

RADÁK ESZTER

Arc-vonások

Francis Bacon és a Londoni Iskola portréfestészete

A Londoni Iskola festőinek életművét áttekintve feltűnő a portrék nagy száma. A különösen erős érdeklődés szinte minden esetben az individuum, az egyéniség megragadására irányul. A lefestett személyek elsősorban barátok, ismerősök vagy maguk a festők.

A reneszánsztól a 19. századig szinte minden festő készített arcképet, a 20. században azonban ez a téma gyakran hiányzik a jelentős művészek oeuvre-jéből. Mindennek természetesen számos oka van: átalakult a mecenatúra, csökkent a megrendelések száma, a fotográfia elterjedésével könnyen és gyorsan mindenki számára elérhetővé vált egy arckép megszerzése. A társadalmi, szociológiai változásokkal együtt művészettörténeti folyamatok is megfigyelhetők: a 20. század elejére tehető az akadémista portréfestészet kiüresedése, a modernizmus újdonságkeresése, az egységes, megismerhető és rendszerezhető világkép módosulása, a múlt fogalmának folyamatos újradefiniálása. A múlt kedvelt témái háttérbe szorulnak, az 1950-es, '60-as, '70-es években kevesen vagy az eddig ismerttől eltérő módon foglalkoznak tájkép-, csendélet- vagy arcképfestéssel.

A Londoni Iskola festői ebben a tekintetben eltérnek generációjuk nagyjaitól, hűek maradnak a tradicionális témához, évtizedeken keresztül készítenek portrékat. Ebben a választásban valószínűleg az angol kulturális közeg is szerepet játszik. A londoni National Gallery tőszomszédságában lévő portréműzeum 1856-os megnyitása óta vonzza a közönséget. A portréfestészetéről való gondolkodást a mai napig – ha nem is meghatározza, de mindenképpen – befolyásolja Oscar Wilde híres, 1890-ben írott kisregénye, a *Dorian Gray arcképe*. A regényben a festő és modellje, eltérő módon ugyan, de igen kötődik az elkészült képhez. Basil Hallward, a regénybeli festő így vall minderről: „Minden kép, melyet érzéssel festettek, a festő

arcképe, nem a modellé. A modell pusztán véletlen ürügy. Nem ő tárja föl önmagát a festőnek, inkább a festő tárja föl önmagát a színes vásznon. Ezért nem akarom kiállítani az arcképet, mert attól tartok, hogy megmutattam benne tulajdon lelkem titkát.”

Dorian Gray számára a kép mást jelent: „Az az arckép, melyet Basil Hallward festett róla, vezetője lesz az életen át, az lesz neki, ami egyeseknek a szentség, másoknak a lelkiismeret s mindannyiunknak az istenfélelem. Vannak mákonyai a lelkiismeret-furdalásnak, altatószerek, melyek elaltatják erkölcsi érzésünket. De itt nem volt látható jelképe annak, mennyire lealacsonyít a bűn. Itt volt örökkévaló példája annak a vonulásnak, melyet az emberek saját lelkükben előidéznek. [...] Örök ifjúság, végtelen szenvedély, finom és titkos gyönyörök, vad örömök és még vadabb bűnök – mindezek reá várnak. Az arckép viseli majd el gyalázata terhét: így lesz.” Mindketten úgy érzik, benne van a lelkük az arcképben. A kép titkát csak ketten ismerik, csak ők ketten tudnak a felfoghatatlan változásokról, amelyek végbementek a festett ecsetvonásokon, ők látják csak, hogy Dorian bűnei miatt mint vált egyre förtelmesebbé az arcmás, míg a valódi, vétkes, fiatal, ártatlan arckifejezése jöttányit sem változott. A festmény csak kettejük iszonyú halála után képes eredeti pompájában tündökölni.

Lélektanilag az egyik legérdekesebb szituáció, ha a modell maga is festő, tehát ha a nagy misztériumot, a „lélek tükrét”, az arc megformálását egy értő kolléga vagy önmaga végzi.

