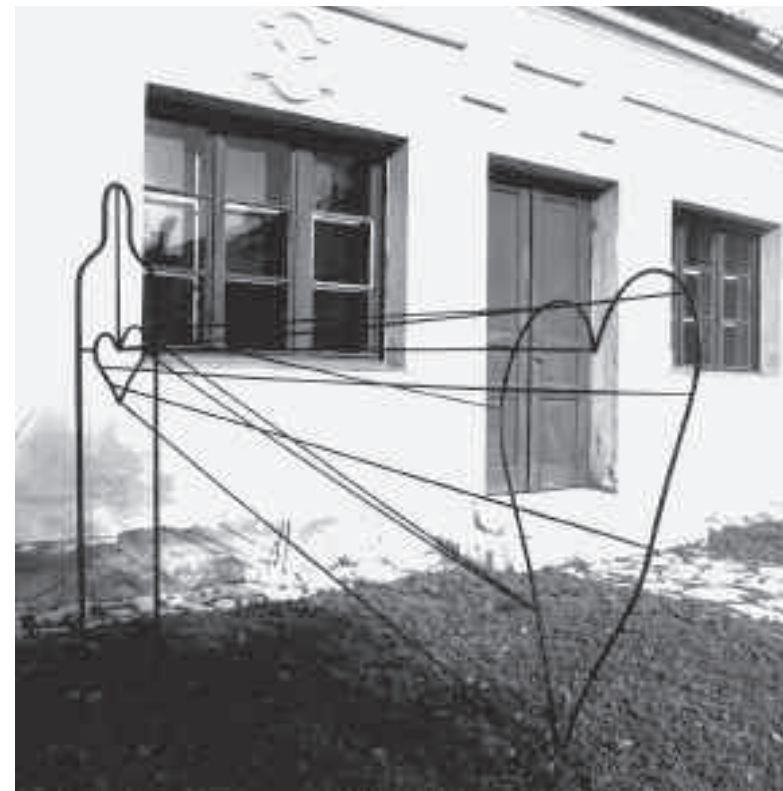
EGY PSZICHOLÓGUS EMLÉKÉRE | IN MEMORY OF A PSYCHOLOGIST | 1996 VAS | IRON | 180x220x120 CM



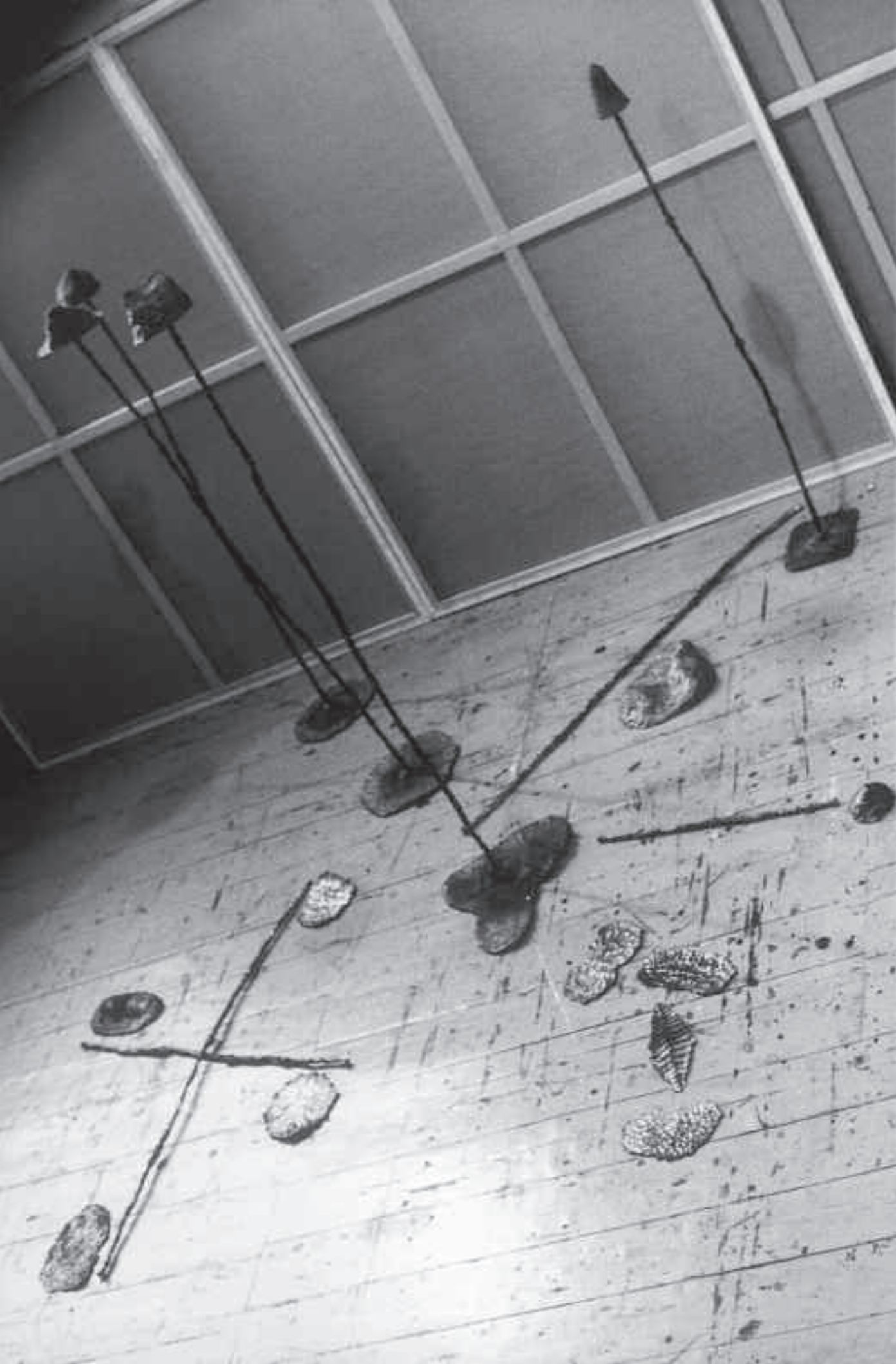
ELMOZDULÁS | MOVE | 1996 VAS | IRON | 160x160x80 CM



TUDATOS ÉRZELEM | CONSCIOUS SENTIMENT | 1996 VAS | IRON | 160x100x100 CM



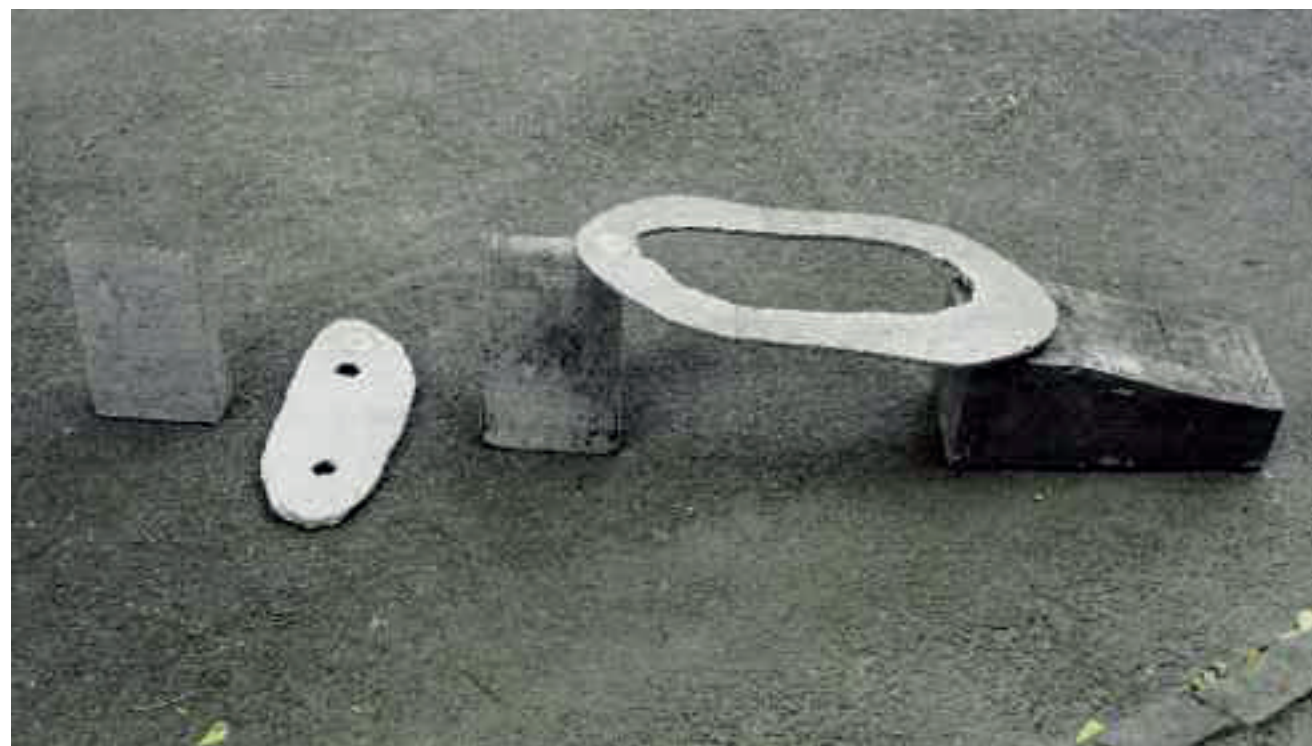
KIVETÍTÉS | PROJECTION | 1996 VAS | IRON | 160x200x90 CM



