

Csáji Attila

A fényművészetről

■ A művészet és tudomány valóban eredendően más? Miért kalandozik a laboratóriumok világában egy képzőművész? A „testetlen” fény önnön valóságában vajon alkalmas-e arra, hogy ne pusztán reflexióiban, de önmagában is művészi élményt teremtsen, és új médium legyen? Mi a fényművészet, és miből fakad növekvő aktualitása? Döntően ezek azok a kérdések, amelyekre ebben a cikkben munkám és tapasztalataim összegzéseként – művész mivoltomból fakadóan szubjektíven – megpróbálok választ adni.

Hajdan a Központi Fizikai Kutató Intézet lézer laborjába belépve úgy éreztem, a természet rejtett arca tárult fel előttem, egy eddig láthatatlan és érzékelhetetlen, ismeretlen világ. Magával ragadott. A műszerek kiterjesztik érzékelésünk körét, és általuk a valóság előttünk eddig elzárt tartományaiba léphetünk. Ez a felismerés a labor közepén álló fényes pauszon szinte mágikus erővel öltött testet. A szemünk előtt születő-változó-gomolygó lézerfényformák káprázata a labor félhomályába belépő festőt elbűvölte. De csakhamar megfogalmazódott valami más is: ha az interferencia-káprázat rabja maradok, a lényegi lehetőség kibomlása ellehetetlenül.

Váratlanul egy Rimbaud-idézet ötlött fel bennem: „az én helyem a józan ész mennyei lajtorjájának a csúcán van.” Meg kell kísérelni a képtelent: megőrizve a felemelő-teremtő izgalmat, higgadttnak kell lenni, hogy önmagam számára is megfogalmazhassam a teendőket. Úgy kell közelednem a lézerfényhez, mint a kifejezés, megvalósulás anyagához, mint az olajfestékhez, az akvarellhez vagy a márványhoz – meg kell ismernem anyagszerűségét. Csak itt nincs mester, aki a kezemet fogja, s iránytűm sarkpontjait is magamnak kell meghatároznom. Az autonóm vizuális értékekre érzékeny festőként kell elindulni egy feltáratlan úton, mely segít az ok-okozati viszonyok meglátásában, a fényalakzatok olyan szintű formálásában, amely azokat alkalmasá teszi vizuális gondolatok megvalósítására. Mindez 1977-ben történt, amikor Kroó Norbert fizikus, a ma-

gyarországi lézerkutatás vezetője meghívott a KFKI-ba. A fényművészet ekkortól vált meghatározóvá életemben.

Úgy láttam, a XX. század lelkét kilúgozó évtizedei után olyan forrásokra van szükség, amelyekből hitet lehet meríteni, erősíteni a belső fényt; és olyan tettekre, melyekkel csökkenteni lehet azt a szakadékot, amely a modern művészet és a közönség között tátong. A művészet és a tudomány kapcsolatában nem az ihlet, az intuíció, az empátiakészség visszaszorítása vonzott, ellenkezőleg: a beleélés felfokozása, új érzékenységek, kifejezési lehetőségek teremtése. Már a hatvanas évek közepétől mesterséges fényekkel értelmeztem a képeimet, melyeket Üzenet-Jelrácoknak „szabadság struktúráknak” neveztem. Ezek Hamvas Béla megjegyzése szerint „görög szellemű munkák – s bennük a mágikus és logikus tudat egymásra lel – egyesül”. Amikor a hatvanas évek közepén arról írtam, hogy „az út folytatódik ott is, ahol most a horizontot sejtjük”, még nem gondoltam a fényművészetre, de ma már tudom, hogy amilyen ma-

gától értetődő természetességgel feszült az utam a lábam alá, ez az út ugyanolyan természetességgel vezetett el a Jelrácsoktól a fényművészethez, amelyben számomra eltérő eszközzel ugyanaz a szellemiség folytatódott: „a mágikus és logikus tudat egymásra találása”.