A művész külleme iránti érdeklődés a reneszánsztól vált fontossá. Vasari 1568-as kiadású művész-életrajzgyűjteményében a szöveg mellett már fametszeten megjelent az alkotók képmása is. A 17. században Leopoldo Medici bíboros kezdte gyűjteni a művészönarcképeket. Ezek – s azóta is minden önportré – a néző számára több információval szolgálnak a művész fizikai megjelenésén túl, vagyis azon kívül, hogy milyen pozitúrában kívánja magát láttatni: szakmai, festészeti tudásáról is árulkodnak. Önmagukkal folytatott beszélgetésnek is felfoghatóak. Fontos, hogy a készítő mit akar hangsúlyozni és elrejtetni személyiségéből. Ezek általában tudatos döntések, de gyakran épp a koncentrált munka következményeként a festő eltér a beállított pozitúra kereteitől, így a kép eredeti szándékánál mélyebb önvallomássá válik.

Mikor egy festő modellt ül kollégájának, jobban megismeri alkotómódszerét, mint ha csak képeit szemléli, beszélget vele. Elkerülhetetlenül hatása alá kerül; saját arcát, ha csak rövid ideig is, sajátja mellett a másik szemével vizsgálja. Az élmény nem múlik el nyomtalanul, következő önarcképe elkészítésekor ezek a tanulságok is megjelenhetnek a festményén.

A Londoni Iskola festői, Francis Bacon, Lucian Freud, Leon Kossoff, Michael Andrews, Frank Auerbach, Howard Hodgkin, Ronald B. Kitaj, David Hockney gyakran készítettek, készítenek társaikról portrékat és önarcképeket. Az egymás műtermében intenzív munkával eltöltött idő hatása jól kimutatható önportréikon. A mo-

dell hazatérte után természetesen nem minden esetben ragad ecsetet és fog neki egy önarckép elkészítésének, de a másik műtermében látott festészeti megoldás, új kompozíciós elv, színhasználat stb. gyakran visszaköszön későbbi művein.

Bacon, Freud, Kitaj és Hockney gyakran festette kollegáit és önmagát, bőséges anyag áll rendelkezésre az összefüggések kimutatásához. Auerbach, Andrews, Kossoff inkább családtagokat, ismerősöket állított be modellnek, kevesebb önarckép, kolléga-portré található munkájukban. Hodgkin, még ha portrénak tekintjük is képeit, az egymásra és egymás mellé helyezett foltrendszerrel az arcvonások megragadása helyett a modelljével kapcsolatos érzéseit elvonatkoztatva jeleníti meg. Esetünkben a párhuzamot, az őket ért hatást nem önarcképeken, hanem a róluk készült kép keletkezésének idején egy harmadik személyt ábrázoló portré alapján lehet kimutatni.

Francis Bacon egyik legkorábbi, Lucian Freudról festett képe 1951-ből származik. Az életnagyságú figura feje szinte kísértetiesen világlik ki a sötét háttérből. Talán egy ajtófélfának támaszkodik, a körülötte lévő tér tagoltságáról csak sejtéseink lehetnek. A széles ecsetvonásokkal festett sötét felületben halványan tűnik fel egy ajtó körvonala. Az ajtó nyitottsága nem változtatja meg a fényviszonyokat, mintha befalazott helyiséget jelölne. A világosság nem szűrődik át rajta. Bacon az 50-es évekig modell után készítette portréit, fotót csak a későbbiekben kezd el használni. Mint ahogy többször mondta, a modellek jelenléte zavarja a munkában, nem akarja, hogy tanúi legyenek annak a „testi sértésnek”, amit szerinte a képekkel elkövet. Kivételt talán csak Freuddal tett, öt évtizedeken keresztül beállítás és fotó alapján egyaránt festette.