HAMVAS BÉLA TERE | SPACE OF BÉLA HAMVAS | 1994 | BRONZE | BRONZE | 200x400x400 CM

PADLÓJELEK - FALJELEK | FLOOR SIGNS - WALL SIGNS | 1993 | BRONZE | BRONZE | 200x500x200 CM





FEKVŐ NŐ | RECLINING WOMAN | 2001-2002 ALUMINIUM | 40x130x40 CM



TÁMASZ | SUPPORT | 2001-2002 ALUMINIUM | 80x70x40 CM

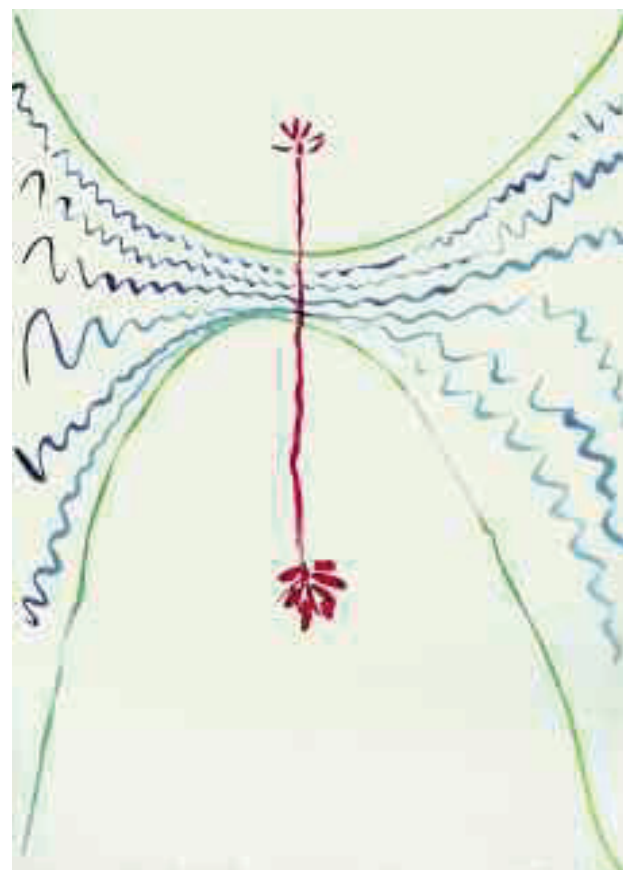


LYUKAK | HOLES | 2001-2002 ALUMINIUM | 30x80x40 CM

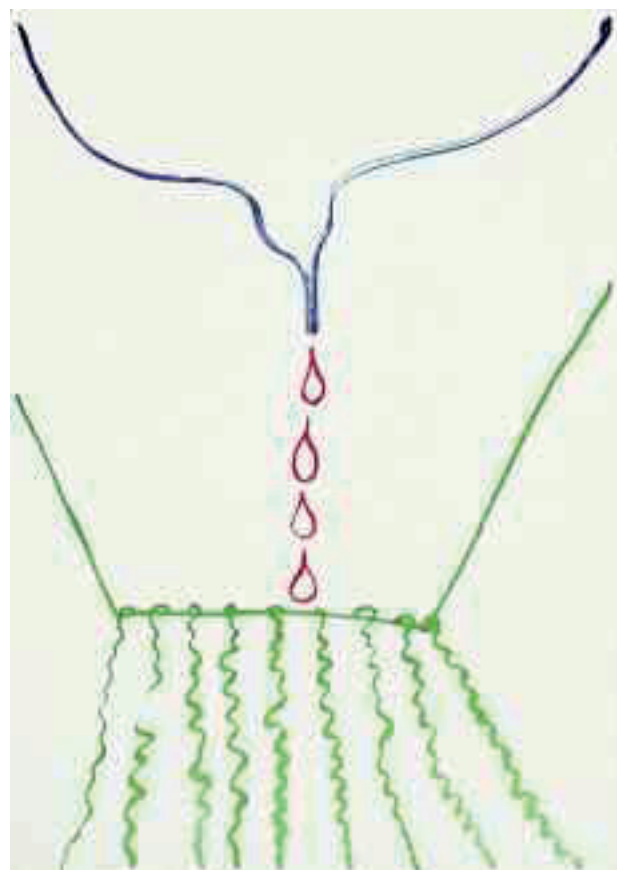


KÁLVÁRIA - TERV. VESZPRÉM | CALVARY - PLAN. VESZPRÉM | 1981 FOTÓ | PHOTO



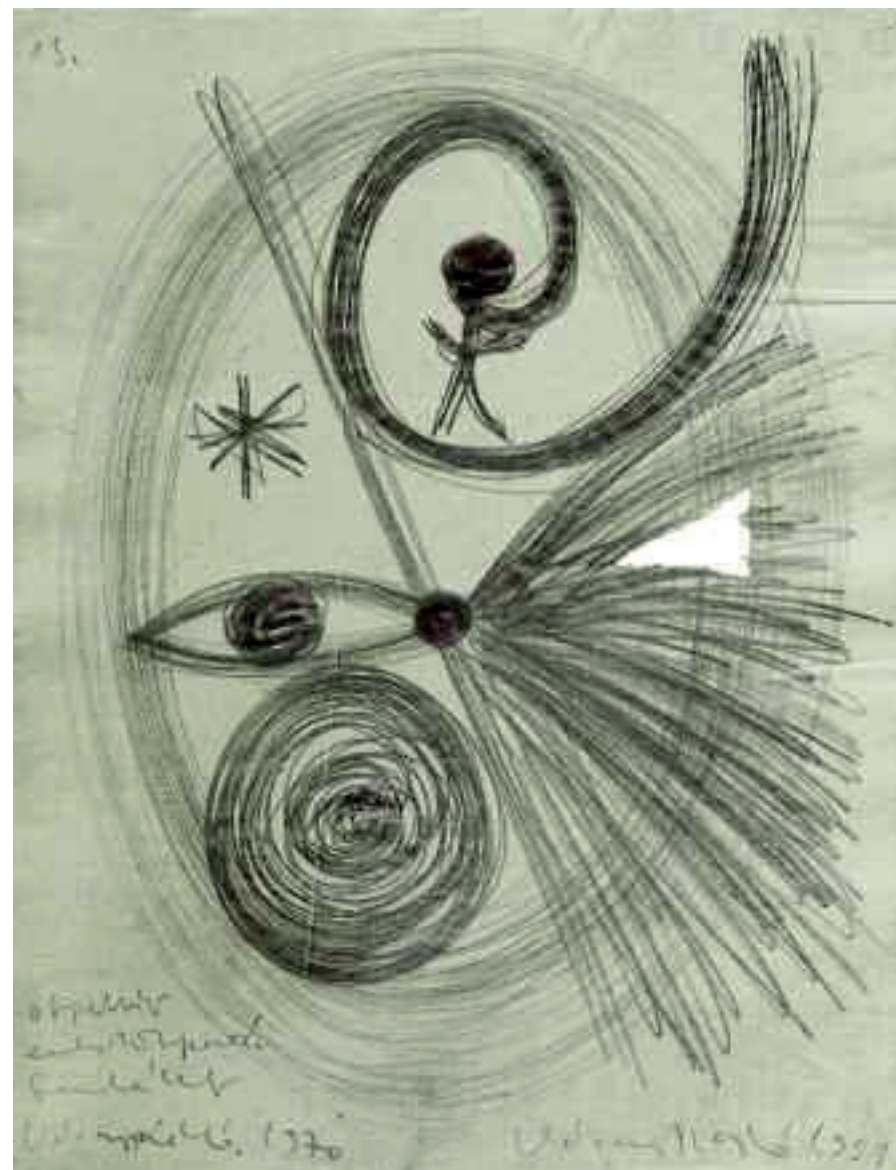


TAO TE KING | 1995 | AKRIL | ACRIL | 100x70 CM

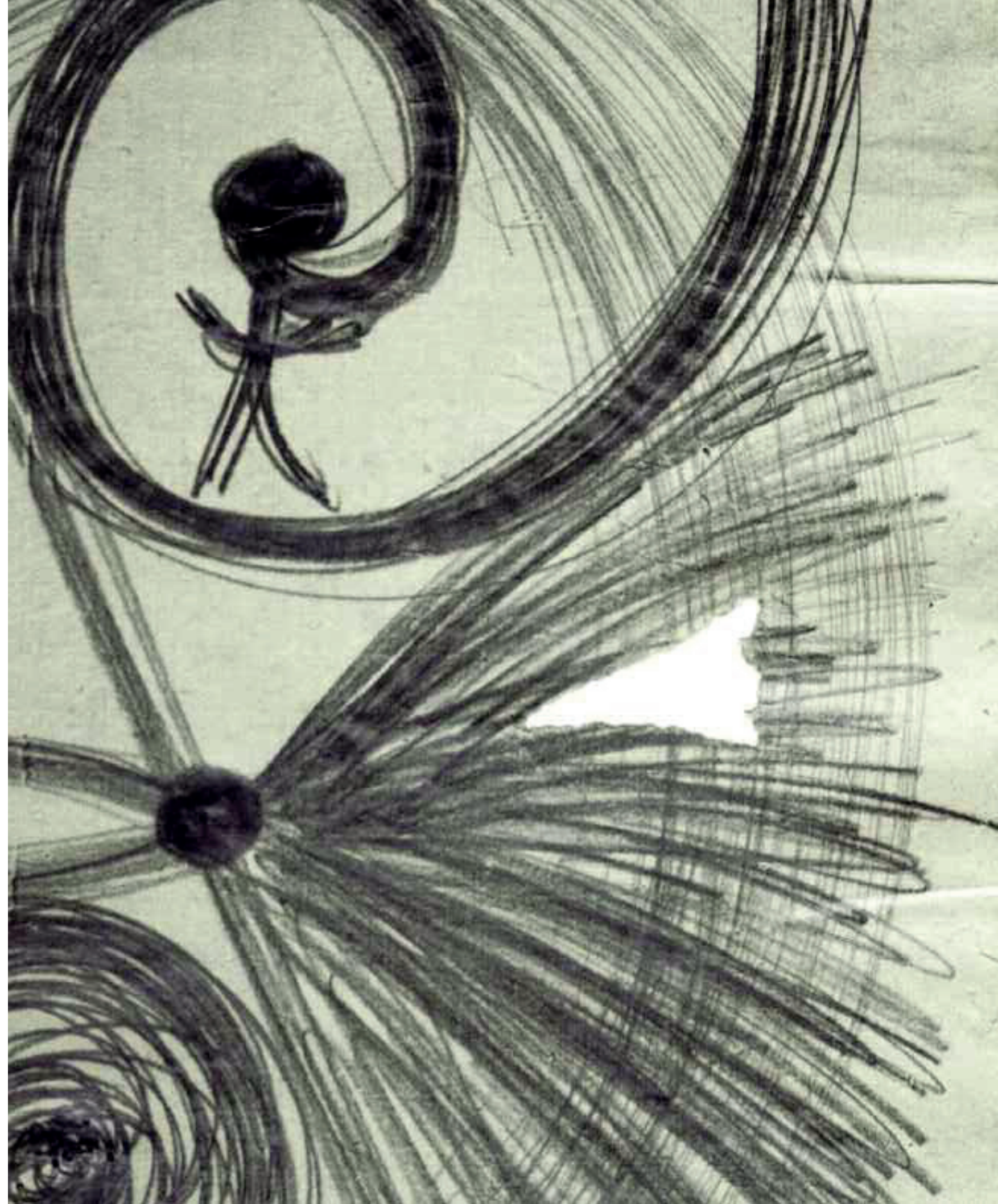


KRASZNAHORKAI RAJZOK | DRAWINGS FOR KRASZNAHORKAI | 1994 | AKRIL, GRAFIT | ACRIL, GRAPHITE | 100x70 CM





VÁRNAGY LÁSZLÓ FILOZÓFIÁJA | PHILOSOFY OF LÁSZLÓ VÁRNAGY | 1991 | GRAFIT | GRAPHITE | 70x100 CM





NIETZSCHE: ZARATHUSTRA | 1990 | AKRIL | ACRIL | 100x70 CM



RAJZ-VERSEK | DRAWING-POEMS | 1995 | AKRIL | ACRIL | 100x70 CM





SCHMAL KÁROLY | KÁROLY SCHMAL | 1992 FESTETT TERRAKOTTA | PAINTED TERRACOTTA | 10x27x21 CM



GÁDOR MAGDA - NAGY SÁNDOR | MAGDA GÁDOR - SÁNDOR NAGY | 2003
FESTETT TERRAKOTTA | PAINTED TERRACOTTA | 24x32x25 CM



MÁNYOKI ENDRE | ENDRE MÁNYOKI | 1983 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 37x21x20 CM



LÁZÁR ERVIN JÁNOS | ERVIN JÁNOS LÁZÁR | 1985 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 42x30x22 CM



GÁBOR ÉVA MÁRIA | ÉVA MÁRIA GÁBOR | 1999 | AGYAG | CLAY | 43x38x25 CM

KATHERINE MANSFIELD | 1986 | TERRACOTTA | TERRACOTTA | 64x30x20 CM





DÉVÉNYI ISTVÁN | ISTVÁN DÉVÉNYI | 1986 TERRAKOTTA | TERRACOTTA | 40x 32x15 CM



BUDAHEGYI TIBOR | TIBOR BUDAHEGYI | 1999 FESTETT TERRAKOTTA | PAINTED TERRACOTTA | 43x30x20 CM



MADÁR | BIRD | 1986 | FESTETT ALUMÍNÍUM | PAINTED ALUMINIUM | 300x400x120 CM





ERDŐ | FOREST | 1986 | PASTEL ALUMINIUM | PAINTED ALUMINIUM | 200x300x150 CM





HAJÓ | SHIP | 1986 FESTETT ALUMINIUM | PAINTED ALUMINIUM | 200x400x150 CM

HULLÁM | WAVE | 1986 FESTETT ALUMINIUM | PAINTED ALUMINIUM | 100x100x100 CM





JEANNE D'ARC | 1998 | FESTETT VAS | PAINTED IRON | 500x300x100 CM



HARCOS | WARRIOR | 2000 FESTETT VAS | PAINTED IRON | 110x110x60 CM

MÉRLEGE LÉS | WEIGH TING | 2000 F E S T E T T V A S | P A I N T E D I R O N | 1 7 0 x 1 7 0 x 6 0 C M





SZÖGEC | NAILS | 2004 | FESTETT ALUMÍNIUM | PAINTED ALUMINIUM | 55x55x35 CM



TÜKRÖK | MIRRORS | 2004 | FESTETT ALUMÍNIUM | PAINTED ALUMINIUM | 30x50x30 CM

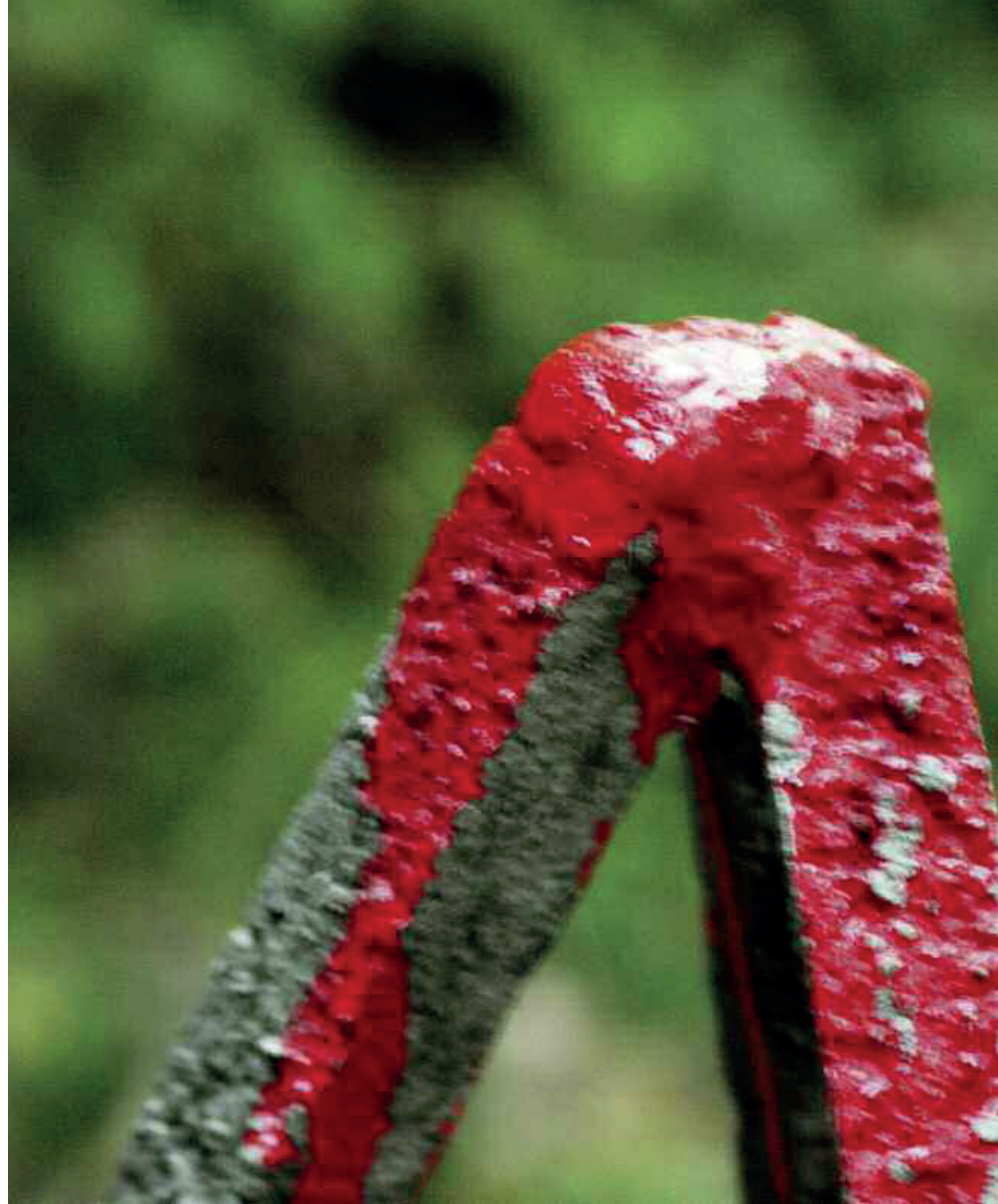


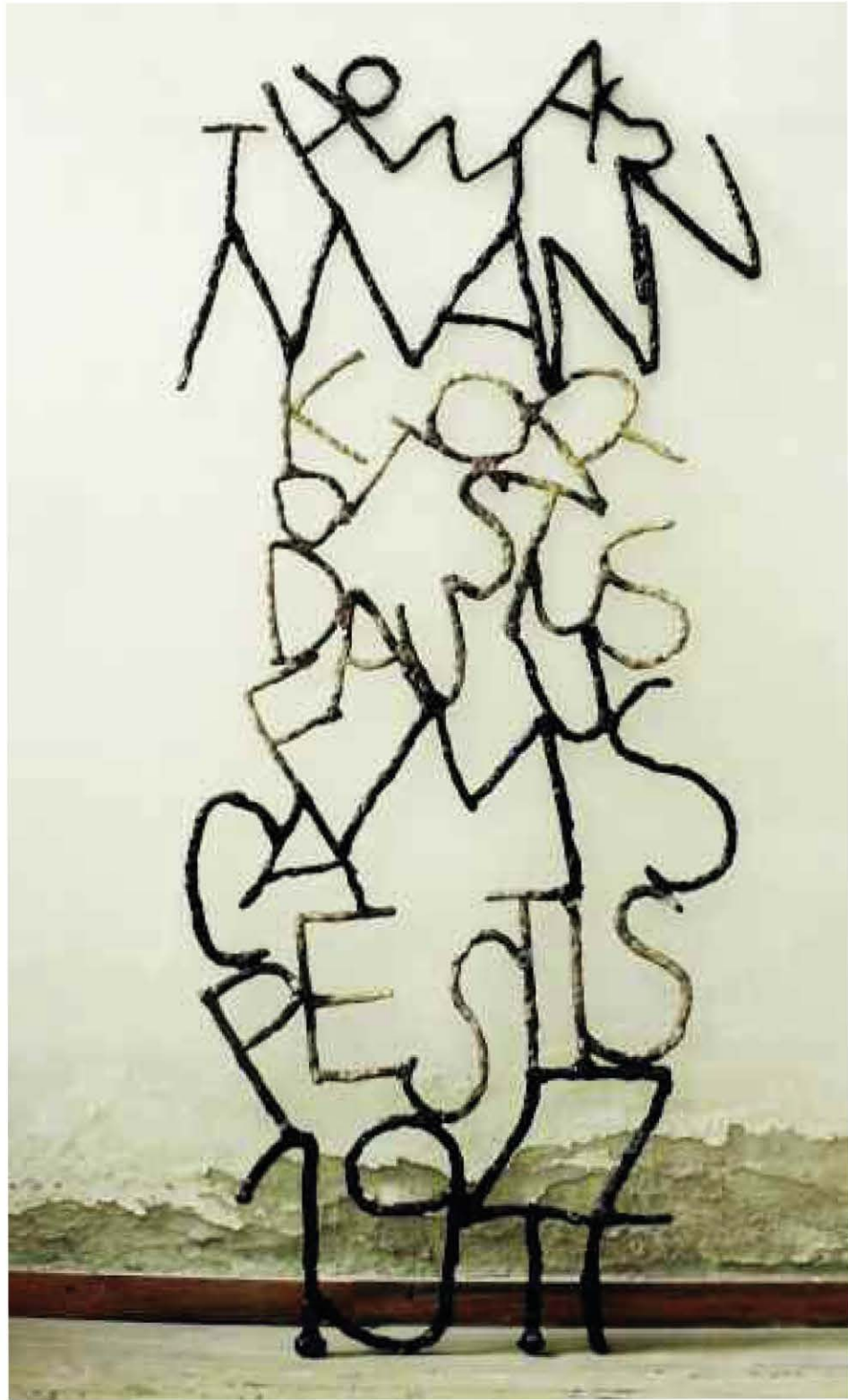
ASZTALOK | TABLES | 2004 FESZTETT ALUMINIUM | PAINTED ALUMINIUM | 60x35x50 CM





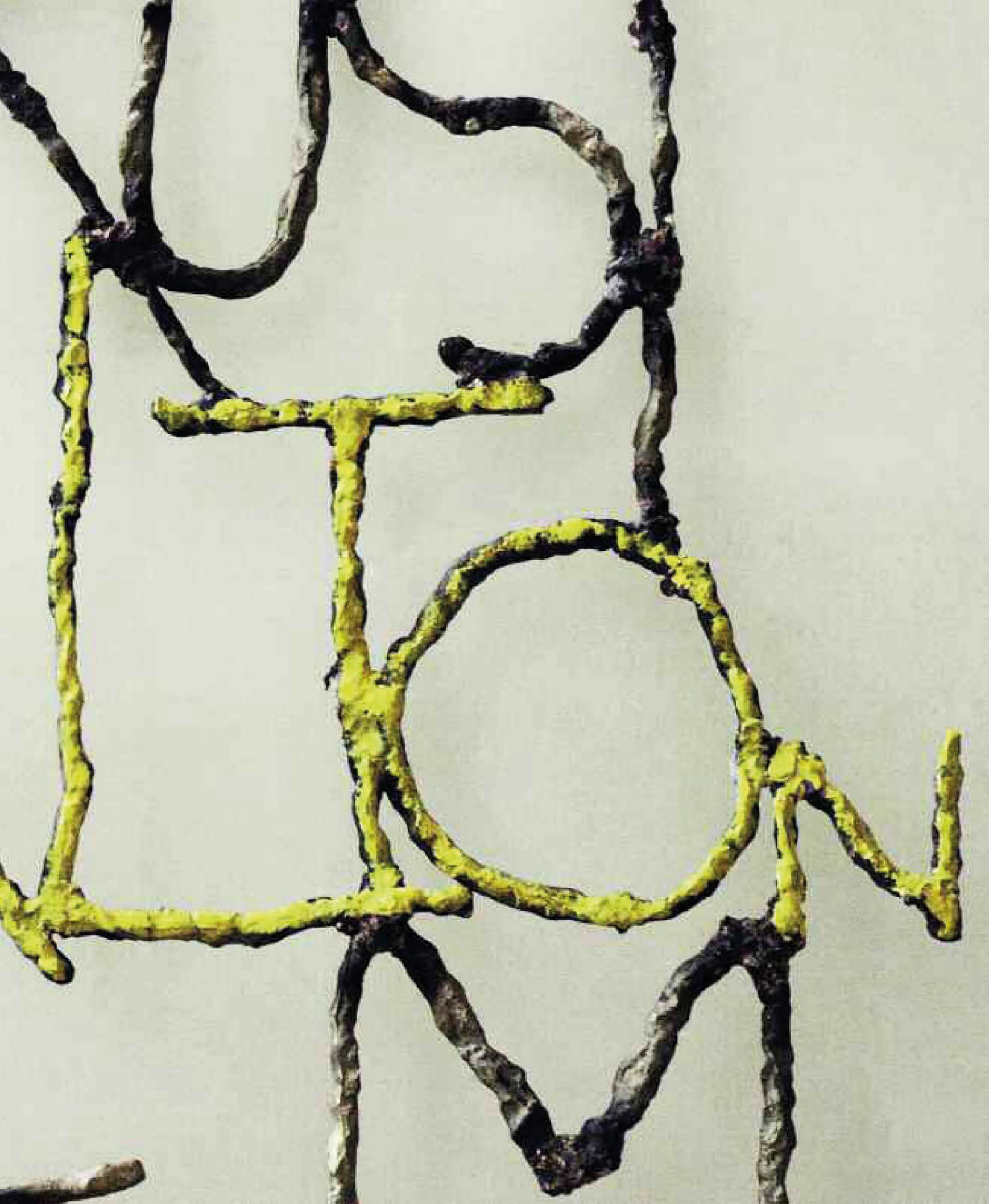
HÁROMLÁBÚAK | THREE LEGGED FORMS | 2004 FESZETT ALUMÍNÍUM | PAINTED ALUMINIUM | 55x33x44 CM





THOMAS MANN - CAMUS 1947 | 2006 FESTETT BRONZ | PAINTED BRONZE | 200x100 CM





GOETHE - DALTON 1808 | 2006 FESTETT BRONZ | PAINTED BRONZE | 200x100 CM



MILL - DARWIN 1859 | 2006 FESTETT BRONZ | PAINTED BRONZE | 200x100 CM



PLANCK - FREUD 1900 | 2006 FESTETT BRONZ | PAINTED BRONZE | 200x100 CM



KERESZT | CROSS | 1998 BRONZ | BRONZE | 5x200x140 CM



PADLÓJELEK | SIGNS ON THE FLOOR | 2008 FESZETT BRONZ | PAINTED BRONZE | 300x400 CM





GROTESZK FEJEK | GROTESQUE HEADS | 2008 AGYAG | CLAY | 20x10x10 CM/DB



BORGES | 2008 AGYAG | CLAY | 25x20x20 CM



ÖNPORTRÉ | SELF PORTRAIT | 2002
FESTETT PORCELÁN | PAINTED PORCELAIN | 14x12x10 CM



ÉLETRAJZ **1944.** április 23-án született Budapesten. Anyja Kiss Angyalka magyartanár, apja Várnagy László pszichológus volt.