Létünkben – időnként – jövőt formál a váratlan, valami előrerohan, s mágnesként vonz bennünket maga után. Ilyen volt látogatásom s találkozásom a „villódzó fényekkel” a KFKI-ban. Nem fordulópontot jelentett, inkább valami olyasmi történt, hogy olyan területről jött ösztönzés, megerősítés, ahonnan korántsem vártam – a csúcstechnológia oldaláról. És ez indított el egy messze ívelő folyamatot. A külső szemlélőnek szokatlan váltást jelenthetett, de a lényege egy meglévő folyamat felerősítése és

útnak állomásai, melyek korántsem véletlenül torkolltak a lézerfény tulajdonságainak „festői” kutatásába. Természetesen ez sem végcél, pusztán egy állomás, melyben a megvalósulás újabb és újabb lehetőségei öltenek testet.

A lézerfény, ez az egyszínű, monokromatikus és egyúttal koherens sugár a modern tudomány, a korszerű ipar rohamosan terjedő eszköze, speciálisan mai, a csúcstechnológia szülötte. A lézersugár az átvilágított víztiszta-transzparens anyag különleges „fényképét” állítja elő, elrejtve annak megszokott látásmódunkkal megfigyelhető szerkezetét. A keletkező látvány páratlan ambivalenciát hordoz. A kibékíthetetlen egymásba simul. Úgy láttam, a keletkező látványban a XX. század eltérő vizuális tendenciái zuhannak össze, születnek egymásból egy sodró metamorfikus folyamatban, *tache* és *hard-edge*, lendületes gesztusok és *Op Art*. És ezeken kívül bennük rejlik valami egészen más is. A keletkező képekben a gesztusok felszabadult áradása, az *Op-Art*-ot idéző, matematikailag képletezhető térhálókkal váltakozik. Hideg és mégis játékos matematikai következetesség és fékezhetetlen áramlás. S mindezt a fény legkisebb építő elemei, a fotonok rendezett nyalábjai produkálják. Felrémlt bennem: a tovább oszthatatlan fény – a foton – lenne a szülője a megkerülhetetlen régi-új igénynek, a szintézisnek? A foton a tudomány mai állása szerint, a fény legkisebb egysége, fizikailag tovább oszthatatlan, olyan, mint a zenében a szinuszhang, amelynek nincsenek felhangjai. A XX. századi képzőművészet az analizáló szétbontásban eljutott saját határaihoz a *hard edge*-ben, a *minimal art*-ban. Nem a kommerszet groteszken és karikírozva felvállaló *Pop Art*-ban, de a fényművészetben lenne a nagyobb távlatú továbblépés? A FOTON ART-ban? Kérdések dörmögtek az agyamban: de vajon a felgerjesztett fotonok keskeny nyalábjába összpontosított koherens fénye, mely villódzó káprázatot produkál, a képi szerveződés eszközévé válhat? A foton – a fény – és általa a látvány legkisebb építőköve utat teremthet a szintézis felé? A fény, amely sok évezredes jelkép, a megvilágosodás, a transzcendens hordozója egy régi-új világlátás hordozójává válhat? Kilephetünk általa is abból a világnézeti kalitkából, amely a XX. század „korszellemének” rabjaivá tesz bennünket? Az „anyagtalán” fényből születő művészet segítheti az emberi megvilágosodást is? És segítheti ledönteni a falat, amely a közönség és a művészetek közé emelkedett? Ezek a kérdések manifesztálódtak bennem a hetvenes évek végén, s a válaszok igénye sodort-sodor magával egy olyan útra, amelyről később Paul Earls, a Massachusetts Institute of Technology mediális kutató intézetének szeniorja úgy nyilatkozott: „társunk szűzföldek feltörőjévé vált”.

radikalizálódása volt – a szó legnemesebb értelmében.