Ennél a korai képnél Freud arcvonásainak rögzítésére törekedett. A hosszúkás arcra az ecsettel a tanulmányrajzok pontosságának igényével szinte berajzolta a szemet, a száját és az orrot.

A rajzosság, a szinte rézkarcmeteszői aprólékosság Lucian Freud korai önarcképeinél is megfigyelhető. A németalföldi reneszánsz portrék hagyományaira épülő *Man with a Thistle (Self Portrait)* című képén a hajszálvékony ecsettel sűrűn egymás mellé helyezett vonalak mm-ről mm-re rögzítik a pontos megfigyelések eredményeit. A feszült koncentrációtól egy pontra összpontosuló, szuggesztív vizsgálódó tekintet a külső szemlélő (jelen esetben a kép befogadója) számára mindig ijesztő. Ezt a hatást a készítés akkurátus, rideg precízsege tovább erősíti. Pár évvel később Lucian Freud *Önarcképe* már jóval oldottabb, az ecsetkezelés játékosabb, a formák összefogottabbak. Bár a kép anyaga olaj/vászon, a technikai megoldások sokban az akvarellre emlékeztetnek. A viszonylag kevés festékmennyiség bőséges oldószerezrel helyenként áttetsző lazúrreteként jelenik meg a képen. A fej torzításoktól mentes, frontális beállításának merevsége, a megfigyelés pontos és gyors rögzítése, a spontán, laza rajzos ecsetvonások mind Bacon, mind Freud ezen munkáján megfigyelhetők.

Bacon másik Freud-portréja és Freud *Reflexió két gyerekkel* (*Önarckép*) című képe egyaránt 1965-ben készült. Mindkettőt jellemzi készítője már kialakult önálló, egyedi hangvétele, festői nyelve. Ennek ellenére Freud képén érezhető a Bacon műtermében eltöltött idő hatása. A figura és környezete viszonyát az eddigi (és ezt követő) képeitől merőben eltérő, szokatlan módon alakítja. Deleuze szerint „Baconnál az alak testét adják a tört tónusok, s az élénk vagy tiszta tónusok a szín-folt armatúrát. Mésztej és fényes acél, mondja Bacon. E kettő kapcsolatában rejlik a moduláció minden problémája, a hús anyaga és a nagy egyszínű síkok viszonyában. Nincs már összeolvadó szín, a szín csak kétfajta világosságként létezik: élénk színfelületek és uralkodó tört tónusok. Az idő is a színben fejeződik ki kétszeresen is: a húst alkotó tört tónusok színkeveréseinek váltakozása a múlt idő, s a színfolt egyszínű volta az örökkévalóság, az önmagában való átmenet örökkévalósága. Biztos, hogy ennek a színkezelésnek is megvannak a maga veszélyei, benne rejlik a katasztrófa lehetősége, e nélkül azonban nem is létezik festészet. Az első veszély, miszerint a háttér közömbös, fagyosan és elvontan mozdulatlan marad. Az is veszélyes azonban, ha az Alak hagyja, hogy a tört tónusok összevesszenek, összeolvadjanak, megszökve a fénytől szürkességbe rohanjanak.”¹

A deleuze-i leírás természetesen nem tökéletesen igaz Freud festményére, de a látható csupasz testrészek, a fejek és a kézfej, itt is különválnak a kép többi részétől. A zakó világoskékes szürkéjének és a mennyezet tört zöldjének összefogott, nagyvonalú festőisége kiemeli a testet és a hús-vér alak élő voltát.

A kompozíció két szempontból is hasonlít a Bacontól megszkottra, és tűnik ki Freud többi műve közül. A térbeli helyzet nem egyértelmű, az alsó sáv egy pontosan értelmezhetetlen architektúrát jelöl, a két gyereket és a főalakot különböző nézőpontból látjuk. Megjelenik Bacon kedvelt motívuma, a mennyezeti lámpa is.