1950–1958 Rákóczi Ferenc Általános Iskola, Csepel. **1958–1962** Képző- és Iparművészeti Gimnázium, Budapest. **1962–1963** Csepel Vas- és Féműm, segédmunkás. **1963–1967** Magyar Képzőművészeti Főiskola, szobrász szak. Mestere: Somogyi József. Rajztanári diploma.

1969 Házasság Szabados Árpád festőművésszel. **1970** Lánya születik. **1968–1979** Tanítás 2 szakközépiskolában, a Magyar Nemzeti Galéria GYIK Műhelyében (Szabados Árpáddal) és a zuglói Kassák Klubban (Kővágó Zsuzsával). **1979**-től máig cikkek, tanulmányok, könyvek írása, kiállítások rendezése saját magának, kollégáknak, csoportoknak. **1979** Vizuális játékok, könyv. A Népművelési Intézet kiadványa.

1978–1979 Gyerekelőadások, díszlet- és jelmeztervezés, képfestés a színpadon. Döbrentey Ildikó-Levente Péter műsorai az Egyetemi Színpadon és a Játékszínben. **1996** Meghal apja, első mestere. **1997** Szószobrok. Versek, rajzok. Könyv. Vár ucca 17, Veszprém. **1998** Különválás Szabados Árpádtól. **2001** Élettársa Márkus Péter szobrászművész. **2002** Művészeti írások 1973–1999. Könyv. AND Grafikai Stúdió, NKA támogatással. **2005** Utazás befelé. Esszék. Könyv. Kijárat Kiadó. **2008** Különválás Márkus Pétertől. **2009** Anyja halála. **BIOGRAPHY** April 23, **1944** born in Budapest. Her mother, Angyalka Kiss was a teacher of Hungarian language and literature, her father, László Várnagy was a psychologist.

1950–1958 attended Elementary School Ferenc Rákóczy in Csepel **1958–1962** Secondary School of Fine and Applied Arts, Budapest **1962–1963** unskilled labourer at the Iron Factory of Csepel **1963–1967** attended sculpting class at the Hungarian Academy of Fine Arts, her mentor being József Somogyi. **1967** diploma received as art teacher **1969** married Árpád Szabados painter **1970** her daughter born **1968–1979** teaches at two secondary schools, at GYIK atelier of the Hungarian National Gallery (together with Árpád Szabados) and at Kassák Club in Zugló (together with Zsuzsa Kővágó) **1979**- writing articles, essays and books, organizing exhibitions for herself, for her colleagues and for groups of artists **1979** *Visual plays*, book published by the Institute of Public Education **1978–1979** Stage performances for children by Ildikó Döbrentey and Péter Levente, setting and costume design, painting on stage at Játékszín **1996** her father, her first mentor dies **1997** Word sculptures, drawings, poems, book published by Vár ucca 17, Veszprém **1998** Separation from Árpád Szabados **2001** Péter Márkus, sculptor becomes her partner **2002** Writings on art 1973–1999, book, published by AND Graphic Studio with the financial support of National Cultural Fund **2005** *Journey within*, essays, book published by Kijárat Publishing House **2008** Separation from Péter Márkus **2009** her mother dies **TANULMÁNYUTAK | STUDY TOURS** Moscow-Leningrad, Transylvania, Warsaw, Paris, London, Amsterdam, Berlin-Stuttgart-Messel-Fellbach, Porec-Belgrade, Rome-Naples-Pompeii-Venice- Florence, Philadelphia-New York, Delhi-Khadjuraho-Varanasi, Athens- Delphoi-Epidauros-Aigina-Hydra, Ankara-Istanbul-Bosporus, Helsinki-Vaasa-Lappland, Dunaszerdahely-Trencsény

MŰVÉSZTELEPEK | ARTISTS’ COLONIES Zalaegerszeg, Makó, Győr, Szigliget, Tihany, Siklós, Pécs, Tokod, Tatabánya, Zsennyé, Szombathely, Mór, Messel, Nyíregyháza, Kőkapu, Kecskemét, Hollóháza, Csepel, Gébárt **TAGSÁGOK | MEMBERSHIPS** Magyar Alkotók Országos Egyesülete, Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége, Magyar Szobrász Társaság, Csepel Galéria Egyesület, Százados úti Művésztelep Egyesület, Vajda Lajos Stúdió, Symposion Társaság **DÍJAK, ÖSZTÖNDÍJAK | PRIZES, FELLOWSHIP** **1979** II. Országos Érembiennále, Sopron, KISZ-díj **1985** V. Országos Érembiennále, Sopron, Művelődési Minisztérium díja **1987** IX. Országos Kisplasztikai Biennále, Pécs, III. díj **1989** X. Országos Kisplasztikai Biennále, Pécs, Művészeti Alap díja **1990** Csepeli Művészek Tárlata, Szobrászati díj; Kölcsey Ferenc pályázat, Művelődési Minisztérium díja **1991** Munkácsy díj; XI. Országos Kisplasztikai Biennále, Pécs, III. díj; Római Magyar Akadémia ösztöndíja **1992** IV. Nemzetközi Ázsia-Európa Biennále, Ankara, Ázsia-Európa díj; Győri Művésztelep Nívó díja **1993** Salgótarjáni Tavaszí Tárlat, Magyar Képző- és Iparművészek; Szövetségének díja **1994** Nagyatádi Faszobrászati Kiállítás, MKI Szövetségének díja **1995** XIII. Országos Kisplasztikai Biennále, Pécs, I. díj; X. Országos Érembiennalé, Sopron, Rendező Bizottság díja **1996** Csepeli Biennále, III. díj **1997** Szalon Kiállítás, Műcsarnok, Művelődési Minisztérium díja; XI. Országos Érembiennalé, Sopron, Rendező Bizottság díja **1998** Veszprémi Kiállítás, különdíj **1999** Salgótarjáni kiállítás, Önkormányzat díja; Csepeli kiállítás, Önkormányzat díja **2000** Soros-ösztöndíj; Salgótarjáni Millenniumi Kiállítás, Nívódíj **2001** Magyar Alkotók Országos Egyesülete, ösztöndíj; NKA irodalmi ösztöndíj; NKA alkotói ösztöndíj **2002** NKA alkotói ösztöndíj **2003** NKA alkotói ösztöndíj **2004** NKA alkotói ösztöndíj **2005** NKA alkotói ösztöndíj **2007** NKA alkotói ösztöndíj **2008** NKA alkotói ösztöndíj **EGYÉNI KIÁLLÍTÁSOK SOLO EXHIBITIONS** **1968** Idolok. Rákóczi Étterem, Bp.; Idolok, rajzok. Fialal Művészek Klubja, Bp. **1973** Idolok, csoportok. Stúdió Galéria, Bp. **1974** Fehér jelek. Fialal Művészek Klubja, Bp. **1975** Első összefoglaló. Csepel Galéria, Bp. **1977** Hungarocell együttesek. Szoboszlói Galéria, Hajdúszoboszló **1978** Idolok üvegkockákban. Budaörsi Művelődési Ház, Budaörs; Fehér jelek és alumínium jelek. Zalaegerszegi Múzeum, Zalaegerszeg **1979** Alumínium jelek. Műhely sorozat. Magyar Nemzeti Galéria, Bp. **1982** Textil együttesek. Szoboszlói Galéria, Hajdúszoboszló **1983** Talált vasak. Fialal Művészek Stúdiója, Veszprém; Jelhordozás a Józsefvárosban. Fotósor. Teaház, Nagykanizsa **1985** Textil- és vas-együttesek. Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza, Bp. **1988** Portrék 1968–88. Újpest Galéria, Bp. **1989** Kép-vers. Rákóczi tér 2., Bp. **1991** Retrospektív kiállítás. Ernst Múzeum, Bp.; Válogatás a retrospektív kiállításból. Művelődési Ház, Oroszlány; Kis és nagy idolk. Meta és Károly Bacskák Galéria, Messel (Németország) **1992** Ázsia-Európa Biennalé, Ankara (Törökország); Csepel-Róma. Miskolci Galéria, Miskolc;

Kis olasz idolk. Small Galéria, Bp. **1993** Festett fák és vasak. Roczkov Galéria, Bp.; Festett vasak. Salamon torony, Visegrád; Antidizájn. Táltos Klub, Bp.; Festett vasak és alumíniumok. Művészetek Háza, Veszprém **1994** Bronzjelek. Európai Közép Galéria, Esztergom **1995** Állatszobrok gyerekeknek. Kék Iskola Galéria, Bp.; Jelírások modern zenére. MTA ZTI Zenetörténeti Múzeum, Bp.; Bronzjelek. Körmendi Galéria, Bp. **1996** Textilek, antidizájn, magyar pop-art. Egyetemi Aula, Veszprém **1997** Nagy bronzszobrok. Vigadó Galéria, Bp. (Ujházi Péter festővel) **1999** Üvegburák és versek. Táltos Klub, Bp.; Jelszobrászat-jelírás. Ludwig Múzeum, Bp.; A csepeli ház emlékére. Fotók, tárgyak, írások. Csepel Galéria, Bp. **2001** Rajzok, versek. Fregatt Galéria, Bp.; Bronzjelek. Kaposfüredi Galéria, Kaposfüred **2002** Bronzok és textilek. Művelődési Ház, Balassagyarmat; Öntött, festett vasak. Körmendi Galéria, Sopron; Ketten. Bartók ’32 Galéria, Bp. (Gábor Éva Mária szobrásszal) **2003** Halott barátaim emlékére. Ferencvárosi Pincetárlat, Bp.; Fent és lent. Art-Ma Galéria, Dunaszerdahely (Márkus Péter szobrásszal) (Szlovákia) **2004** Jelek. Helsinki Magyar Intézet (Paivi Reiman festővel) (Finnország); Porcelánok. Plein Art a Könyvesházban, Bp.; Portrék. Skoda Éva Műteremgalériája, Bp. (Márkus Péterrel) **2005** Nyolc páros. Erlin Galéria, Bp. **2006** Nagy bronzok. Körmendi Galéria, Bp.; Nagy alumíniumok. Vajda Lajos Stúdió Pincegalériája, Szentendre; Érmeim 1977–2005-ig. Lábasház, Sopron; Jelek. Finnagóra, Bp. (Paivi Reiman festővel) **2008** Jelek és textilek. Művelődési Ház, Vecsés (Márkus Péterrel); Emberkék. Erlin Galéria, Bp.; Négy írott bronzfal, időgybeesések. Múzsa Galéria, Bp. **CSOPORTOS KIÁLLÍTÁSOK | GROUP EXHIBITIONS** **1968** Szabadtéri szoborkiállítás. Művelődési Központ, Budafok, Bp.; Csepeli Képzőművészek Tárlata. Csepel Vas- és Féműm, Bp. **1969** Kövek. XXI. Hazafias Népfront, Bp. **1970** Hazafias Népfront, Bp. **1970** Csepeli Képzőművészek Tárlata. XXI. Hazafias Népfront, Bp.; Stúdió ’70. Ernst Múzeum, Bp.; Kápolnatárlat. Balatonboglár **1971** Stúdió ’71. Ernst Múzeum, Bp.; Kápolnatárlat. Balatonboglár **1972** Stúdió ’72. Ernst Múzeum, Bp.; Fialal Képzőművészek Kiállítása. Stúdió Galéria, Bp. **1973** Grafikák és szobrok. Művelődési Központ, Eger; Stúdió ’73. Ernst Múzeum, Bp. **1974** Stúdió ’74. Ernst Múzeum, Bp. **1975** Stúdió ’75. Ernst Múzeum, Bp. **1976** V. Országos Kisplasztikai Biennále. Pécsi Galéria, Pécs; Művészet a Művészetben. Művelődési Központ, Siófok; Studio des Jeunes Artistes Hongrois. Le Havre (Franciaország); Stúdió ’76. Műcsarnok, Bp.; A Zalai Művésztelep játszótér-programja. Zalaegerszeg; Kövek és grafikák. Művelődési Ház, Tök (Szabados Árpád festővel) **1977** Studio des Jeunes Artistes Hongrois. Reims (Franciaország); XVII. FIDEM ’77. Magyar Nemzeti Galéria, Bp.; A Grafikai Művésztelep kiállítása. Makói Galéria, Makó; I. Országos Érembiennále. Lábasház, Sopron; A Zalai Művésztelep iskola-programja. Zalaegerszeg; Stúdió ’77. Ernst Múzeum, Bp. **1978** A Grafikai Művésztelep kiállítása. Makói Galéria, Makó; Csepeli Művészek Tárlata. Csepel Galéria, Bp.; Magyar Szobrászati Kiállítás. Műcsarnok, Bp.; Festett vasak. Alugépgyár, Zalaegerszeg; Stúdió ’78. Műcsarnok, Bp.; Szabadtéri szoborkiállítás. Úttörőváros, Zánka; Akciófestés. Egyetemi Színpad, Bp. **1979** Bartók-József Attila mappák. Orangerie des Jardins du Luxemburg, Párizs (Franciaország); Magyar Érmek. Stockholm (Svédország); VI. Országos Kisplasztikai Biennále. Pécsi Galéria, Pécs; Szobrok és grafikák. Megyei Könyvtár, Makó (Szabados Árpád festővel); II. Országos Érembiennále. Lábasház, Sopron; A Zalai Művésztelep Fórum-koncepciója. Zalaegerszeg; Zalai Fórum. Magyar Nemzeti Galéria, Bp.; Akciófestés. Játékszín, Bp. **1980** Magyar művészek. Saint-Etienne (Franciaország); Rajz/Drawing ’80. Pécsi Galéria, Pécs; Magyar érmek. Oslo (Norvégia); II. Országos Érembiennále díjazottjainak kiállítása. Lábasház, Sopron; Országos Rajzkiállítás. Magyar Nemzeti Galéria, Bp.; A Grafikai művésztelep kiállítása. Makói Galéria, Makó; Biennale di Scultura di Arese. Villa Reale, Monza (Olaszország); Magyar érmek. Varsó (Lengyelország) **1981** Csepeli Tavaszí Tárlat. Csepel Galéria, Bp.; VII. Országos Kisplasztikai Biennále. Pécsi Galéria, Pécs; III. Országos Érembiennále. Lábasház, Sopron; XI. Országos Grafikai Biennále, Miskolc; Magyar érmek. Moszkva [Szovjetunió]; Jelrajzok. Poznan [Lengyelország]; A Makói Grafikai Művésztelep. Makói Galéria, Makó; Tíz régi Stúdiós kiállítása. Művelődési Központ, Siófok; Hírek Naconyxpanból. Újpesti Minigaléria, Bp.; Hommage à Tatlin. Újpesti Minigaléria, Bp. **1982** Magyar érmek. Leningrád [Szovjetunió]; Minikönyvek. Újpesti Minigaléria, Bp.; Állami vásárlások kiállítása. Szegedi Képtár, Szeged; Az emberi környezetért. Vigadó Galéria, Bp.; Rajz/Drawing ’82. Pécsi Galéria, Pécs; I. Országos Rajbiennále. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; A Makói Művésztelep bemutatkozása. Csepeli Munkásotthon, Bp.; Éremkiállítás. Vigadó Galéria, Bp. **1983** Csepeli művészek tárlata. Csepel Galéria, Bp.; IV. Országos Érembiennále. Lábasház, Sopron; VIII. Országos Kisplasztikai Biennále. Pécsi Galéria, Pécs; Rajzbiennále. Magyar Nemzeti Galéria, Bp.; Humor és szatíra a művészetben. Gabrovo (Bulgária); A Győri Művésztelep kiállítása. Tanítóképző, Győr; Makói grafikák. Fővárosi Művelődési Ház, Bp.; Szimpóziumok: Szobrászat. Műcsarnok, Bp.; A táj/The landscape. Pécsi Galéria, Pécs; A győri pályázat. Budapest Galéria Kiállítóháza, Lajos utca, Bp.; Makói grafikák. Collegium Hungaricum, Bécs [Ausztria] **1984** 14. Salgótarjáni Tavaszí Tárlat. József Attila Művelődési Központ, Salgótarján; Nemzetközi Mail Art. Torino [Olaszország]; A Győri Művésztelep kiállítása. Műcsarnok, Győr; Magyar érmek. Magyar Kultúra Háza, Berlin (NDK); Magyar érmek. Albertinum, Drezda [NDK]; Magyar érmek. Spandaui Zitadella [NSZK]; Rajz/Drawing ’84 Pécsi Galéria, Pécs; A Rajz/Drawing bemutatkozása. Budapest Galéria Kiállítóháza, Lajos utca, Bp.; Nemzetközi Mail Art. Finalborgo [Olaszország]; Csontváry emlékére. Csontváry Múzeum, Pécs **1985** Csepeli művészek tárlata. Csepel Galéria, Bp.; Talált tárgyak. Óbudai Zichy Kastély, Bp.; V. Országos Érembiennále. Lábasház, Sopron; Kosztolányi emlékére. Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp.; I. Országos Faszobrászati Kiállítás. Nagyatád; A Makói művésztelep bemutatkozása. Móra Ferenc Múzeum, Szeged; A természet/The Nature. Pécsi Galéria, Pécs **1986** A Százados úti Művésztelep kiállítása.