A fény évtizedek óta foglalkoztatott. A plasztikus képek, melyeket a súroló fény kelt valódi életre, már jelezték, és máig jelzik a fény megkerülhetetlen szerepét munkáimnál. A fényérzékeny festékek használata, a fémszín, a rákerülő tűnékeny lazúrok, UV-érzékeny rétegek, a fénypor használata, majd a térbe ívelő neon-geztusok mind ennek az

Nekiindulni az ismeretlenek gyermekkori vágy, de nemcsak a művész, hanem a tudós is hordozza magában a gyermeket. A munka, amibe belekezdünk a Központi Fizikai Kutató Intézet lézertudományi laborjaiban Kroó Norberttel, egyszerre volt merész, játékos kaland és higgadt, céltudatos kutatás. A Foton Art csoport, amelyet 1977-ben hoztunk létre a lézer képi lehetőségeinek a kutatására egy fizikusból, egy képzőművészből és egy lézertechnikusból – Tóth József – állt. A festő feladata volt a meghatározó, hiszen nem fizikai-tudományos újdonságra törekedtünk, hanem új látvány- és térélmények feltárása volt a cél. Einstein egy helyen azt írja: „Mindenki azt gondolja, tudja mi a fény. Én az egész életemet azzal töltöttem, hogy rájöjsek, és még mindig nem tudom.” Természetesen nem a fénynek ezt az alapvető titkát szerettem volna felfedni, hanem valami mást akartam: meghitt viszonyba kerülni termékenyítő valóságával. Moholy Nagy László írta hajdan a *Bauhausban*, hogy a jövő legtöbb műve a fényfestő feladata lesz, akinek meghitt viszonyba kell kerülnie a fény tiszta ragyogásával, az interferenciákkal s az optikai eszközökkel. A chicagói New-Bauhausban a fényosztályt vezető Kepes György folytatta tovább, s fejtette ki a gondolatot: a művésznak egyesítenie kell magában a költő fantáziáját, a mérnök precizitását, a festő szemét és a tudós agyát. Úgy láttam, Moholy Nagy prófécija a XX. század utolsó harmadától vált különösen aktuálissá az optoelektronikai forradalom által, amely ezekben az évtizedekben bontakozott ki, s folyamatosan átírja világunkat új eszközök garmadát teremtve meg: a lézert, a komputereket, a holográfiát, a nagy teljesítményű vetítőket... Az az eszköztár, amivel Moholy Nagy kora bírt, úgy viszonyul a mához, mint egy lupé az elektronmikroszkóphoz, s ott a laborban döbbsentem rá, hogy a ma művészeinek egyik alapfeladata ezeknek az új eszközöknek a humanizálása. A feladathalmazon belül az első: meg kell teremtenem azt a meghitt viszonyt az optikai eszközökkel – itt ebben az esetben döntően a lézert –, amelyről Moholy-Nagy vizionált. Korrekt ismeretekre kellett szert tennem.

A lézer meghatározó fénytulajdonságaiból hármat lehet kiemelni:

1. A nagyfokú irányíthatóság, az egy pontba koncentrálnaképesség.
2. Az egy pontba koncentrált nagy fényerő.
3. A lézerfény nagyfokú rendezettség, koherenciája, monokromatikussága és ebből fakadó interferencia-képesség. Ezek a tulajdonságok eltérő képi lehetőségeket rejtenek magukban.

Vegyük sorra őket. Az egy pontba koncentrálnaképességből következett a szkenneres rajzolás, mely x–y tengelyen mozgó lengőtükörök, vezérlő elektronika és komputer segítségével valósítható meg. Az Egyesült Államokban a holográfia mellett döntően erre koncentráltak, és kitűnő eredményeket értek el. Ehhez speciális rezgésszámmal rendelkező, az utómozgásokat kiszűrő lengőtükörök kellett (speciális szkennerek) – ezek azonban a 70-es évek végén ún. COCOM-listások voltak –, így az ún. szocialista országokban elérhetetlenek. Ez a körülmény is hozzájárult ahhoz, hogy a kutatásainkban a lézer harmadik fénytulajdonságára, a monokromatikusságára koncentráltunk. A hetvenes évek végén az interferenciákra úgy tekintettek, mint egy fizikai jelenségre, amely a művész által nem