Bacon a David Sylvesterral folytatott beszélgetések során többször kitér portréira. Véleménye szerint a tanulmányfejeknél a festő organikus hasonlóságra törekszik, de előfordul, hogy „maga a festék mozgása változtat a kontúrokon”, s szabadít fel olyan mélyebb hasonlóságokat, ahol már nem lehet megkülönböztetni az egyes szerveket, a szemet, az orrot, a száját. Auerbach másként kezeli az anyagot, mint Bacon, sokkal vastagabban traktálja a felületet, de a keresgélés, a tapogatózó megformálás, a látszat helyett a lényeg megragadásának a szándéka, az elmozduló egymásba épülő foltokból előtűnő mélylélektani portrék igazságába vetett hite azonos kollégájáéval. Míg Bacon felismeri, verbalizálja és érintetlenül hagyja a festés folyamán keletkező új kontúrokat, addig Auerbach megerősíti, élénk tubusszínekkel kiemeli azokat. Ezek a tubusból közvetlenül, durván a vászonra nyomott festékcsíkok úgy tűnnek a felület vastag anyagszövetén, mintha rebbenő, finom kézmozdulatokkal rajzolták volna őket.

1 Deleuze, G.: Francis Bacon – Az érzékelés logikája. *Enigma*, 23. (2000), 82.

Bacon barátairól készült képeinek a címében minden esetben a portré szó szerepel. Delauze körüljárja és pontosítja ezt a megjelölést. „Bacon, a portréfestő fejeket fest, nem arcokat. Óriási különbség van a kettő között. Az arc egy strukturált térbeli elrendezés, mely eltakarja a fejet, míg a fej a test függvénye, még akkor is, ha annak megkoronázása. Nem azt jelenti, hogy nincs benne lélek, de itt a lélek maga a test, a testi életlehelet, az állati lélek, az ember állati lelke: sertés-lelke, bivaly-lelke, kutya-lelke, denevér-lelke... Ez tehát a portréfestő Bacon nagyon speciális szándéka: felbontja az arcot, hogy újra megtalálja vagy felszínre hozza az arc alatti fejet.”² Ebben az értelemben Bacon 1966-os triptichonjának Freudról készült középső eleme (*Három tanulmány Lucian Freud portréjához*), egy felbontott arc, egy részleteire szétszedett, analizált, majd újra felépített struktúra, a hiányzó képszél által levágott agykoponya ellenére is fejnek tekinthető. A bemozduló kéz, a kibillenő állkapocs és arcson, a ferde homlok, a beeső szemgödrök ellenére is kiegyensúlyozottnak, már-már statikusnak érezzük a fejet. Az elmosódott vonások nem változtatják meg a karaktert, nem mozgást jelölnek, inkább arra az állapotra emlékeztetnek, amikor bekerül a látókörünkbe valami új dolog, s még nem fókuszáltunk rá pontosan, így homályosan látjuk. A néző és a kép közötti távolságot a valóságnál nagyobb-nak, mélyebbnek érzékeljük. A termélység érzetét befolyásolni egy hétköznapi tárgy, a tükör használatával lehet. Freud 1967-es önarcképén (*Szobabelső kézitükörrel*) az ablakkeretre helyezett ovális kézitükörből tekint ránk. A kép a képben szituáció miatt a festményt kétszeresen is teresnek érezzük, elkülönül az ablak síkja és a tükör felülete a benne megjelenő, szobában álló és önmagát a tükörben szemlélő festővel. Freud, hogy az eltérő termélységet érzékeltesse, a felület egészéhez képest viszonylag kicsi tükörben felbukkanó arcot a kép többi részétől eltérő módon festette meg. Az elmosódott arcvonások itt is a távolságot jelölik.