Szovjet Kultúra Háza, Bp.; Magyar érmek. Torontó (Kanada); V. Országos Érembiennále díjazottjainak kiállítása. Lábasház, Sopron; Szabadtéri szoborkiállítás. Balatonkenese; III. Országos Rajzbiennále. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; IX. Országos Kerámia Biennále. Pécsi Galéria, Pécs; Rajz/Drawing ’86. Pécsi Galéria, Pécs; XXV. Szegedi Nyári Tárlat. Szegedi Képtár, Szeged; 10 éves a Makói Művésztelep. Makói Galéria, Makó; Siklósi munkakiállítás. Alkotóház, Siklós **1987** XXI. FIDEM ’87. Colorado Springs (USA); VI. Országos Érembiennále. Lábasház, Sopron; X. Országos Kisplasztikai Biennále. Pécsi Galéria, Pécs; VI. Országos Portré Biennále. Hatvani Galéria, Hatvan; XI. Nemzetközi Éremművészeti és Kisplasztikai Alkotótelep. Nyíregyháza; Kísárdai pályázat. Fialat Művészek Klubja, Bp.; ÉS-rajzok. Budapest Galéria, Bp.; Mágia kiállítás. Budapest Galéria Kiállítóháza, Lajos utca, Bp.; Művésztelepi kiállítás. Nyíregyházi Galéria, Nyíregyháza; Vers-kép, kép-vers. Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp.; XXVII. Szabadtéri Szoborkiállítás. József Attila Művelődési Központ, Salgótarján; Mágia kiállítás. Szombathelyi Képtár, Szombathely; ’48-as pályázat. Gyulai Könyvtár, Gyula; A 25 éve érettségizett IV. b. kiállítása. Bartók ’32 Galéria, Bp.; VI. Országos Portrébiennále. Arcok és sorsok. Hatvani Galéria, Hatvan; Vöröskeresztes felajánlás. BÁV Kiállítóterme, Bp. **1988** Eredendő formák. Fészek Művészklub, Bp.; Találkozások. Osztrák-magyar közös kiállítás. Magyar Nemzeti Galéria, Bp. és Zentralsparkasse, Bécs (Ausztria); X. Országos Kerámia Biennále. Pécsi Galéria, Pécs; Országos Tavaszí Tárlat. Múcsarnok, Bp.; IV. Országos Rajzbiennále, Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; Béke pályázat. Fialat Művészek Stúdiója, Veszprém; II. Országos Faszobrászti Kiállítás. Nagyatád; XXVI. Szegedi Nyári Tárlat. Szegedi Képtár, Szeged; 20 éves a Győri Művésztelep. Múcsarnok, Győr; Rajz/Drawing ’88. Pécsi Galéria, Pécs; XVIII. Szabadtéri Szoborkiállítás. József Attila Megyei Művelődési Központ, Salgótarján **1989** Csepeli művészek tárlata. Csepel Galéria, Bp.; Kunst Heute in Ungarn. Neue Galerie Ludwig, Aachen (Németország); XIX. Szabadtéri Szoborkiállítás. József Attila Megyei Művelődési Központ, Salgótarján; VII. Országos Érembiennále. Lábasház, Sopron; XI. Országos Kisplasztikai Biennále. Pécsi Galéria, Pécs; XV. Országos Grafikai Biennále. Miskolc; Szabadtéri Szoborkiállítás. Zánka, Úttörőváros; VII. Országos Portrébiennále. Arcok és sorsok. Hatvani Galéria, Hatvan; Országos Téli Tárlat. Múcsarnok, Bp.56-os emlékműpályázat. Budapest Galéria, Bp.; Temető pályázat. Csepel Galéria, Bp. **1990** XXII. FIDEM ’90. Helsinki (Finnország); Kölcsey pályázat. Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp.; XI. Országos Kerámia Biennále. Pécsi Galéria, Pécs; Csepeli művészek kiállítása. Csepel Galéria, Bp.; 56-os pályázat. JPM, Pécs; Szombathelyi Képtár, Szombathely; Békéscsabai Könyvtár, Békécsaba; VIII. Nemzetközi Kisplasztikai Triennalé. Múcsarnok, Bp.; I. Országos Szobrászrajz Biennále. Budatétényi Galéria, Bp.; Nemzetközi humor kiállítás. Magyar Nemzeti Galéria, Bp.; Víz és élet. Agrártudományi Egyetem, Gödöllő; Érmek. Árkád Galéria, Bp.; Nyíregyházi érmek. Körmöcbánya (Csehszlovákia); Egyedi Rajzbiennále. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; XV. Miskolci Grafikai Biennále bemutatkozása. Vigadó Galéria, Bp.; Régi és kortárs művészek. Művelődési Központ, Sátoraljujhely **1991** Magyar Nemzeti Galéria és Ludwig Múzeum gyűjteménye. Magyar Nemzeti Galéria, Bp.; Ferenczy Béni és Noémi emlékére. Vigadó Galéria, Bp.; VIII. Országos Érembiennále. Lábasház, Sopron; XII. Országos Kisplasztikai Biennále. Pécsi Galéria, Pécs; 19. Nemzetközi Grafikai Biennále. Ljubljana (Jugoszlávia); Új szerzemények. István Király Múzeum, Székesfehérvár; Kisplasztikai Biennále. Pancsova (Jugoszlávia); Érmek a FIDEM anyagából. Salamon Torony, Visegrád; A nyúl. Missionart Galéria, Miskolc; Tavaszí Tárlat. Debrecen; Föld-tűz-víz-levegő. Árkád Galéria, Bp.; Sokszorosító Grafikai Biennále. Miskolc **1992** II. Országos Szobrászrajz Biennále. Budatétényi Galéria, Bp.; Játékkiallítás. Missionart Galéria, Bp.; A Miskolci Grafikai Biennále anyagából. Eger, Nyíregyháza, Strassburg (Franciaország), Bukarest (Románia); Csepeli Tárlat. Csepel Galéria, Bp.; Repülés-szárnyalás. Közlekedési Múzeum, Bp.; Egyedi Rajzbiennále. Salgótarján; A Ljubljanei Nemzetközi Biennále anyagából. Mátyás Király Múzeum, Visegrád; A miskolci Műanyagnyúl kiállítás anyaga. Óbudai Társaskör Galéria, Bp.; A Makói Művésztelep gyűjteményes kiállítása. Móra Ferenc Művelődési Központ, Kiskunfélegyháza; Szigorúan titkos. Árkád Galéria, Bp.; A művészet természete. Fészek Klub, Bp.; Symposion kiállítás. Szarvas; III. Országos Faszobrászati Kiállítás. Nagyatád; VI. Országos Rajzbiennále. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; XXIV. Nemzetközi Művésztelep. Városi Művészeti Múzeum, Győr; Nemzetközi Játékkiallítás. Olimpia Csarnok, Bp.; Megbékéléseink. Hadtörténeti Múzeum, Bp.; Roczkov Galéria, Bp.; Atlantisz Galéria, Bp.; Csók Galéria, Bp. **1993** IX. Országos Érembiennále. Lábasház, Sopron; XIII. Országos Kisplasztikai Biennále. Pécsi Galéria, Pécs; 22. Salgótarjáni Tavaszí Tárlat. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; Frey-Haász-Deim-Várnagy. Magyar Intézet, Berlin (Németország); I. Nemzetközi Nyomatbiennále. Maastricht (Hollandia); 22. Tavaszí Tárlat. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; A magyar művészet századai a múzeumi gyűjtés tükrében. Magyar Nemzeti Galéria, Bp.; Mi, „Kelet-franciák”. Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár; Szabadtéri kiállítás. Artventures és Roczkov Galéria, Bp.; IX. Országos Portrébiennále. Arcok és sorsok. Hatvani Galéria, Hatvan; 1991–92-es ösztöndíjasok kiállítása. Magyar Intézet, Róma (Olaszország); Variációk a pop-artra. Ernst Múzeum, Bp. **1994** Variációk a pop-artra. Zalaegerszeg, Szófia (Bulgária), Hannover (Németország), Berlin (Németország); Kisszobor ’94. Vigadó Galéria, Bp.; XXIV. FIDEM ’94. Magyar Nemzeti Galéria, Bp.; A zene a magyar éremművészetben, 1898–1993. MTA Zenetörténeti Múzeum, Bp.; Tavaszí Tárlat. Közlekedési Múzeum, Bp.; A Makói Művésztelep 12 éve. Szeged, Pécs; Jelírások. (Frey-Várnagy) Magyar Intézet, Új-Delhi (India); IV. Országos Faszobrászati Kiállítás. Nagyatád; A 80-as évek. Ernst Múzeum, Bp.; A Nádasdy Akadémiáért. Ernst Múzeum, Bp.; Érmek Erikának. Lábasház, Sopron; A sóstói érmek. Erdős Renée Ház, Bp.; Csepeli Téli Tárlat. Bp.; VII. Országos Rajzbiennále. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján **1995** Válogatás magyar képzőművészek munkáiból. Bissingen, Ettlingen,

Stuttgart, Unna (Németország); Helyzetkép. Országos Szobrászati Kiállítás. Múcsarnok, Bp.; X. Országos Érembiennále. Lábasház, Sopron; XIV. Országos Kisplasztikai Biennále. Pécsi Galéria, Pécs; A Makói Művésztelep 12 éve. Miskolci Galéria, Miskolc; Érmek. Kremnica (Szlovákia); Érmek. Uherske Hradiste (Cseh Köztársaság); Érmek. Nyíregyháza-Sóstó; X. Országos Portrébiennále. Hatvani Galéria, Hatvan; 23. Salgótarjáni Tavaszí Tárlat. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; Makói Grafikai Műhely. Magyar Képzőművészeti Főiskola, Bp.; I. Nemzetközi Akvarell Biennále. Kamnik (Szlovénia); Világképek. Szépművészeti Múzeum, Bp.; Bartók a képzőművészetben. MTA ZTI Zenetörténeti Múzeum, Bp. **1996** A Százados útiak kiállítása. Józsefvárosi Galéria, Bp.; Nőművészek. Modern Múzeum, Győr; X. Országos Érembiennále díjazottjainak kiállítása. Lábasház, Sopron; Magyar művészek. Egyesült Királyság Nagykövetsége, Bp.; Kortárs művészek. Körmendi Galéria, Bp.; XV. Akvarell Biennále. Eger; Art Expo Bp.; Lamberg kastély, Mór; Pelikán Galéria, Székesfehérvár; Csepeli Művészek I. Biennáléja. Csepel Galéria, Bp.; Modern gyűjtemény. Körmendi Galéria, Bp.; Kortárs gyűjtemény. Ludwig Múzeum, Bp.; Köztéri szobortervek. Erdős Renée Ház Bp.; XXV. FIDEM ’96. Neuchâtel (Svájc); Hidak. Magyar Szobrász Társaság kiállítása, Pest Center Galéria, Bp. **1997** A Nő. Idolok és Bálványok. Magyar Szobrász Társaság kiállítása. Vigadó Galéria, Bp.; Szalon kiállítás. Múcsarnok, Bp.; XI. Országos Érembiennále. Lábasház, Sopron; Határesetek. Budapest Galéria, Bp.; 24. Salgótarjáni Tavaszí Tárlat. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; Magyar Szalon ’97. Múcsarnok, Bp.; II. Renée Művészeti Napok ’97.; Nemzetközi Szoborfesztivál. Művelődési Központ, Győr; Art-issimo. Csepeli Munkásotthon, Bp.; A polgári világ retikviái. Erdős Renée Ház, Bp.; Bertini vásár. Missionart Galéria szervezése; Nemzetközi Mail Art. Közép-kelet európai képeslap. Vaszary Képtár, Kaposvár; A Nő. Idolok és Bálványok. Magyar Szobrász Társaság kiállítása. Budafoki Jazz Galéria, Bp. **1998** Csokonai kiállítás. Hévíz; Ahogy a nők látják a férfiakat. Pataky Művelődési Ház, Bp.; A Százados úti Művésztelep. Pataky Művelődési Ház, Bp.; De Forma Alapítvány kiállítása. Pécs, Művészetek Háza; Üvegszimpózium kiállítás. Királyi Palota, Visegrád; Üvegszimpózium. Budavári palota, Bp.; Üvegszimpózium kiállítás. Vaszary Képtár, Kaposvár; A Zalai Művésztelep kiállítása. Csepel Galéria, Bp.; IV. Országos Szobrászrajz Biennále. Pest Center, Bp.; Utak. Városi Galéria, Nyíregyháza; XXVI. FIDEM ’98 Hága (Hollandia); Topor András emlékére. Magyarok Világszövetségének Háza, Bp.; Kollázs ’98. MKI Társaságok Szövetsége, Vigadó Galéria, Bp.; Majális a Százados úti Művésztelepen. Bp.; Haza és szabadság. Veszprémi Egyetem Aulája; Kortárs Művészeti Biennále. Tatabánya; Nyulak. Párizsi Magyar Intézet, Párizs (Franciaország); XV. Országos Kerámia Biennále. Pécsi Galéria, Pécs; A Százados úti Művésztelep. Kultúrközpont, Salgótarján.; I. Nemzetközi Livre-object Biennále. Vasarely Múzeum, Bp.; XI. Országos Érembiennále díjazotjainak kiállítása. Lábasház, Sopron; Az Aacheni Ludwig Múzeum kiállítása. Szentpétervár (Oroszország); V. Országos Szobrászrajz Biennalé. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; Magyar művészet. Magyar Intézet, Bukarest (Románia); Gyönyörök Kertje. Magyar Szobrász Társaság kiállítása. Pest Center, Bp.; IX. Országos Rajzbiennále. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; Akt. Vigadó Galéria, Bp.; II. Csepeli Biennále. Csepel Galéria, Bp.; XXX. Nemzetközi Művésztelep. Városi Művészeti Múzeum, Győr **1999** XII. Országos Érembiennále. Lábasház, Sopron.; XVI. Országos Kisplasztikai Biennále. Pécsi Galéria, Pécs; 25. Salgótarjáni Tavaszí Tárlat. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; Rend és káosz. Vigadó Galéria, Bp.; A Százados útiak. Simontornya; Csepel bemutatkozik. Városvédő Egyesület, Bp.; Majális a Százados úti Művésztelepen, Bp.; A Szobrász Társaság kiállítása. Budafoki Jazz Galéria, Bp.; Ó Világ/Új Világ. Szobrok. Amerikai és magyar szobrászok kiállítása. Magyar Szobrász Társaság kiállítása. Budapest Galéria, Bp.; Áttűnések. Művészetmalom, Szentendre; A Szobrász Társaság kiállítása. Kaposvári Múzeum, Kaposvár; II. világháborús emlékmű pályázat. Csepel Galéria, Bp. **2000** Művészettel az új évezredbe. Városliget, Csónakázótó, Bp.; Úszó szobrok. Székesfehérvár; XX. Országos Grafikai Biennále. Miskolc; XVII. Országos Akvarell Biennále. Eger; 22. Salgótarjáni Szobor- és Képkiallítás; Aukció két kollégáért. Csepel Galéria, Bp.; GYÍK kiállítás. Magyar Nemzeti Galéria, Bp.; Százados úti művésztelep. Pataky Művelődési Ház, Bp.; Szín-tér. Festett szobrok. Palme-ház, Bp.; 10 szobrász. Kaposfüredi Galéria, Kaposfüred; Híd. Ciffra Palota, Kecskemét; Majális a Százados úti Művésztelepen, Bp.; III. Csepeli Biennalé. Csepel Galéria, Bp.; Nemzetközi Szobrászbiennále. Pozsony (Szlovákia); VI. Szobrászrajz Biennále. Vigadó Galéria, Bp.; A Második Nem. Ernst Múzeum, Bp.; 22. Salgótarjáni szabadtéri kiállítás a millennium tiszteletére; X. Országos Rajzbiennále. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; Négy magyar szobrász. (Bakos-Csíkvári-Gábor-Várnagy); Pforzheim, Művelődési Ház (Németország); Milleniumi Fesztivál. Miskolc; Kortárs képzőművészek. Laczkó Dezső Múzeum, Veszprém; A Szobrász Társaság az Art-Ma Galériában. Dunaszerdahely (Szlovákia); Nemzetközi Mail-Art. Miskolci Galéria, Miskolc; A Duna TV művészfilmjei. Dorottya Galéria, Bp. **2001** A Magyar Szobrász Társaság kiállítása. Komárnó (Szlovákia); Győri Nemzetközi Művésztelep. Kecskeméti Galéria, Kecskemét; Nemzetközi Kisplasztikai Biennále. Fellbach, Alte Kelter (Németország); Amerikai-magyar szoborkiállítás. Nexus Gallery, Philadelphia (USA); Szobrászaton innen és túl. Millenniumi kiállítás. Múcsarnok, Bp.; XVII. Országos Kisplasztikai Biennále. Pécsi Galéria, Pécs; Dante-kiállítás. Ravenna (Olaszország); Az Érem-szakosztály kiállítása. Csepel Galéria, Bp.; 26. Salgótarjáni Tavaszí Tárlat, Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; Symposion Társaság kiállítása. Hegyvidéki Kortárs Galéria, Bp.; Aquart. Kék Iskola Galéria, Bp.; Myths-Signs-Symbols. All India Fine Arts and Crafts Gallery, Új-Delhi (India) (Balás-Márkus-Várnagy); A Szobrász Társaság kiállítása. Magyarok Háza, Bp.; XIII. Országos Érembiennále. Lábasház, Sopron; Szentendreiek. Művészetmalom, Szentendre; Szentendreiek. Salon de Provence (Franciaország); MAOE kiállítás. Olof Palme Ház, Bp.; Balatonboglári kápolna-tárlatok 1971–2001-ig. Balatonboglár; A De Forma Alapítvány gyűjteménye. Kortárs Galéria, Tatabánya; Irodalom és képzőművészet. Fregatt

Galéria, Bp.; Gulyás Gyula–Gulyás Kati–El Kazovszkij–Várnagy Ildikó. Csepel Galéria, Bp.; Szellemi ásatások, Pompeii. Lavotta-ház, Sátoraljaújhely