alakítható, alapvetően nem befolyásolható. A KFKI lézertudományi laborjának pauszán ilyen interferenciák gomolyogtak. Az analízisek megindításakor azt tekintettem elsődleges feladatnak, hogy a fényhullámok találkozásának véletlenszerűnek tűnő képi káoszában feltárjam az ok-okozati viszonyokat, rendet teremtsék, megtaláljam a leghasználatosabb motívumokat, a tudatos alakítás összefüggéseit és

eszközeit. Kezdetben az elemzésekhez szükséges fotók százait készítettük el – rögzítve a használt lézerefény átmérőjét, az átvilágított transzparens, plasztikus felület formáját és a keletkező interferencia fényformát. Az egyik első tanulság az volt, hogy a keletkező fényformáknak nincs mélységélessége, így eltérő geometriai felületeken felfogható, fénykörnyezet teremthető, amely akár emberi testre is vetíthető. A második: az analízisek következtében a felületformákra lassan úgy tekinthetem, mint kódokra, melyek lézerefénnyel megjelenítve meghatározható interferencia karaktereket hoznak létre. Ezek egy összefüggérendszer, egy sajátos „térkép” kirajzolódását eredményezték. A harmadik vezetett – áttételesen – a legmesszebbre. A formák egy ún. Fourier-kúpban valósulnak meg. A kúp csúcsa az átvilágított víztiszta transzparens lemezen van, s ettől távolodva – a kúp nyílásszögétől meghatározva – a keletkező fényforma egyre nagyobb lesz. Ezt megpróbál-

valós mikromotívum (maszk, emberi fej, szalagfonat, palmetta, címer stb.) és annak a Fourier-transzformáltja, a hozzá kapcsolható interferenciaképek sokasága. Áranyuk a folyamat metamorfikus alakulásában változtatható. A legnagyobb lehetőség ebben a módszerben az érzékletesség és a törvényszerűség összekötő hídjának a láthatóvá tétele. A szerves és folyamatos képi változások megteremtik az átmenetet a szemünkkel segédeszközök nélkül is érzékelhető világ és a matematikailag pontosan leírható lézerinterferenciák között. Ez a folyamat a csak lézerral létrehozható formák páratlan gazdagságát hozta. A módszernél a vizuális gondolkodás velejárója a metamorfikus folyamatokra koncentráció, az ebből fakadó időbeliség, a fényvel történő környezetteremtés, a multimedialitás, valamint olyan ismeretek elsajátítása, amelyek interdiszciplináris jellegűek.

A módszer nemzetközi viszonylatban is unikumnak és a megfelelő helyre beilleszthető újabb optikai eszközök segítségével tovább fejleszhetőnek bizonyult. Folyamatosan fejlesztjük ma is – kezdetben a KFKI-ban, majd a 80-as évek végétől az önálló GTLASER Studióban, amely a lézer képi lehetőségei kutatásának új bázisává vált. Itt Groholy Tibor kutatómérnök a társam.

Amikor először töltöttem egy félévet Cambridge-ben a Massachusetts Institute of Technology-n, a CAVS-ban (1987–88), az ott szerzett tapasztalataim megerősítették meggyőződésemet, hogy újdonságot nem pusztán ők tudnak nyújtani nekünk, hanem ez fordítottn is megtörténhet. Felejthetetlenek azok az ámuló szemek, amelyek a sejt-kristályok motívumait vagy az interferenciákból átranzformálódó maszkok, fejek kibontakozását kísérték. Annak ellenére, hogy a CAVS vagy a MEDIA LAB a lézeres-mediális kutatások központja volt (és nemcsak az Államok viszonylatában), – valóban kiugró eredmények születésének a helyszíne – nyugodtan mondhatom, hogy fogalmuk sem volt, milyen módszerrel készítettem ezt a fizikai jelenséget arra, hogy az említett látványt, a metamorfózisok sorozatát produkálja, s szalagfonattá, maszkká, címerré váljon. Egyértelművé vált, hogy a lézer koherenciájára épülő képi transzformációs mód és a képlemez – nemzetközi újdonság.