Mint Bacon képein általában, a Lucian Freudról 1971-ben készült portréján a figurát precízen megfestett, stilizált, képzelt tér veszi körül. A rózsaszín háttér és a zöldes padló minden négyzetcentimétere egységesen, azonos vastagságban felvitt festékréteggel készült. Az alak festői megoldása viszont a papírra vizes könnyű anyaggal készült képek spontaneitásával rokon. Az ilyen munkák frissességét az egyszeri, megismételhetetlen gesztusok mellett, gyakran a képen fel-felbukkanó érintetlen, festékanyagtól mentes papírfelületfoltok is fokozzák. A hagyományos olaj/vászon technikánál az anyagkezelésnek ez a módja – a kihagyások használata – ritka. Az olajképen szabadon hagyott alapozott vászon és a festett felület különböző fizikai, kémiai tulajdonságuk révén, az idő múlásával eltérő módon „öregednek”: kiszámíthatatlan, pontosan mennyit és hogyan változik a festmény. Ha valaki, mint Bacon is, ennek ellenére használni akarja ezt az effektust, mert szüksége van arra a friss, nyers erőre, amit a felvillanó alap ad, változtatnia kell a megszokott anyagokon

2 Uo. 61.

vagy anyagkezelési technikákon. Bacon fordítva feszítette fel az ékrámára az alapozott vásznat, így tulajdonképpen nyersvászonra festett. A semleges színű³ nyersvászon bizonyos értelemben a papírhoz hasonló tulajdonságú, nem igényli, hogy a festő teljesen elfedje, egyszerre jelent színt és szabad felületet. A festékréteg nélküli foltok nem a befejezetlenséget sugallják, inkább levegőssé, sőt lélegzővé teszik a képet. Az elővillanó nyers, durva, natúr felületek az alak nyúzótságát, esendőségét erősítik. Bacon portréin és alakjain nem úgy jelenik meg a bőr, mint egy érintetlen burkoló hámréteg; tépetten, szakadozottan sejlik csak fel. Nincs védőburok többé, a festő mélyebbre hatol, szinte megnyúzza, a természetes védőpajzstól megszabadítja, lemezteleníti figuráit. A kép feszültségét tovább erősíti, hogy az egyre mélyebbre hatoló föltárás, csupa-szítás, az anyag tulajdonsága miatt épp fordított módon, a gyorsan felszívódó, száraz festékrétegek egymásra építésével jön létre. Freud festészete éppen ellentétes természetű Baconével, az 1970-es évektől egyre vastagabban traktálja a felületet. Alapozott, közepesen szívó vásznat használ, a sűrű festékmassza érzéki, tapintható domborúsága erősíti ezt a plasztikai hatást, amelyet a fény-árnyék viszonyok, reflexek színfoltokban való megjelenése hoz létre elsősorban. Freud sokkal jobban ragaszkodik a valós látványhoz, mint Bacon, de ő is, mint jó barátja, a látszat helyett a lényegre keresi modelljeiben. „Azt akarom, hogy a festék húsként működjön. Mindig megvetést éreztem a *la belle peinture* (szép festmény) és a *la délicatesse des touches* (az ecsetvonások finomsága) iránt. Tudom, hogy az arcképfestésről szőtt elképzelésem abból az elégedetlenségből fakadt, amit olyan portrék iránt éreztek, amelyek hasonlítanak az emberekre. Azt szeretném, ha a portréim emberekből lennének, nem pedig olyanok, mint az emberek. Nem a modell kinézetét akarom birtokolni, ők akarok lenni. Nem pusztán a hasonlóságot akarom megteremteni, mint egy utánzó, hanem bemutatni őket (to portray), mint egy színész. Ami engem illet, a festék az ember. Azt akarom, hogy úgy dolgozzon a számomra, ahogy a hús.”⁴ Ez a szélsőséges egyenlőség-tétel, a szándék, hogy a festékréteg átlényegüljön, Freud mellett Baconnál is megfigyelhető. A személyessé, személyiséggé tétel szinte brutálisnak hat, ha a portré, mint ebben a két esetben, az elidegenítő, sziluettyszerű teljes profilból látható.