2002 Magyar Szobrász Társaság. Kortárs Galéria, Dunaszerdahely (Szlovákia); USA-HU. Harmadik amerikai-magyar szoborkiállítás. Modern Múzeum, Pécs; IV. Képző- és Iparművészeti Biennále. Csepel Galéria, Bp.; Nyíregyházi érmek. Árkád Galéria, Bp.; XI. Országos Rajzbiennále. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; XXVIII. FIDEM, Párizs (Franciaország); Plein Art, Szabadtéri szoborkiállítás. Ráday utca, Bp.; Szabadtéri szoborkiállítás. Millenáris park, Bp.; XVIII. Országos Akvarell Biennále. Eger; VIII. Országos Faszobrászati Kiállítás. Nagyatád **2003** XIV. Országos Érembiennále. Lábasház, Sopron; XVIII. Országos Kísplasztikai Biennále. Pécsi Galéria, Pécs; 27. Salgótarjáni Tavaszi Tárlat. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; Éremkiállítás. Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp.; NL-HU. Holland-magyar szoborkiállítás. Galéria 9, Bp.; Szobrász Társaság. Vigadó Galéria, Bp.; A Százados úti Művésztelep. Budapest Történeti Múzeum, Bp.; Plein Art. Szabadtéri szoborkiállítás, Ráday utca, Bp.; Komputer-grafikák. Grand Hotel, Bp.; XII. Országos Rajzbiennále. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; Határok és átjárások az éremművészetben. Párizsi Magyar Intézet, Párizs (Franciaország); Kecskeméti Szabadtéri Szoborkiállítás; Találkozások. Vaszary Képtár, Kaposvár; Kerék. Belvárosi Galéria, Bp.; Személyes portrék. Divatcsarnok, Bp.; Kis és nagy szobrok. Művészetmalom, Szentendre; Őszi betakarítás. MKI Szövetségének kiállítása. Mezőgazdasági Múzeum, Bp.; Tűz-art. Kék Iskola Galéria, Bp.; A Szobrász Társaság kiállítása. Vármúzeum, Trencsény (Szlovákia); Kőkapu 5 éve. MKI Szövetsége székháza, Bp. **2004** Körmentdi-Csák gyűjtemény. Körmentdi Galéria, Bp.; Made in paper. Modern Képtár, Szombathely; Komputergrafikák. Táncszínház, Bp.; Zsenyieiek. Modern Képtár, Szombathely; Szabadtéri szoborkiállítás. Erzsébet tér, Bp.; Fény és víz. Hévízi Galéria, Hévíz; Szabadtéri szoborkiállítás. Kecskemét; Őskor. Csepel Galéria, Bp.; XVIII. Országos Kerámia Biennále. Pécsi Galéria, Pécs; XXIX. FIDEM, Seixal (Portugália); Plein Art, szabadtéri szoborkiállítás. Ráday utca, Bp.; Művésztelepi kiállítás. Városi Galéria, Nyíregyháza; Művésztelepi kiállítás. Modern Múzeum, Győr; Székem, székem. Kortárs Galéria, Miskolc; A Kőkapu Alapítvány kiállítása. Kispesti Vigadó, Bp.; Mór 10 éve. Pelikán Galéria, Székesfehérvár; A 42 éve érettségizettek kiállítása. Csokonai Művelődési Ház, Bp.; Kiállítás és vásár. Kogart Ház, Andrásy út, Bp.; Magyar művészek. Kulturális Intézet, Szófia (Bulgária); Érmek. Városi Galéria, Rusze (Bulgária); Érmek. Várgaléria, Pleven (Bulgária) **2005** Kossuth mítoszok. Állandó kiállítás, Olaszliszka; XV. Országos Érembiennále. Lábasház, Sopron; József Attila 100 éves. Miskolci Könyvtár, Miskolc; Ókor. Csepel Galéria, Bp.; Csak bronzból. Kispesti Vigadó, Bp.; Plein Art, szabadtéri szoborkiállítás. Ráday utca, Bp.; Vajda Lajos Stúdió kiállítása. VLS Pincegalériája, Szentendre; Vajda Lajos Stúdió kiállítása. Debrecen; Acélszobrászat. Csepel Szabadidő Központ, Bp.; Magyar Szobrász Társaság kiállítása. Trenton (USA); 60–90-ig. Kaposfüredi Galéria, Kaposfüred; A Kortárs Magyar Galéria gyűjteménye. Dunaszerdahely (Szlovákia); Ligeti Erika Digitális Alkotóműhely kiállítása. Vízivárosi Galéria, Bp.; Expresszív. Körmentdi-Csák gyűjtemény. Burgerlandische Landesgalerie (Ausztria); IX. Országos Faszobrászati Kiállítás. Nagyatád **2006** Vajda Lajos Stúdió kiállítása. Gönczi Galéria, Zalaegerszeg; Indiáról. MKI Szövetség kiállítóháza, Bp.; Szív-ügyek. Művészetmalom, Szentendre; Oberon és Titánia. Zikkurat, Bp.; Százados úti Művésztelep. Pataky Művelődési Központ, Bp.; Magyar Szobrász Társaság szabadtéri kiállítása. Esztergom; Körmentdi-Csák gyűjtemény. Pilsen (Csehország); Körmentdi-Csák gyűjtemény. Kassa (Szlovákia); Hommage a Bartók 125. Párizsi Magyar Intézet, Párizs (Franciaország); Posztmodern és neoavantgard porcelánok. Hatvany Múzeum, Hatvan; Szobrászrajzok. Kék Iskola Galéria, Bp.; Európa szoborpark. Kittenberger Vadaspark, Veszprém; Nyáriód. MKI Szövetségének kiállítása. Mezőgazdasági Múzeum, Bp.; Díjazottak. Kaposfüredí Galéria, Kaposfüred **2007** A művészet arca, művészek arca. Kogart Ház, Andrásy út, Bp.; XX. Országos Kísplasztikai Biennále. Pécsi Galéria, Pécs; Számító képek. MKI Szövetségének Székháza, Bp.; Expresszionista tendenciák 1980–2007 a magyar kortárs művészetben. Cunovo- Dunacsuny, Danubiana, Meulensteen Art, Museum, (Szlovákia); A Magyar Szobrász Társaság szabadtéri szoborkiállítása. Művészetmalom, Szentendre; PARTicum. Szabadtéri szoborkiállítás, Szolnok; A Magyar Szobrász Társaság kiállítása. Gyöngyöspata; Körmentdi-Csák gyűjtemény. Körmentdi Galéria, Sopron; A szóra bírt műtárgy. Magyar Nemzeti Galéria, Bp.; Állandó modern kiállítás. Magyar Nemzeti Galéria, Bp.; Expresszionista törekvések 1980–2007. Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr; Szobrásznők. MKI Szövetség székháza, Bp.; Csepeli művésztelep kiállítása. Csepel Galéria, Bp.; Díjazottak. Budapest Galéria kiállítóháza, Lajos utca, Bp.; Vajda Lajos Stúdió kiállítása. Modern Galéria Dunaszerdahely (Szlovákia) **2008** Plein Art, szabadtéri szoborkiállítás. Ráday utca, Bp.; Újrahasznosítás, utazó kiállítás. Győr, Székesfehérvár, Szeged, Bp.; Körmentdi-Csák gyűjtemény. Bukarest (Románia); Érmek. MKI Szövetség székháza, Bp.; Százados úti Művésztelep. Józsefvárosi Művelődési Otthon, Bp.; Vajda Lajos Stúdió kiállítása. Sepsiszentgyörgy (Románia); Expresszív. Körmentdi Galéria, Bp. **2009** XVII. Országos Érembiennále. Lábasház, Sopron; Százados úti Művésztelep. Régi Művésztelep-Galéria, Szentendre; Szobrászrajz kiállítás. Kék Iskola Galéria, Budapest; Dedukció I. Szoborbiennále. Művészetmalom, Szentendre; Siklósi Salon. Alkotóház, Siklós **MŰVEK KÖZGYŰJTEMÉNYEKBEN WORKS IN PUBLIC COLLECTIONS** Egri Városi Tanács, Eger; Janus Pannonius Múzeum, Pécs; Fialat Művészek Stúdiója, Bp.; Liszt Ferenc Múzeum, Sopron; Magyar Nemzeti Galéria, Bp.; Xantus János Múzeum, Győr; Patkó Imre Gyűjtemény, Győr; Csontváry Múzeum, Pécs; Békéscsabai Könyvtár, Békéscsaba; József Attila Múzeum, Makó; Siklósi Kerámia Gyűjtemény, Siklós; British Museum, London (Nagy-Britannia); Sammlung Ludwig, Aachen (Németország); Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp.; István Király Múzeum, Székesfehérvár; Meta és Károly Bacscák Gyűjtemény,

Messel (Németország); Laczkó Dezső Múzeum, Veszprém; De Forma Alapítvány, Pécs; Üveggyűjtemény, Bárdibükk; Csepeli Önkormányzat, Bp.; Ludwig Múzeum/Modern Múzeum, Bp.; Körmentdi-Csák Gyűjtemény, Bp.; Porcelán Múzeum, Hollóháza; Jósa András Múzeum, Nyíregyháza; Kortárs Magyar Galéria, Dunaszerdahely (Szlovákia); Vajda Lajos Múzeum, Szentendre; Majdanek (Lengyelország); Ludwig Gyűjtemény, Szentpétervár; Csokonai Gyűjtemény, Hévíz; MTA ZTI Zenetörténeti Múzeum, Bp.; Kossuth-emlékház, Olaszliszka **KÖZTÉRI MUNKÁK WORKS IN PUBLIC SQUARES 1973** Vámos Ilona portrédombormű. Bp., lebontva **1976** Játszótéri faplasztikák. Zalaegerszeg, megsemmisültek **1977** Lendorhegyi Iskola faplasztikai. Zalaegerszeg, lebontva **1978** Alugépgyári festett vasszobrok. Zalaegerszeg, megsemmisültek **1983** Házgyári festett vasszobrok. Győr, megsemmisültek; Beszélgetők. Vasszobor, Győri Házgyár **1985** Kanizsai Dorottya utcatábla. Kőedényanyag. Siklós **1986** Négyes mű. Sómázas kőedényanyag. Siklósi Alkotóház **1989** Négy kerámiafal. XII. Béla Király út, Bp., lebontva **1993** Cholnoky Viktor. Festett bronz portrédombormű. Veszprém **1996** Négy kovácsoltvas szobor. Móri Művésztelep **1997** A 3 Cholnoky. Festett bronz portrédombormű. Veszprémi Pantheon **1998** Szent Johanna festett vas lovasszobra. Zalaegerszeg-Gébárt **2000** Gyerekkor és Jung fája. 2 festett alumínium szobor. PanTel Rt., Bp. **2001** Csőgyár. Festett alumínium szobor; Vidám asszony. Festett vas szobor. Móder Rezső szabadtéri szoborgyűjteménye Dunaújváros **2002** Toronyó. Festett vas szobor. Szabadtéri szoborgyűjtemény, Tatabánya **2004** Nap és víz. Festett kőszobor. Miskolci Önkormányzat parkja **2005** Napraforgó. Festett vas szobor. Veszprémi szabadtéri szoborgyűjtemény, Vadaspark **2007** Harcos; Totemoszlop. Festett vasszobrok. Körmentdi-Csák gyűjtemény, Sopron **BIBLIOGRÁFIA | BIBLIOGRAPHY 1968** Szabados Árpád: Várnagy Ildikó. Pedagógusok Lapja, 1968/5. **1969** Losonczy Miklós: V. I. szobrainak kiállítása. Művészet, 1969/2, p. 42. **1970** Perneckzy Géza: Fiatalok. Élet és Irodalom **1971** Kápolnatárlat. Katalógus. Balatonboglár **1972** Stúdió ’72. Katalógus.; Stúdió ’72. TV szereplés. D. Fehér Zsuzsa műsora **1973** H[orváth] Gy[örgy]: Várnagy Ildikó. Magyar Nemzet, 1973. júl. 31., p. 4.; Várnagy Ildikó, Banga Ferenc, Szabados Árpád. Katalógus. Eger; Horváth Béla: Stúdió Galéria ’73. Művészet, 1973/7, p. 46-47.; Felavatták Vámos Ilona domborművét. Magyar Nemzet, 1973. nov. 7.; Horváth Teréz: Kiállítási kataluz. Két fiatal szobrászművész. Népszava, 1973. aug. 3., p. 4.; Szabadi Sándor: Őszintén. Képes Újság, 1973. aug. 11.; Várnagy Ildikó. Stúdió Galéria ’73. Katalógus. **1974** Horváth György: Five Budapest Exhibitions. In: The New Hungarian Quarterly, 1974/53 Spring, p. 12-13. **1975** [Halász]: A Csepel Galéria tárlata. Asszony hungarocellből. Csepel Újság, 1975. jan. 17.; Bojár Iván: Kiállításról kiállításra. Magyar Hírlap, 1975. jan. 15.; R[ózsa] Gy[ula]: Érzelmes tárlatok. Népszabadság, 1975. júl. 19., p. 7.; Bán András: V. I. kiállításáról. Láttuk, hallottuk. Petőfi Rádió, 1975. júl. 13.; Patkó Imre: Vallomás képirásban. Művészet, 1975/8, p. 7-8., 45.; Művészet a Művészetben. Mai magyar művészet a folyóirat egy Évfolyamában. Katalógus. Siófok **1976** Studio des jeunes artistes hongrois. Musée des Beaux Arts. Katalógus. Le Havre [Franciaország]; Molnár Zsolt: FMS kiállítás. Magyar Ifjúság, 1976. jan. 9.; Rózsa Gyula: Művészet a Művészetben. Népszabadság, 1976. aug. 14., p. 7.; Alain Helem: Arts de la Hongrie D’hier a Aujourd’hui. Havre Libre, 1976. nov. 17., p. 3.; Molnár Zsolt: Szitakötő a házak mellett.; T. A.: Szobrászjátékok, játékszobrászok. Zalai Hírlap, 1976. aug. 8., p. 7.; Különös vadászat. Pajtás, 1976. ápr. 14., p. 7.; Földes Katalin: Artistes du Studio de Budapest. Katalógus.; V. Országos Kísplasztikai Biennalé. Katalógus. JPM, Pécs; Szabados Árpád: A GYÍK Műhely bemutatása. Mozgó Világ, 1976/5, p. 11-15. **1977** Mosonyi Aliz: A Kassák Klubról. Gyermekünk, 1977/2; Tibor Klára: Gyerekek a Kassák klubban. Köznevelés, 1977. jún. 24., p. 9.; Török András: Művészek egy iskoláért. Zalai Hírlap, 1977. júl. 24., p. 7-8.; Szabó Ernő: Járható utak. Hajdúbihari Napló, 1977. márc. 1.; Csurgayné Ildikó: V. I. hajdúszoboszlói kiállításának megnyitója. Elhangzott a Hajdúszoboszlói Galériában.; Zalaegerszegi Művésztelep ’77. Katalógus.; I. Országos Érembiennalé. Polgármesteri Hivatal, Sopron. Katalógus.; Szabados Árpád: A zalaegerszegi játszótér. Művészet, 1977/4, p. 25-27.; XVII. FIDEM ’77 Budapest. Katalógus (1494. fotó); V. I. kiállítása. Szórolap. Hajdúszoboszló **1978** Kovács Júlia: Gyerekek a könyvtárban. Népszava, 1978. febr. 12., p. 8.; Bán András: Várnagy Ildikó. Művészet, 1978/4, p. 48.; Sz. Révi Judit: Egyedül és együtt. Népművelés, 1978/4, p. 20.; Zalaegerszegi Művésztelep ’78. Katalógus.; V. I. kiállítása a Göcsej Múzeumban. Katalógus. Zalaegerszeg; Gyetvai Ágnes: Cseppben a tenger. Kortárs grafikusok Makón. Művészet, 1978/11, p. 3-7.; Losonczy Zsuzsa: Kísérlet az esztétikai nevelés köréből. Váci Műsor, 1978. jan.; Csepeli Képzőművészek Tárlata. Katalógus. Csepel Galéria, Bp.; Szabadtéri Szoborkiállítás. Katalógus. Zánka; Maros menti művésztelep. Katalógus. Makó; Imre Patkó: Les arts plastiques en Hongrie Paris [Franciaország]. Katalógus, p. 23.; Magyar Szobrászati Kiállítás. Katalógus. Műcsarnok, Bp.; Festés az Egyetemí Színpadon. Gyerekműsor. Plakát. Bp.; Budaörsi kiállítás. Plakát és műsorfüzet **1979** Dúró Győző: „Jó reggelt és jó estét”. Magyar Ifjúság, 1979. ápr. 13.; I. g.: A földigérő ház. Magyar Nemzet, 1979. nov. 22.; Csatár Imre: Játék. Magyar Nemzet, 1979. márc. 18.; H[orváth] Gy[örgy]: V. I. tárlata a Nemzeti Galériában. Magyar Nemzet, 1979. szept. 15.; P. Szabó Ernő: V. I. kiállítása. Új Tükör, 1979. szept. 16., p. 3.; Rózsa Gyula: A makói művésztelep bemutatója. Népszabadság, 1979. aug. 17.; - -: V. I. szobrászművész kiállítása. Esti Hírlap, 1979. aug. 24.; Dr. Sipos Lajos: Makói kiállításmegnyitó. Elhangzott a Makói Könyvtárban, 1979. júl.; Dévényi István: V. I. kiállítása a Magyar Nemzeti Galéria Műhely sorozatában. Meghívó Dévényi István szövegével; Moderna ungerska medalje. Katalog nr. 20. Stockholm [Svédország]; Szabados Árpád–Várnagy Ildikó. Katalógus. Makó.ó. Országos Kísplasztikai Biennalé. Katalógus. JPM, Pécs; József Attila album ’79. Párizsi Magyar Intézet, Párizs [Franciaország]; II. Országos Érembiennalé. Katalógus. Polgármesteri Hivatal, Sopron; Presence Paris-Budapest,