Freud 1952-es fémlapra festett Bacon-portréjára nagyon találó Robert Hughes sokat idézett megjegyzése: „egy gránát csendes intenzitásával bír egy ezredmásodperccel a felrobbanás előtt”.⁵ A hasonlat nem pusztán a tojásdad forma és a fémes színek miatt ennyire eleven, nem is csak a műszerészek pedantériájára emlékeztető, aprólékosan, pontos vonalkázással fedett festékréteg teszi az-zá, hanem a modell arckifejezése, a finom mimikai ráncok, a félig leeresztett szemhéj a látszólagos nyugodtság ellenére örök éberség-

3 Keszner Ilona felfedezése, hogy a nyersvászon az előhívott fotón és a fotónegatívon egyforma színű, tehát önmaga komplementere is egyben.

4 Peppiatt, M.: A londoni iskola. *Enigma*, 23. (2000), 99.

5 Uo.

ről, belső feszültségekről árulkodik. A háborgó lélek, a folyamatos szorongás Bacon számára csak pillanatokra legyőzhető, ezt számtalan festménye mellett egy 1956-os önmagáról készült képe is bizonyítja. Az arcvonások a belső kínoktól vicsorgóvá torzulnak, a kézfejek görcsösen egymásba kapaszkodnak, és ezen az állapoton a legmegnyugtatóbb testhelyzet, a magzati pózban kuporgás sem segít.

Ronald B. Kitaj 1968–69-ben egy kettős képpel tiszteleg idősebb kollégája, Francis Bacon előtt (*Synchrony with F. B. General of Hot Desire*). Bacon a bal oldali táblán tünik fel robosztusan, az életnagyságnál alig valamivel kisebb méretben. Mellette egy feltárukozó női alak, kinek kilétéről, a homoszexuális Baconhoz való viszonyáról és helyzetéről Kitaj nem árul el sokat, csak széttárt combjait és fejét jelöli pontosan. A kép nagy részét elfoglaló színes, dekoratív foltok utalnak a térre, amelyben az alakok elhelyezkednek, de a néző bizonytalan, nem minden részlet jelentését tudja értelmezni. Mint oly sok festményénél, Kitaj ennél is beépít olyan képi elemeket, amelyek között az összefüggéseket megtalálni beavatatlan szemlélő számára szinte lehetetlen feladat. Játékosan egymás mellé helyez motívumokat, szimbólumokat, amelyek fogalmi tisztázása a festő olykor önellentmondásos kommentárjaival is megoldhatatlanok. Szándéka szerint egy műnek nyitottnak, többértűnek kell lennie. Kitaj alapos ismerője művészetelméleti, vallástörténeti, filozófiai értekezéseknek, műveiben lényegében ezeket ábrázolja. Mindebben kissé eltér a Londoni Iskola többi művésztől, akik nem lefordítani, a festészet nyelvére adaptálni akarják a szövegeket, hanem az általuk készített művek önmagukban, létükkel vetnek fel kortárs elméleti kérdéseket. A hagyományok tiszteletben tartásával változtatják meg az értelmezés kereteit, módosítják az eddig létező struktúrát. Kitaj nem így gondolkodik, ő bővíteni igyekszik a kereteket, más diszciplinákat is bevon műveibe, de ugyanakkor festészete a többiekhez képest kötötté válik, maguk a művek nem képzőművészeti kérdéseket vetnek fel, nem a művészet lényegét érintik, hanem bölcséleti problémákat taglalnak, így festményei gyakran ezek illusztrációi. Műveiben és nem műveivel foglalkozik elméleti kérdésekkel. Illusztrátori, plakáttervezői múltja a kivitelezésben is megmutatkozik, könnyedén használja a dekoratív színfoltokat, kitűnően irányítja a néző tekintetét, egy képen belül magabiztosan jelöli ki a leghangsúlyosabb részeket.