Exposition '79. Szórolap. Jardins du Luxembourg Paris [Franciaország]; Ifjúsági Fórum Zalaegerszeg '79. Katalógus, p. 10-13. **1980** Makovetz Imre: A Zalaegerszegi Művésztelep bemutatkozik. Szórolap.; Béla Kovács: Wspotczesne medalierstwo wegierskie. Szórolap. Varsó [Legyelország]; --:Biennale di Scultura di Arese IV. Brianza in Lombardia. Monza [Olaszország], 1980. nov.; --:La Republica, Monza [Olaszország], 1980. okt. 24.; --: Avenire, Monza [Olaszország], 1980. nov. 7.; Csatár Imre:Várnagy. Magyar Nemzet, 1980. jún. 22.; II. Országos Érembiennále díjazottjainak kiállítása. Katalógus. Polgármesteri Hivatal, Sopron; Biennale di Scultura di Arese. Szórolap. Villa Reale, Comune di Monza [Olaszország]; L'art Hongrois Contemporain 1980. Katalógus. Saint-Étienne [Franciaország]; Makói mappa. Album. Nyomatok; Rajz/Drawing '80. Katalógus. Pécs; Makói Művésztelep kiállítása '80. Katalógus. Makó; Rajzkiállítás. Katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Bp.; Moderne ungarsk medalje kunst. Katalógus. Oslo [Norvégia] **1981** Nowy wyraz. 1981/4, p. 80.; Hommage à Tatlin. A torony. Katalógus. Ady Endre Művelődési Ház, Bp.; III. Országos Érembiennále. Katalógus. Polgármesteri Hivatal, Sopron; Makói Művésztelep. Katalógus.; A Fiatal Képzőművészek Stúdiójának gyűjteményes tárlata. Katalógus. Siófok; Knyizsewna Recs. 1981. okt. 25., p. 15.; XI. Országos Grafikai Biennále. Katalógus. Miskolc; VII. Országos Kísplasztikai Biennále. Katalógus. JPM, Pécs; Fiatal képzőművészek tárlata Siófokon. Népszabadság, 1981. aug. 7. **1982** I. Országos Rajzbiennále. Katalógus. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; V. I. textilszobrai. Katalógus. Hajdúszoboszlói Kiszgaléria, Hajdúszoboszló; Bán András: Állami vásárlások 1981. Magyar Nemzet, 1982. jún. 27., p. 6.; P. Szűcs Júlia: Vezeklők és bosszankodók. Népszabadság, 1982. jún. 9., p. 7.; Alfabeto. International exhibition of mail art. Katalógus. Italia; Rajz/Drawing '82. Katalógus. Pécs; Szovremennoje vengerszkoje medalernoje izkussztno. Katalógus. Szovjetszkij Hudózsnyik, Moszkva [Szovjetunió] **1983** Mai magyar grafika és rajzművészet. Katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Bp.; Szobrászat. Katalógus. Műcsarnok, Bp.; Makói művésztelep 1979–83. Katalógus. József Attila Művelődési Központ, Makó; V. I. kiállítása. Katalógus. FMS Veszprém; IV. Országos Érembiennále. Katalógus. Polgármesteri Hivatal, Sopron; Fábián László: Makói művésztelepek 1979–83. Katalógus előszó; A táj/The Landscape. Katalógus. Pécs; VIII. Országos Kísplasztikai Biennále. Katalógus. JPM, Pécs **1984** 14. Salgótarjáni Tavaszi Tárlat. Katalógus. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; Rajz/Draing '84. Katalógus. Pécs; Ungarische Medaillen Kunst. Katalógus. Bertin [NDK], p. 44. **1985** 101 tárgy. Objektek 1955–85. Katalógus. Budapest Galéria, Bp.; Keserü Katalin: V. I. kiállítása a Budapest Galéria Kiállító-házában. Négy Évszak, 1985. jún., p. 52.; V. I. kiállítása. Katalógus. Budapest Galéria Kiállítóháza, Lajos utca, Bp.; V. I. kiállításáról. Pesti Műsor, 1985. jún. 26. – júl. 3.; P. Szabó Ernő: V. I. plasztikái. Új Tükör, 1985. júl. 14., p. 4.; V. Országos Érembiennále. Katalógus. Polgármesteri Hivatal, Sopron; I. Országos Faszobrászati Kiállítás. Katalógus. Nagyatád; Kosztolányi emlékére. Plakát. Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp.; A természet/The Nature. Katalógus. Pécs **1986** Papp Júlia: V. I. kiállítása. Művészet, 1986/1, p. 58-59.; XXV. Szegedi Nyári Tárlat. Katalógus. Móra Ferenc Múzeum, Szeged; IX. Országos Kerámia Biennále. Katalógus. JPM, Pécs; Rajz/Drawing '86. Katalógus. Pécs; Bán András: Rajz III. Magyar Nemzet, 1986. nov. 18.; --: Művészi utcanévtáblák. Népszabadság, 1986. dec. 22., p. 8.; III. Országos Rajzbiennále. Katalógus. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; Kerámia Symposion '86. Baranyai Alkotótelepek, Pécs. Katalógus, p. 16., 17., 19., 22.; V. Országos Érembiennále díjazottjainak kiállítása. Katalógus. Polgármesteri Hivatal, Sopron **1987** XVII. Szabadtéri Szoborkiállítás. Katalógus. Salgótarján; X. Országos Kísplasztikai Biennále. Katalógus. JPM, Pécs; VI. Országos Érembiennále. Katalógus. Polgármesteri Hivatal, Sopron; XXI. FIDEM '87. Katalógus. Colorado Springs [USA]; Rideg Gábor: Kerámia szimpózium Siklóson. Művészet, 1987/4, p. 8-9.; Gyárfás Péter: Kis méretben. Művészet, 1987/11-12, p. 80.; XI. Nemzetközi Éremművészeti és Kísplasztikai Alkotótelep. Katalógus. Nyíregyháza; Hajba Ferenc: A tudományos együttgondolkodás szándéka. Népszabadság, 1987. szept. 30.; Janne Kantokorpi: Kirje Unkarista. In: Nako Kulmia, 1987. júl. 12.; Bán András: Kulcs a csövekhez. Magyar Nemzet, 1987. aug. 15., p. 9.; Mágikus művek. Katalógus. Budapest Galéria és Szombathelyi Képtár, p. 17.; VI. Országos Portré Biennále. Arcok és sorsok. Katalógus. Hatvani Galéria, Hatvan **1988** IV. Országos Rajzbiennále. Katalógus. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; II. Országos Faszobrászati Kiállítás. Katalógus. Nagyatád; Kép-vers, vers-kép. Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp.; Találkozások. Osztrák és Magyar művészek kiállítása a Magyar Nemzeti Galériában és a Zentralsparkasse und Kommerzialbankban. Katalógus. Wien-Budapest; Balassa Zsuzsanna: V. I. portréi. Művészet, 1988/7, p. 2-3.; V. I. portrékiállítása. Katalógus. Újpest Galéria, Bp.; Mányoki Endre, Alexa Károly és Reményi József Tamás megnyitói. Újpest Galéria, Bp.; Rajz/Drawing '88. Katalógus. Pécs; A Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségének Tavaszi Tárlata. Katalógus. Műcsarnok, Bp.; XXVI. Szegedi Nyári Tárlat. Katalógus. Móra Ferenc Múzeum, Szeged; X. Országos Kerámia Biennále. Katalógus. JPM, Pécs; Keserü Katalin: Avantgardizmus és a primitív/népi művészet tradíciója. In: Ars Hungarica, 1988/1, p. 49-50.; Eredendő formák I. Katalógus. Fészek Galéria, Bp.; Magyar Katalin: Pasztellkép a Százados úti művésztelepről. Képes 7, 1988/40, p. 16. **1989** Benkő Attila: V. I. rajziról. Élet és Irodalom, 1989. okt. 13., p. 13.; P. Szűcs Julianna: Szabad a gyász. Népszabadság, 1989. nov. 4., p. 9.; XV. Országos Grafikai Biennále. Katalógus. Miskolc; Kunst Heute in Ungarn. Katalógus. Sammlung Ludwig, Aachen [Németország]; GYÍK Műhely. Katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Bp.; VII. Országos Érembiennále. Katalógus. Polgármesteri Hivatal, Sopron; MONUMART Budapest '89. Katalógus.; Keserü Katalin: A megtöltendő tartomány. Jelenkor, Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs, p. 400-403.; 1956/301, pályázat az 1956-os forradalom vértanúinak emlékművére a 301-es parcellában. Katalógus.; XI. Országos Kísplasztikai Biennále. Katalógus. JPM, Pécs; -ahzs-: Képzület – a gyermek gondolkodása. Napló, 1989. ápr. 24.

1990 V. Országos Rajzbiennále. Katalógus. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; Benkő Attila: V. I. rajziról. Hitel, 1990/10, p. 23.; Kölcsey Ferenc születésének 200. évfordulója. Katalógus. Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp.; I. Országos Szobrászrajz Biennále. Katalógus. Budatétényi Galéria, Bp.; XI. Országos Kerámia Biennále. Katalógus. JPM, Pécs; VIII. Budapesti Nemzetközi Kísplasztikai Triennalé. Katalógus. Műcsarnok, Bp.; Országos Képzőművészeti Kiállítás. Katalógus. Műcsarnok, Bp.; XX. FIDEM '90. Katalógus. Helsinki [Finnország] **1991** V. I. katalógus. Keserü Katalin bevezetője. Ernst Múzeum, Bp.; Gyetvai Ágnes: Átvalósulni. Új Művészet, 1991/2, p. 4-5.; A nyúl. I. Miskolci Műanyagnyúl kiállítás. Katalógus. MissionArt Galéria, Miskolc; Nagy Ildikó: A 8. Budapesti Nemzetközi Kísplasztikai Triennalé. Új Művészet, 1991/1, p. 3.; Attalai Gábor: Vajon mekkora is egy kísplasztika? Új Művészet, 1991/1, p. 11.; 6. Pancevacka izlozba Jugoslovenske skulpture. Katalógus. Pancevo [Jugoszlávia]; Ferenczi Béni és Noémi születésének 100. évfordulója tiszteletére rendezett kiállítás. Katalógus. Vigadó Galéria, Bp.; 19. Graficni Bienale. Katalógus. Ljubljana [Jugoszlávia]; A Megyei Könyvtár kiállításai. Katalógus. Békéscsaba; XII. Országos Kísplasztikai Biennále. Katalógus. JPM, Pécs; Fekete Judit: Földszülte lények a Miskolci Grafikai Biennalén. Magyar Nemzet, 1991. dec. 13., p. 10.; Progetto Internationale di arte postale, Finale Ligure. Szórolap. 1991. júl.; Nyulak a MissionArtban. Élet és Irodalom, 1991. máj. 31.; P. Szabó Ernő: Nyuszi ül a műben. Új Magyarország, 1991. jún. 12.; Kővágó Zsuzsa: Kor-társ-művész az Ernst Múzeumban. Táncművészet, 1991/1; P. Szűcs Júlia: Mindenütt jó, de legjobb sehol. Népszabadság, 1991. febr. 25., p. 8.; Kortárs Képzőművészet, válogatás a Ludwig Múzeum Budapest és a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményéből. Katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Bp., 1991/2, p. 111., 116.; Mányoki Endre: Írott szobrok. Hitel, 1991/5, p. 28-30.; Dévényi István: Így is lehet. Hitel, 1991/5, p. 30.; VIII. Országos Érembiennále. Katalógus. Polgármesteri Hivatal, Sopron; P. Szabó Ernő: Jelírás V. I. művészetében. Kortárs, 1991/6, p. 123-128.; Aba Judit: A jellemtetés művésze. Pesti Műsor, 1991. febr. 6-13., p. 49.; Szegő György: A kimondhatatlan megérintése. Magyar Nemzet, 1991. febr. 1.; Vadas József: Donna Quixote. Élet és Irodalom, 1991. febr. 1., p. 13.; Dévényi István megnyitója. Ernst Múzeum, Bp., 1991. jan. 25.; Nagy Zoltán: Bálványok alakváltásai. Pesti Hírlap, 1991. febr. 12.; Prof. Dr. Arsen Pohribny megnyitója. Meta és Károly Bacskák Galerie, Messel [Németország], 1991. szept. 8.; -XY-: Elemente des Lebens, Ausstellng Ildikó Várnagys in Messel. Darmstadter Echo, 1991. szept. 11., p. 19.; Susanne Broos: Schaffen aus Erinnerung und Traum. Darmstadter Echo, 1991. szept. 25.; Keserü Katalin: Variációk a Pop Artra. Fejezetek a magyar művészetből 1950–1990. Új Művészet Kiadó **1992** II. Országos Szobrászrajz Biennále. Katalógus. Budatétényi Galéria, Bp.; XXIV. Nemzetközi Művésztelep. Katalógus. Városi Művészeti Múzeum, Győr; Beke László: A „kegyetlen”-től a „játékos”-ig. Orpheus 1992/2-3., p. 116-118.; Swierkiewicz Róbert: Őnféjtágító. Katalógus. Kiadta a szerző. p. 23.; Sziget. Hamvas Béla Klub lapja, Koppenhága [Dánia], 1992. máj., p. 3.; VI. Országos Rajzbiennále. Katalógus. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján, p. 153.; Megbékéléseink. Katalógus. ART-MA Művészeti Alapítvány, p. 84.; - -: Ázsia-Európa Művészeti Biennále Ankara. Magyar Nemzet, 1992. máj. 13.; Géczy János: V. I. Csepel-Róma Miskolcon. Katalógus előszó.; III. Országos Faszobrászati Kiállítás. Katalógus. Nagyatád; A művészet természete. Katalógus. Fészek Galéria, Bp. **1993** Magyar Nemzeti Galéria. Corvina Kiadó, p. 113.; Green Green Art in our Country. Leporellő. Art Ventures-Rockov Gallery; Arcok és sorsok. IX. Országos Portrébiennále. Katalógus. Hatvan, p. 13.; Petőfi a képzőművészetben. Szórolap, Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp.; 22. Salgótarjáni Tavaszi Tárlat. Katalógus. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; Géczy János: Jegyzet V. I. grafikáihoz. In: Kalligram, Pozsony, 1993. szept., p. 93.; Dinamikus kompozíciók. Katalógus. ART-MA Művészeti Alapítvány, p.118.; Mi, „Kelet-franciák” (1981–1989). Katalógus. Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár; IX. Országos Érembiennále. Katalógus. Polgármesteri Hivatal, Sopron; Büki Attila: Teremtmények. Látogatóban V. I. műtermében. Heti Magyarország, 1993. jan. 8., p. 14.; Keserü Katalin: Szójelek. Élet és Irodalom, 1993. máj. 7., p. 16. **1994** IV. Országos Faszobrászati Kiállítás. Katalógus. Nagyatád; Keserü Katalin: 80-as évek.; Képzőművészet. Katalógus. Ernst Múzeum, Bp., p. 12., 105.; VII. Országos Rajzbiennále. Katalógus. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján, p. 121.; Mai magyar érem. Katalógus. Képző- és Iparművészeti Szövetség Érem Szakosztálya; Baranyi Anna: A zene a magyar éremművészetben. Plakát. MTA Zenetörténeti Múzeum, Bp.; Sziget. Hamvas Béla Klub lapja, Koppenhága [Dánia], 1994. jún., p. 17.; - -: V. I. kiállítása. Magyar Nemzet, 1994. márc. 19., p. 4.; Kisszobor '94. Katalógus. Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége **1995** Kortárs Magyar Grafika. Katalógus. Grafikusművészek Szövetsége; 23. Salgótarjáni Tavaszi Tárlat. Katalógus. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; Makói mappa '95. A Makói Grafikai Művésztelep 1977–90 a Miskolci Galériában. Katalógus; X. Országos Érembiennále. Katalógus. Polgármesteri Hivatal, Sopron; XIV. Országos Kísplasztikai Biennále. Magyar Nemzet, 1995. okt. 24., p. 25.; Radnóti Anna: Jelírások modern zenére. Népszabadság, 1995. jún. 20.; 1. Mednarodni Bienale Akvarele. Katalógus. Kamnik [Szlovénia]; - -: Zeitgenössische „Kunst aus Ungarn”. Holzwickede [Németország], 1995. aug. 21.; - -: Sechs Ungarische Künstler stellen aus. Kreis Unna, 1995. aug. 9.; III. Budapest International Contemporary Art Exhibition. Katalógus. Szépművészeti Múzeum, Bp.; Vallomások a vonalról. Katalógus. Vigadó Galéria, Bp.; Mányoki Endre: A nyitott mondat. Magyar Szemle, 1995. febr., p. 155-159.; Géczy János: Várnagy. In: Géczy János: Esszék, Orpheusz Kiadó, p. 207.; XIV. Országos Kísplasztikai Biennále. Katalógus. JPM, Pécs; Keserü Katalin: Stratégiák a túléléshez. Új Művészet, 1995/4, p. 74-75.; Helyzetkép. Magyar Szobrászat. Katalógus. Műcsarnok, Bp.; [web]: Der Zeitgeist els Symbol und Zeichen. Ludwigsburger Kreiszeitung, 1995. aug. 28.; Kunst aus Ungarn '95. Katalógus. Bissingen, Stuttgart, Unna, Ettlingen, p. 5., 31-37.; Music History Museum. In: Where/Budapest, 1995. máj., p. 27.; - -: Kein Zeitgeist-Natürliche