Bacon ugyanebben az időben készült önarcképe, talán éppen Kitaj művészetének és a róla készült festménynek a hatására, eltér eddigi önportréitól. Apró különbség vehető észre Bacon színhasználatában. A festő ha az ezt megelőző munkáin (és az ez után következő képein is) sötét hátteret használt, leginkább a mélyzöldhöz vagy az elefántcsont feketéhez folyamodott. Itt azonban lazúros poroszkéket alkalmazott. Ez a szín nemcsak a háttérben, hanem egy nagyobb tiszta foltban a festő által viselt pulóveren is megjelenik. Ezeknek a színfoltoknak mintegy válaszol a kabát és a haj okkeres barnája. A két egymással szembe fordított színháromszög keretezi

és ezáltal kiemeli az arcot. A foltritmusok kiszámítottsága mellett van még egy képi elem, amely nagyon jellemző Kitajra, és amelyet Bacon csak ennél a képnél használ. A vonal, a színes kontúr mintegy körbezárja az arcot. Bacon portréi nagyon ritkán határolódnak el ilyen kontrasztosan a háttértől. A festmény fekete-fehér reprodukcióján talán még világosabban látszanak a kép rajzi elemei. Bacon a Londoni Iskola festői közül egyedülállóan elutasította a rajzolást, főlegesen tartotta, csak a festésre koncentrált. Ennél a képnél azonban ha nem is kifejezetten grafikai eszközökkel rajzol, de használ egy egész képet átható vonalstruktúrát. A vonal és a színfolt egyenértékű, egymást kiegészítő mátrixot képez, míg Bacon többi művén a kontúr nem szövi át az egész felületet, csak helyenként jelenik meg.

Figyelmesen szemlélve a Londoni Iskola festőinek egymásról és önmagukról készített portréit, számtalan apró összefüggést fedezhetünk fel, ezáltal igazolhatónak tűnik az a felvetés, hogy a 20. században stilárisan eltérő módon alkotó, markánsan egyedi életművet létrehozó művészek között is lehet szoros szakmai kötődés.

Néhány szerzőnkéről

BOGDÁN MELINDA – 1999-ben végzett a Miskolci Egyetem kulturális és vizuális antropológia szakán és muzeológia szakon. A fotográfia társadalmi használatának történetével foglalkozik.

Az Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeum munkatársa, jelenleg az ELTE BTK Atelier PhD-hallgatója.

CAMPOS JIMÉNEZ ANNA – pszichoterapeuta, mozgás terapeuta; Ego Klinika, Budapest. Pszichoterapeutaként főként analitikusan orientált egyéni terápiát és mozgásterápiát tart, illetve oktat gyermekeknek. Dinamikus Mozgás és Tánc terápiát tart, illetve oktat felnőtteknek Pécsen és Budapesten. Kiemelt érdeklődési területe a korai fejlődés.

HERPAI GERGELY – freelance újságíró; Budapest. Érdeklődési köre a számítógépes játékoknak a modern médiára kiváltott hatása, illetve a játékok műfajának fejlődése, továbbá az MMORPG-k, vagyis a közösségi szerepjátékok makrotársadalmának működése, illetve a valós élet mindennapjaira gyakorolt hatása.

RADÁK ESZTER – festőművész, egyetemi oktató. A Magyar Képzőművészeti Egyetem festőszakján 1996-ban, az ELTE esztétika szakján 2002-ben diplomát, a Pécsi Tudományegyetemen 2007-ben DLA-fokozatot szerzett. Jelenleg a Magyar Képzőművészeti Egyetem festőszakján oktat. Festményei magyarországi és külföldi kiállításokon szerepelnek.

SZÉCSI JÓZSEF – az Országos Rabbiképző Zsidó Egyetem nyelvészeti, történelmi és művelődéstörténelmi tanszékének oktatója; az ORZSE-MTA Zsidó Vallástudományi Kutatócsoport tagja, a Keresztény-Zsidó Társaság főtársa.

URI ASAF – író, képzőművész; Budapest. Korábbi pályafutása idején kutatóvegyész.