Akzente, Zeigenössische Ungarische Kunst, Ettlingen. Kreiszeitung, 1995. okt. 5.; - -: Interessante Einblicke. Bietigheimer Zeitung, 1995. aug. 21.; - -: Dokumente des Aufbruchs. Bietigheimer Zeitung, 1995. aug. 21.; - -: Blätter und Schweine. Feuilleton, 1995. aug. 25. **1996** Czikán Bálint: Egy boldog ember jelbeszéde. Iskolakultúra, 1996/1, p. 126-127.; MTA Zenetörténeti Múzeum. Katalógus.; Szabó Júlia: Hangok, színek, formák. Új Művészet, 1996/3, p. 59-60.; XXV. FIDEM '96. Katalógus. Musée d’art et d’histoire, Neuchâtel [Svájc]; Hidak. Katalógus. Magyar Szobrász Társaság, Bp.; I. Renée Művészeti Napok '96. Katalógus.; Tibor Wehner: Medals and medallic Sculptures. In: The Medal, No. 29., p. 93-94.; Géczy János: Korhoz kapcsolt pop-art. Napló, Veszprém, 1996. febr. 24., p. 7.; Lázár Ervin János: Miért kellene megalapítani a Hamvas Béla szabadegyetemet. Sziget. Hamvas Béla Klub lapja, Koppenhága [Dánia], p. 7.; Images of peace, New Hungarian Avant-Garde. Katalógus. British Embassy, Bp., p. 45. **1997** Géczy János: Jegyzet két pop-art műhöz. In.: Részlet. Vár ucca 17. Kiadó, Veszprém, p. 59-60.; Wehner Tibor: Győr, szobrászat '97. Katalógus. Városi Művészeti Múzeum, Győr; Határesetek. Katalógus. Budapest Galéria, Bp.; A Nó. Idolok és Bálványok. Katalógus. Magyar Szobrász Társaság, Bp.; V. I. kiállítása. Katalógus. JPM, Pécs; Dévényi István: A sors formába öntése. Magyar Szemle, 1997. máj., p. 177-178.; Mail Art Magyarország. Közép-kelet európai képeslap. Szórólap. Vaszary Képtár, Kaposvár; Hidak '96. Symposion Újság, 1997, p. 48.; XI. Országos Érembiennále. Katalógus. Polgármesteri Hivatal, Sopron; 24. Salgótarjáni Tavaszí Tárlat. Katalógus. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; Magyar Szalon '97. Katalógus. Műcsarnok, Bp.; II. Renée Művészeti Napok '97. Katalógus; Wehner Tibor: Kíméletlen Művészeti Napló. Új Forrás, 1997. dec. 20.; Nagy Benedek: Mór, Symposion Újság, 1997/1, p. 47.; Mányoki Endre: Régen ősember voltam. Napi Magyarország, 1997. dec. 20., p. 18.; Mányoki Endre: Várnagy Ildikó. In: Szófa. Vár ucca 17. Kiadó, Veszprém, p. 43.; Géczy János: Ízisz a táncversenyen. In: Prózák. Orpheus Könyvek, p. 159. **1998** Illyés Mária: Nem tudok hazudni. Magyar Szemle, 1998. aug., p. 21-27.; Keserű Katalin: Emlékezés a kortárs művészetben. Noran 98, p. 39., 58-62., 71-72., 79-80.; Kollázs '98. Katalógus. MKI Társaságok Szövetsége; XV. Országos Kerámia Biennále. Katalógus. JPM, Pécs; XXX. Nemzetközi Művésztelep. Katalógus. Városi Művészeti Múzeum, Győr; Gyönyörök Kertje. Katalógus. Magyar Szobrász Társaság, Bp.; IX. Országos Rajzbiennále. Katalógus. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; Bodonyi Emőke: Kapcsolatok. Magyar Iparművészet, 1998/4, p. 51-52.; Akt a fotó- és szobrászművészetben. Plakát.; A Százados úti Művésztelep '98. Katalógus.; V. Országos Szobrászrajz Biennále. Katalógus. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; -magyar-: Az is jó, hogy lesz egy szobor. Zalai Hírlap, 1998. jún. 27., p. 5.; Fekete Judit: Nemzetközi Üveg-szimpozion Tokodon. Magyar Nemzet, 1998. szept. 14., p. 11.; A Veszprémi Művészcéh céhújsága, 1998. I.évf. 1., p. 6.; Ludwig Múzeum az Orosz Múzeumban. Szentpétervá '98. Palace Editions, p. 96-97.; Michael Jacobs: Budapest, a cultural guide. Oxford University Press, p. 9-10., 109., 123.; Előadás Várnagy László Objektív emberközpontú filozófiájáról. Symposion Társaság Táltos Klubja, Bp.; Anna Baranyi: Traditional and Avant-garde Bartók Medals in Hungarian Art. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 40/1-3, p. 85-93. **1999** Csordás Lajos: A Százados út emlékei. Népszabadság, 1999. máj. 10.; A jövő csillagai (1992-97). Egy galéria története. Körmendi Kiadó, Bp., p. 181-186.; Áttűnések '99. Katalógus. Művészetmalom, Szentendre; Melis Pálma: Signs of life in three dimension. The Budapest Sun, 1999. june 10.; Tagai Imre: Jel és univerzum. Új Művészet, 1999/11; A Százados úti Művésztelep '99. Katalógus; Ó Világ/Új Világ. Katalógus.; Magyar és Philadelphia Szobrász Társaság; Művem. Katalógus. Magyar Szobrász Társaság, Bp.; XII. Országos Érembiennále. Katalógus. Polgármesteri Hivatal, Sopron; Nemzetközi küldeményművészeti kiállítás. Plakát; XVII. Országos Kisplasztikai Biennále. Katalógus. JPM, Pécs; Tóth László: O izlozbama, okratko, drugacie. Euroline, Hrvatska 1999/9; Galéria. Művészeti Magazin, 1999. máj.; Balázs István: Szobrok asztalra, polcra. SzépLAK IV. évf. 12., p. 7.; 25. Salgótarjáni Tavaszí Tárlat. Katalógus. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; Fekete Judit: Azonosságok és különbségek. Magyar Nemzet, 1999. szept. 3., p. 11.; Géczy János: Ezer veszprémi naplemente. Holnap Kiadó, p. 17. **2000** Keserű Katalin: Modern magyar nőművészettörténet. Kijárat Kiadó, Bp., p. 73-75.; Keserű Katalin: Women’s Art in Hungary 1960–2000. Katalógus. Ernst Múzeum, Bp., p. 50-52.; XX. Országos Grafikai Biennále. Katalógus. Miskolc; Művészettel az új évezredbe/Art-Herald of the New Millenium. Sawyer Miller Group Production. Katalógus, p. 15, 64-65.; Millenniumi Képzőművészeti Filmszemle. Szolnok. Katalógus; Kalandozások és megtérések. VI. Országos Szobrászrajz Biennále. Katalógus. Bp.; Socha a objekt V. Bratislava 2000 [Szlovákia]. Katalógus; Baranyi Anna: Bartók Medals and Plaques. In: Contemporary Hungarian Art. Medailles 1999. Lizsabon [Portugália]. FIDEM 2000.; 22. Salgótarjáni Szobor-és Képkállítás. Katalógus.; XVII. Országos Akvarell Biennále. Katalógus. Eger; Sandra Pfafflin: Zeigenössische Kunst aus Ungarn ausgestellt. Pforzheimer Zeitung, 2000. okt. 10., p. 4.; P. Szűcs Julianna: Nemkategória. Nőművészet 1960–2000. Népszabadság, 2000. szept. 30.; H. E.: Jel- és formarendszer fémbe öntve. Nógrád Megyei Hírlap, 2000. aug. 8.; P. Szabó Ernő: Művészettel az új évezredbe. Magyar Nemzet, 2000. júl. 3., p. 15.; Trencsényi Zoltán: Az akrobata dísnő lubickol. Népszabadság, 2000. júl. 4., p. 31.; Készman József: Talpig vízben. Atrium, 2000/4, aug. -szept., p. 122; Kádár Márta–Vass Andrea: Szobrok a tó vizén. MTI Press, 2000. júl. 12.; Mészáros Dorka: Művészettel az új évezredbe. Dimenzió, 2000. júl. - aug., p. 8.; Radnóti Sándor: A szobrok körbevezetőségéről. Beszélő, 2000. júl., p. 5-6.; Fitz Péter: Gyűjtők és gyűjtemények. 2000/2, p. 63.; - -: Szobortárlat. Magyar Narancs, 2000. júl. 6.; Sinkó István: Művészettel az új évezredbe. Műértő, 2000. júl. -aug.; K. M.: Látogatóban. Élet és Tudomány, 2000/31, p. 990.; Magyar szobrászok adattára. Alinea Kiadó, Bp., p. 150.; Káosz és rend. Katalógus. MKI Társaságának Szövetsége;

VI. Szobrászrajz Biennále. Katalógus. Vígadó Galéria, Bp. **2001** Csepel Galéria Egyesület. Katalógus, p. 50-51.; Dante in Ungheria. Katalógus. Centro Dantesco, Ravenna [Olaszország]; Géczy János: Jegyzet pop-art művekhez. In: G. J: Tárlat. Ister Kiadó-Kalligram Kiadó, p. 89-92.; 8. Triennale Kleinplastik. Fellbach 2001, Vor-Sicht, Rück-sicht, Stadt Fellbach, p. 360-363., 449.; Old World-New World: Common ground. Philadelphia [USA]. Plakát.; F. J. GY: Magyar kulturális fesztivál Indiában. Népszabadság 2001. okt. 19., p. 28.; Kortárs Magyar művészet. CD, Körmendi Kiadó.; Kortárs Magyar Művészeti Lexikon. P-Z III., p. 840-841.; Szobrászok. A MKI Szövetségének Szobrász Szakosztálya, p. 161.; Kortárs Magyar Művészet, Körmendi-Csák Gyűjtemény 1945-2001. Körmendi Kiadó, p. 386-387.; Myths-Signs-Symbols. Szórólap 1-2. The Hungarian Cultural Centre, Új-Delhi [India]; Szentendrei Nyár. Műsorfüzet. 2001 jún.-júl.-aug., p. 30.; A művészet helyszínei. Index, febr.- márc.; Keserű Katalin: Vita megjegyzések nélkül. Új Művészet, 2001/2; Szobrászaton innen és túl. Katalógus. Műcsarnok, Bp.; Minden más. Szobrász Társaság kiállítása. Katalógus, Budapest; GébArt, Zalaegerszegi Nemzetközi Művésztelep 1992–2001. Katalógus.; XVII. Országos Kisplasztikai Biennále. Katalógus. JPM, Pécs; Költészet és Képzőművészet. Katalógus. Fregatt Art Gallery, Bp.; Nancy b. Heller: Old World-New World. In: Sculpture 2001. aug., p. 69-70.; R. B. Strauss: An Art Odyssey. In: Philadelphia Style Magazin, Winter 2001., p. 38.; XIII. Országos Érembiennále. Polgármesteri Hivatal, Sopron. Katalógus.; 26. Salgótarjáni Tavaszí Tárlat. Katalógus. Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján; Hommage à Benvenuto Cellini. De Forma Alapítvány Pécs. Katalógus; Kortárs Magyar Művészeti Lexikon III. kötet. Enciklopédia Kiadó, Bp. 2001, p. 840-841. **2002** A 90-es évek Győr 1999–2002. Katalógus, p. 57., 122.; Schleiblinger Péter: V. I. jelszobrász. Törökbálinti Magazin, 2002. júl., p. 12-13.; Géczy János: V. I. művészeti írásairól 1973–1999. Symposion Újság, 2002.; NL. HU. Holland-magyar művészek közös tárlata. Katalógus. Galéria IX. és Vlaardingen; XVIII. Országos Akvarell Biennále. Katalógus. Vármúzeum, Eger.; XXVIII FIDEM. Katalógus. Paris [Franciaország]; USA. HU. III. Amerikai-magyar kiállítás. Katalógus. Pécs; Mai magyar érem 2002. Katalógus. MKISz Érem Szakosztálya; Géczy János: Fegyverengedély. In: G. J: Tiltott ábrázolások könyve. Ister Kiadó, p. 55.; V. I. kiállítása. Katalógus. Horváth Endre Galéria, Balassagyarmat; Körmendi Galéria. Leporelló. Sopron 2002–2003.; Sinkó István: Faragj magadnak bálványt! Élet és Irodalom, 2002. nov. 15., p. 26.; Plein-Art Kortárs Művészeti Fesztivál. Műsorfüzet. Ráday utca, Bp.; Baranyi Anna: A zenei témájú magyar éremművészet a 20. században. PhD disszertáció, gépirat, p. 5., 29., 31., 44., 51., 82., 147.; Beszélgetés Gádor Magda szobrásznővel. Dorottya Galéria, Bp.; - - : Szabadtéri tárlat lesz a vége. Szimpozion Szombathelyen. Vas Népe : - - : V. I. jelszobrász. Törökbálinti Magazin, II. évf. 6., p. 12-13.; -dia-: Egy csepeli szobrász-író, Csepel Újság, 2002. máj. 24., p. 4.; VIII. Országos Faszobrászati Kiállítás. Katalógus. Nagyatád **2003** Vathy Zsuzsa: Szószobrok, jelszobrok. Kortárs, 2003. dec., p. 120-121.; 35 éves a Győri Művésztelep. Városi Művészeti Múzeum. Katalógus, p. 173.; Zbierka Körmendi-Csák. Vychodoslovenska Galéria, Kosice [Szlovákia]; Szabad-Tér. Szabadtéri szoborkiállítás. Katalógus. Kecskemét; XIV. Országos Érembiennále. Katalógus. Polgármesteri Hivatal, Sopron.; XVIII. Országos Kisplasztikai Biennále. Katalógus. JPM, Pécs; A Százados úti Művésztelep évtizedei. Katalógus. Budapest Történeti Múzeum, Bp.; Érem és Irodalom. Katalógus. Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp.; Európa Szoborpark. Katalógus. Kőkapu; L’art plastique contemporaine „Frontieres et Passages dans L’art de la Medaille”. Katalógus. Institute Hongrois, Paris [Franciaország]; ArtMA galéria. Katalógus. Dunaszerdahely [Szlovákia]; Prusinszki István: Európa első alkotótelepe a Százados úton. Józsefváros 2003/10, p.16.; Csach Gábor művészettörténész megnyitója: V. I. és Márkus Péter kiállítása. ArtMA Galéria, Dunaszerdahely [Szlovákia]; Michael Jacobs: Kérdések Árpádnak. Katalógus, p. 31-32. **2004** Symposion 2004. MKISZ Szobrász Számítógépes Szakosztálya, p. 94-95.; XVIII. Országos Kerámia Biennále. Katalógus. JPM, Pécs; Csach Gábor: Kifinomult gondolat és teremtő káosz. Új Művészet, 2004/1, p. 42.; Made of paper. Katalógus. Szombathelyi Képtár, Szombathely; Plein Art 6. Kortárs Művészetek Fesztiválja. Műsorfüzet; XXIX FIDEM. Katalógus. Seixal [Portugália], p. 286.; Éva Vámos: L’entrée dans l’Union européenne, au son de la Musique et avec des sculptures sur la place Erzsébet. In: Le Journal Francophone de Budapest N 143, mai 12.; -dia-: Jelek a falon. Csepel Újság, 2004. ápr. 16., p. 4.; Baranyi Anna beszélgetése az érmekről V. I.-val. Magyar Numizmatikai Társulat, Bp., 2004. febr.19.; Anne Rouhiainen: Taidenayttely kuin luomiskertomus. In: Helsingin Sauomat, 2004. okt. 7.; Skoda Éva Múteremgalériája. Kiállítások. Katalógus; P. Szabó Ernő: V. I. és Márkus Péter kiállítás megnyitója a Skoda Galériában. 2004. máj. 24.; Modern Magyar éremművészet II. 1976-2000. Katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Bp., p. 13., 40., 134-137. **2005** XV. Országos Érembiennále. Katalógus. Polgármesteri Hivatal, Sopron; IX. Országos Faszobrászati Kiállítás. Katalógus. Nagyatád; Expresszív. Körmendi-Csák Sammlung. Katalógus. Burgenlandische Landesgalerie. Eisenstadt [Ausztria]; Nyíregyháza-Sóstói Nemzetközi Éremművészeti és Kisplasztikai Alkotótelep. In: Symposion Kiadvány, p. 60-61.; Mányoki Endre egyetemi tanár bemutatja V. I.: Utazás befelé című könyvét., Nyitott Műhely, Bp. 2005. máj. 27.; Für Anikó és Mányoki Endre egy. t. bemutatja V. I. könyvét. Ernst Múzeum, Bp., 2005. dec. 14.; Nemzetközi acélszobor Fesztivál. V. Csepeli Napok. Szórólap; Beszélgetés Vathy Zsuzsa íróval. Ernst Múzeum, Bp., 2005. márc. 23.; V. I. megnyitója Gábor Éva Mária és barátai kiállításán. Árkád Galéria, Bp. 2005. máj. 10.; - -: SCULPTURE. In: The Sunday Star-Ledger, 2005. dec. 4., p. 6.; Novotny Tihamér: Zárt térbe nyíló formák. Maktár, 2005/12, p. 15. **2006** Zbierka Körmendi-Csák Katalógus. Vychodoslovenska Galerie, Kosice [Szlovákia]; Zbierka Körmendi-Csák. Katalógus. Zapodoceska Galerie, Pízen [Cseh Köztársaság]; Katalógus. Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége Érem Szakosztály; Európa Szoborpark. Leporelló. Veszprém; Horváth György: V. I. In: Borsos Mihály: Expositio I. Vince Kiadó, p. 232.;

Michelle Falkenstein: Hungarian influence. In: The New York Times, Sunday, February 26.; Kozák Csaba: Mélység, Élet és Irodalom, 2006. okt. 13., p. 29.; Csuhai István: Hazatérés, Élet és Irodalom, 2006. nov. 24.; Szobrok és kisszobrok. Katalógus. Magyar Szobrász Társaság. Esztergom; Henna Salo: V. I. és Paivi Reiman Jelek. Paivi Reimanin ja I. V-in Merkkeja. Sajtóközlemény 2006. szept. 5.; Yann Queffelec: Hommage à Bartók, Exposition des artistes Contemporains Hongrois in: Institut Hongrois de Paris programm, Jan-fevr-mars; Szívügyek. CD. Művészetmalom, Szentendre, 2006.; A Százados úti Művésztelep kiállítása. Katalógus. Pataky Művelődési Központ, Bp.; Ujházi Péter festő kiállításának megnyitása. Körmendi Galéria, Bp., 2006. máj.18.; Mohai Szilvia: Merkkeja-Jelek. Pesti Est, szept. 21-27., p. 62; A XV. Országos Érembiennále díjazottjainak kiállítása. Katalógus. Polgármesteri Hivatal, Sopron; - -: Nemlétező tájak a lélek mélyén. Metró Újság, 2006. szept. 12.; Baranyi Anna: Hommage à Bartók 125. Plakát. Párizsi Magyar Intézet, Párizs [Franciaország]; Programmes culturels. Institut Hongrois de Paris. janvier, février, mars 2006., p. 18.; P. H. L.: Érmék. A brit múzeum is innen válogat. Díjazottak kiállítása. Kísalföld, 2006. júl., p. 6.; -Knox-:Tárgypárok. V. I. kiállítása az Erlin Galériában. Ferencváros, 2006. jan., p. 18.; Bojti András filmje a Magyar Szobrász Társaság kiállításáról. Trenton [New Jersey, USA]; 249 szobrász. Katalógus. MKISz Szobrász Szakosztálya, p. 465., 468.; Kortárs Művészet. Szoborpályázatok 1950–2000. Magyar Képző- és Iparművészeti Lektorátus. p. 187, 261., 373., 430., 439., 471., 634.; Révai Új Lexikona XVIII. kötet. Babits Kiadó Szekszárd, 2006., p. 527. **2007** Kortárs Magyar Galéria. Katalógus. Dunajska Streda [Szlovákia]; ArtMA Galéria 1998-2007. AB Art Könyvkiadó, [Szlovákia], p. 41., 44., 45.; Mágia kiállítás. CD. Művészetmalom, Szentendre; Hungarian Art, Expressionistic Tendencies in Hungarian Contemporary Art 1980–2007. Katalógus, p.150-153.; P ARTikum 2007. Katalógus. Szabadtéri szoborkiállítás, Szolnok, p. 21.; A művészet arca, a művészek arca. Katalógus. Kogart Ház, Bp. **2008** Kiutak. Szobrászatért Alapítvány, p. 21.; Körmendi-Csák gyűjtemény. Katalógus. Műcsarnok, Bp.; Százados úti Művésztelep kiállítása. Leporello, 2008 máj.; www.artportal.hu, Lexikon, muveszek/varnagyildiko; A szentendrei Vajda Lajos Stúdió kiállítása. Plakát. Székely Nemzeti Múzeum, Kovászna [Románia].; JamHÁZ. Programfüzet, 2008. nyár. Vecsés; Baranyi Anna: Életrajzi, zenei, irodalmi, tudományos és filozófiai inspirációk Várnagy Ildikó éremművészetében. Numizmatikai Közlöny CVI-CVII [2007–2008], p. 43-58. **2009** Lily Emmerich: A Híres Szolnoki Döntésfa. Media Research Alapítvány, p.11.; Géczy János: Időegybeesések. In: Életünk 2009/2; XVII. Országos Érembiennále. Katalógus. Polgármesteri Hivatal, Sopron **V. I. RAJZAI ÉS MŰFOTÓK | I. V. DRAWINGS AND PHOTOS 1965** Képző- és Iparművészeti Gimnázium. Szoborfoto. Katalógus. **1968** Levél a tanyai asszonyokhoz. Szórólap rajzokkal. Magyar Nők Országos Tanácsa, 1968. május; Női fej. Fotó. Élet és Irodalom, 1968. ápr. 27., p. 6. **1969** Rajz. Élet és Irodalom, 1969. jún. 21., p. 4.; Rajz. Élet és Irodalom, 1969. máj.17., p. 7. **1970** Rajz. Könyvtáros 1970/11, p. 681.; Rajz. Könyvtáros 1970/71, p. 37.; Illusztráció. Élet és Irodalom, 1970. febr.1., p. 6. **1971** Rajz. Könyvtáros 1971/1, p. 6.; Sellő. Szoborfoto. Balatonboglári Kápolnatárlat. Szórólap **1972** M. G. portréja. Fotó. Stúdió Galéria. Katalógus **1973** Márti portré. Fotó. Élet és Irodalom, 1973. júl. 7., p. 17.; Kettős portré. Fotó. Élet és Irodalom, 1973. júl. 14., p. 11.; Fotó a művészről és Anyja szobráról. Képes Újság, 1973. aug. 1.; Sz. Á. Portré. Fotó. Stúdió Galéria. Katalógus **1974** Kőszobor. Fotó. Élet és Irodalom,1974. nov. 2., p. 2.; Kőszobor. Fotó. Élet és Irodalom, 1974. okt. 5., p. 6.; Rajzos kiállítás. Meghívó, FMK nov. 22. **1975** Hazám. Szoborfoto. Élet és Irodalom, 1975. jan. 18., p. 1.; Nagy Gáspár verséhez rajzok. Mozgó Világ, 1975/1.; Meghívórajz, Csepel Galéria '75 **1976** Hazám. Szoborfoto. Studio des jeunes artistes Hongrois.; Katalógus; Hazám. Szoborfoto. Havre Libre, 1976. nov. 17., p. 3.; Poroló. Szoborfoto. Magyar Ifjúság, 1976. aug. 20., p. 18.; Poroló. Szoborfoto. Zalai Hírlap, 1976. aug. 8., p. 7.; Szerkezet. Szoborfoto. Élet és Irodalom, 1976. nov. 20., p. 11.; GYÍK Műhely. Fotó. Pajtás, 1976. ápr.14.; Értelmező rajzok Rubik Ernő: Belső tér c. írásához, Mozgó Világ, 1976. jún. 3., p. 36-44. **1977** Táj. Szoborfoto. Élet és Irodalom, 1977. febr. 26., p. 4.; Akció Zalaegerszegen. Fotó. Mozgó Világ, 1977/5, p. 88-89 **1978** Idol, szoborfoto. Művészet, 1978/4, p. 48.; Rajz. Élet és Irodalom, 1978. márc. 4., p. 6.; Kisszobrok. Szórólap-fotók, 1978. április; Kötődések. Szoborfoto. Csepel Galéria, Budapest. Katalógus; Fejlődés. Szoborfoto. Mozgó Világ 1978/2, p. 69.; Hungarocell szobrok. Fotók. Les arts plastiques en Hongrie '78 **1979** Rajz. Élet és Irodalom, 1979. aug. 18., p. 16.; A szerző rajzai a Vizuális játékok című könyvéhez; Tanítás a Kassák Klubban, fotó. Élet és Tudomány címlap **1980** Öten, textilszobor fotó. Brianza in Lombardia, Monza; Rajz. Élet és Irodalom, 1980. márc. 8. **1981** Plasztikus írás. Nyomat-fotó. Mozgó Világ, 1981/11, p. 25.; Fejlődés. Szoborfoto. Knyizsevna Recs, 1981. okt. 25., p. 15.; Mapparajz 100 példányban. Hommage à Tattlin, Újpesti Minigaléria; Válaszrajz Swierkiewitznek. Újpesti Minigaléria kiadvány **1982** Zsenyei bálvány. Szoborfoto. Mozgó Világ, 1982/6. **1983** Jelhordozás a Józsefvárosban. Fotók. Mozgó Világ, 1983/3, p. 100-104. **1984** Rajz. Magyar Nemzet, 1984. dec.15., p. 11.; Szoborfotok. Kertbarát Magazin, Tavasz '84. **1985** Szoborfotok. Új Tükör, 1985. jún. 30., p. 43. **1986** Rajz. Magyar Nemzet, 1986. jan.11., p. 11.; Rajz. Palócföld, 1986/57, p. 52.; Rajzok. Veszprémi Visszhang, 1986. jan., p. 1., 3., 4., 6., 7., 9., 10., 13., 14. **1987** Rajz. Magyar Nemzet, 1987. máj.1., p. 11.; Kerámia-szobor. Fotók. Művészet, 1987/4 **1988** Rajz. Magyar Nemzet, 1988. márc.12., p. 11.; Rajzok. Filmvilág, 1988/8, p. 42., 43., 44., 45. **1989** Rajzok. Veszprémi Napló, 1989., p. 12. **1990** Géczy-Várnagy rajzok. Jászkunság, 1990. febr. **1991** Rajzok. Hitel, 1991/5, p. 2., 11., 18., 23., 29., 30., 35., 36., 50., 59., 60.; Textil nyúllal, fotó. MissionArt, katalógus '91.; Rajzok Benkő Attila: Nézegető c. verskötetéhez; Fotók. Budapester Rundsau 1991. febr.; Szoborfotok. Új Művészet, 1991/2; 6 db szoborfoto. Kortárs 6.; Fotók. Darmstadter Echo, 1991 aug. **1992** Fotók. Orpheus 92. **1997** Szoborportré fotók. Magyar Szemle, p. 6., 16., 48., 86., 102. **1998** Rajzok. 2000, Irodalmi és Társadalmi Havi lap, 1998. máj., p. 22., 29., 34., 48., 61. és borítók; Fotók a Hamvas Bála tere c. szoborról. Szivárvány 1998/1,

p. 23., 47., 91., 93., 123., 133., 145., 157. és borítók **2000** Buddhizmus és Kígyós nő, szoborfotok. Symposion Újság, p. 24-25. **2002** V. I. indiai fotói. Magyar Szemle, 2002. jún., p. 23., 41., 54., 77., 92., 106., 128., 138., 147., 155., 168., 176. **2003** Portréfoto. Heti Válasz, 2003. szept. 5., p. 14. **2004** CD a Százados úti Művésztelepről; CD a Körmendi Galéria művészeiről; CD a Ligeti Erika Komputeres workshopról **2006** Rajzok Tölgyessy Miklós: Játékkország utolsó katonája c. verskötetéhez, Püski Kiadó, Budapest; Portré és művek, fotók. Borsos Mihály Expositio I., Vince Kiadó **2007** Rajzok. Valóság 2007/5, p. 24., 47., 62., 76., 107. **2008** Rajzok. Valóság 2008/5, p. 19., 46., 64., 97., 107., 127. **ÍRÁSAIM | MY WRITINGS 1974** Tárgyakba rejtett üzenetek. I. rész Művészet, 1974/6, p. 13-15.; II. rész Művészet, 1974/8, p. 4-6. **1975** Mire tanított Somogyi? Művészet, 1975/4, p. 7. **1979** Vizuális játékok, könyv rajzokkal, Népművelési Propaganda Kiadó, 1979.; Száz kérdés 10 képzőművészhez. Részletek a Szemethy-interjúból. Mozgó Világ, 1979/1, p. 23. **1980** Kavicsok a homokban. Mozgó Világ, 1980/3, p. 18. **1981** Szobrásztémák a nagyvilágban. Mozgó Világ, 1981/9, p. 51-52, 64.; Ütni lehetne ezzel a figurával. Mészáros László 75. születésnapjára. Mozgó Világ, 1981/2, p. 14-19.; Levelezőlapok. Mozgó Világ, 1981/5, p. 46-47 **1982** Naplementék és papagájok. Mozgó Világ, 1982/9, p. 22, 24.; Tegezés. Mozgó Világ, 1982/6, p. 50-52.; Francia képzőművészeti albumok a Műcsarnokban. Mozgó Világ, 1982/1 **1983** Weöres-jelek / A kézírásos könyvről. Mozgó Világ, 1983/7, p. 27-29; Tütlélő bábuk. Schéner Mihály kiállítása. Mozgó Világ, 1983/6, p. 49.; Csodák. Lorca–Gades–Saura: Várnász, Táncművészet, 1983/4, p. 31-33.; Dominó Pantomim Társaság, West of Time Színház, Wroclavi; Pantomim színház. Táncművészet 1983/6, p. 8-12. **1984** V. I. saját munkáiról. Kertbarát Magazin, 1984. Tavasz, p. 62-63.; A tehetség kötelez. Táncművészet 1984/1, p. 14-15; A táncpedagógus Réti Piroska. Táncművészet, 1984/9, p. 19-20. **1985** A pillanat egésze. Veszprémi Visszhang, 24/6, p. 1.; Idézetek és motyogás. Veszprémi Visszhang, 24/6, p.11.; Dorosz Károly kiállítása. Négy Évszak, 1985 jún., p. 51.; Ujházi Péter kiállítása. Négy Évszak, 1985 júl., p. 56. **1986** Szinopszis Kremsier Editnek, TV-gyerekműsor. **1987** Transzparens sorozatok hibái és erényei. Pedagógiai Technológia, VIII. évf. 1987/3, p. 57-60.; Az akt is forma. Fotó, 1987. márc., p. 128.; Két történet 12 képben. Fotó, 1987. nov., p. 494-495. **1988** Váczai Miklós festő. Katalógus előszó. Újpest Galéria '88.; Együtt nézzük a Hármás Csatornát lányommal. Pedagógiai Technológia, 1988/3, p. 66. **1989** Képzőművészeti nevelés az irodalomórán. Tanulmányok az Esztétikai nevelés köréből, ELTE BTK, kézirat, p.140-176.; Filmkockák a gyerekkorból. Film Színház Muzsika, 1989. nov.11., p. 8-9.; Egy cseh fotós [Pos] táncfotóiról. Fotó, 1989 **1990** A Siklósi Sómázás Szimpozion 1986-ban. Symposion Periodika, próbaszám; Kamaszkorok. Film Színház Muzsika. 1990. febr. 24., p. 15.; Megható! Film Színház Muzsika. 1990. márc.10., p. 18.; A motívumok hatalma – Schéner Mihály. Katholische Akademie Hamburg, a Magyar gyermekkultúra almanachja **1991** Zalaegerszegi Művésztelep 1976–79. Symposion periodika, 1991/1, p. 11-13.; Vizuális benyomások egy biológiaiönyvről. Iskolakultúra II. évf. 17-18, p. 82-6.; V. I. magáról. Élet és Irodalom,1991. jan. 25., p. 16. **1993** Naplóból kinövő 1984-85. I. rész. Árgus, 1993. júl.- aug., p. 88-95.; Naplóból kinövő 1984–85. II. rész. Árgus, 1993. nov.- dec., p. 117-123.; Régi és új játékaim. Iskolakultúra, 1993/1, p. 73. **1994** Az egyszobros Csikász. Csikász Imre 1994. Vár ucca 17. Kiadó, 1994/1, p. 68.; Könyvek az emberi viselkedésről. Iskolakultúra, 1994/7, p. 69.; A szobrászatról 94-ben. Hitel, 1994. nov., p. 95.; Naplóból kinövő 1984–85. III. rész. Árgus, 1994. jan.-febr., p. 132-135. **1995** A '80-as évek képzőművészete. Új Művészet, 1995/3, p. 16.; Vallomások a vonalról. Katalógus. Vigadó Galéria, Budapest **1996** A Bartók rádió tanításai. Iskolakultúra,1996/9, p. 114.; Mesélj a gyerekednek. Iskolakultúra, 1996/8, p. 142.; 7 szín világ. Iskolakultúra, 1996/4, p. 94.; Nem tudunk semmit a táncról. Iskolakultúra, 1996/10, p. 128.; Tévéfilm sorozatok. Iskolakultúra, 1996/6-7, p. 182.; Francois Truffaut filmjei kazettán. Iskolakultúra, 1996/5, p. 83. **1997** A pillanat egésze. Visszhang antológia 1985–86, Vár ucca 17. Kiadó, Veszprém 1997/2, p. 58.; Na Conypan, Gulácsy Lajossal beszélget V. I. Napi Magyarország, 1997. dec.; Éteri párbeszéd. V. I. szobrászművész Pílinoszky Jánost szólítja. Napi Magyarország, 1997. dec. 20.; 1974-es interjúk kollégákkal. Árgus, 1997. okt.; Szószobrok. Versek-rajzok. Vár ucca 17. Kiadó, Veszprém **1998** Vaszilij Kandinszkij. Napi Magyarország, 1998. aug.1., p. 18.; Apám. Napi Magyarország, 1998. máj. 30., p. 17.; Hamvas Béla tere. Szivárvány, XIX. évf. 54. 1998/1, p. 144-145.; Somogyi Tamás szobrász katalógus előszava. Duna Galéria, Bp.; Emlékezés Topor Andrásra. Felolvasás a Művelődési Házban **1999** Drága Schwitters! [Éteri párbeszéd sorozat] Napi Magyarország, 1999. márc. 27., p.16.; Wajaman Budapesten. Napi Magyarország, 1999. febr.27., p.19.; A csepeli ház emlékére, írásaim a kiállításon. Csepel Galéria, Bp.; Mi marad belőlünk. Napi Magyarország **2000** Körkérdés a hagyományokhoz való kötődésről. Új Művészet, 2000/3, p. 38.; Ének a gyárról. 22. Salgótarjáni Szobor- és Képkiallítás. Katalógus; Csikváry Péter fotóiról. Internet, 2000 **2001** Nőművészek, művésznők, nőnemű emberek. Magyar Szemle, 2001. febr., p. 192-198.; Nem is olyan magasak ezek a New York-i felhőkarcolók. Magyar Szemle, 2001. ápr., p. 195-202.; Szobrászaton innen és túl. Magyar Szemle, 2001. jún., p. 194-197.; Szobrászportré írásban. [Hadik Gyula]. Magyar Szemle, 2001. okt., p.177-182. **2002** Három hét Indiában. Magyar Szemle, 2002. jún., p. 111-118.; V. I.: Művészeti írások 1974–1999-ig. Könyv. Kiadó: V. I. és az AND Grafikai Stúdió. NKA támogatással.; Csemniczky Zoltán kiállításának megnyitása. Csepel Galéria, Bp., 2002. ápr.4.; A tanárnő. Magyar Szemle, 2002. aug., p. 118-126. **2003** Sculpturen von Péter Márkus. Collegium Hungaricum Program, Marz-april 2003.; Ki a művész? Symposion Újság, 2003, p. 86-87.; Ki a művész? Művészeti lét, 2003/1-4, p. 30. **2004** A tizedik. A Magyar Szobrász Társaság jubileumi katalógusa. Bevezető; Jelírások komputerrel. Füzet, 152 oldal. **2005** V. I.: Utazás befelé. Könyv. Kijárat Kiadó, 2005. **2006** Skorpió-jeles kabát. Élet és Irodalom, 2006.máj. 26. p. 12. **2008** A XXI. Század szobrászata. Atelier, művészeti folyóirat, 2008/1; Spolocnost Atelier Társaság, Szlovákia; Emberkék. Kiállítás megnyitóm az Erlin Galériában, Bp.

TÁMOGATÓK · SPONSORS



OKM
OKM
OKM



SZERKESZTETTE · EDITED BY

VÁRNAGY ILDIKÓ · 2009

TANULMÁNY · STUDY

DR. KESERŐ KATALIN

FORDÍTÁS · TRANSLATED BY

VARGHA KORNÉLIA

GRAFIKAI TERV · DESIGN

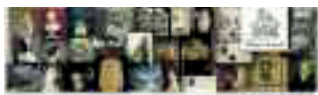
BÁRD JOHANNA

FOTÓK · PHOTOS

ÁCS JÓZSEF · BODÓCZKY ISTVÁN · BODOR JÁNOS · BECKER LEONÓRA · META BACSÁK
BENKŐ ERZSÉBET · CSOMOR LÁSZLÓ · FARKAS ÁRPÁD · GÉCZI JÁNOS · HORTOVÁNYI ISTVÁN
MICHAEL JACOBS · MÁRKUS PÉTER · PÉTER ÁGNES · SEPSI SZÚCS LEVENTE · SULYOK MIKLÓS
SZABADOS ÁRPÁD · SZABADOS RÉKA · SZABÓ LAJOS · SZENTIRMAI ZOLTÁN · SZENTPÉTERI TIBOR
SZÉCSI ILONA · TAHIN GYULA · TÖLGYESSY MIKLÓS · FRITZ VANEN · VIZY ZSIGMOND

NYOMDA · PRINTED BY

MESTER NYOMDA



KIADTA · PUBLISHED BY

MAGYAR KÉPEK KIADÓ

VESZPRÉM – BUDAPEST

Az 1795-ben alapított Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének tagja
A member of the Hungarian Publishers' and Booksellers' Association, established in 1795

ISBN 978 963 9439 70 2