Erre a módszerre épültek azok az időben változó, zenével összehangolt, metamorfikus lézerefény-környezetek, fényinstallációk (*Küzdelem, Sejt-kristályok, A múlt fénylő kútja* stb.), amelyeket a Magyar Nemzeti Galériától, a Bella Centeren (Koppenhága), a Messe Palace (Stuttgart), a Finnlandia Palotáig számos helyen bemutattunk. A Pannónia Studióban készített lézer-animációs filmem is erre a superpozíciós módszerre épült (A „6. vagy a 7.” Buda-

tam különböző optikai eszközökkel befolyásolni. A kísérletek folyamán a látvány tovább értelmezésének olyan lehetőségei villantak fel előttem, amelyek új képátfogalmazási módszer – az ún. superpozíciós transzformációs mód – megvalósítását tették lehetővé (Nemzetközi szabadalom 1980).

A módszer lényege: a keletkező látvány interferenciákra épül, de a látvány újdonsága a superpozíciókban valósul meg, amelyek a fénytengelyen elhelyezett megfelelő optikai eszközök flexibilitása által öltenek testet, s megjelenítésükhöz nélkülözhetetlen a koherens fény.

Az ún. képlemezen (melyet a 80-as évek elején fejlesztettem ki) a rögzített motívum klasszikus optikai eszközök megfelelő helyen történő közbeiktatásával tovább értelmezhető. A keletkező képen kivehető a megmintázott

pest–Pannónia Filmstudió, 1982–83). Az MIT/CAVS értékelése szerint a film elkészítése is úttörő jellegű vállalkozás volt. Számos helyen bemutatták: a Magyar Nemzeti Galériában, a Német Filmmúzeumban Frankfurt am Mainban – az első holográfiai vilákiállítás alkalmából, a párizsi Modern Művészeti Múzeumban az ELEKTRA című kiállítás keretében, ahol azokat az alkotókat mutatták be, akik az elektromosság művészeti felhasználásának az újtói közé sorolhatók, a Massachusetts Institute of Technology Cambridge-ben, az Oberhauseni filmfesztiválon, Londonban, New Yorkban, Indiában számos városban. A dinamikus metamorfózis a film meghatározó formaélménye. Ezzel együtt egy látvány-paradoxon, mely különös korrespondenciákat teremt a mikrokozmosz és makrokozmosz között: a csillaghalmazokból sejtek formálódnak és kristályokból végtelen terek. A műszerek, melyek civilizációnkban megkerülhetetlenek, a művész gondolkodásának kiszolgálóivá válnak, és a látványban is egy folyamatosan táguló világot teremtenek körülöttünk. A filmben a szuperpozíciós módszer új érzéki élmények, harmóniák forrásává válik.

A lézervény koherenciájából következik *holográfiai* felhasználása is. Az első hologramot Gábor Dénes magyar fizikus hozta létre még a lézerek feltalálása előtt. A lézerek teremtettek a holográfiának igazán komoly lehetőséget, biztosították azt a koherens fényforrást, amely tárgyunk esetében nélkülözhetetlen.

A holográfiának ma már számos fajtája van: reflexiós hologram, transzmissziós hologram, multiplex hologram, shadow gram, rainbow hologram stb. Engem a holográfián belül elsősorban az érdekelt, melyek azok a képi lehetőségek, amelyek csak virtuálisan léteznek, de a hologram által valósággá válhatnak. Ezeket próbáltam feltárni-áttekinteni. Foglalkoztatott a tömegek lebegése és transzparenciája, térérzékelési evidenciák megkérdőjelezése, képen belül színváltó struktúrák kialakítása stb. – amelyekkel az érzékelhető-látható világ tovább teremthető.

A nyolcvanas évek elején a Budapesti Műszaki Egyetem 1. számú Fizikai Intézetében ismerkedtem meg a reflexiós holográfiával Füzesy Zoltán és Gyimesi Ferenc fizikusok jóvoltából, majd a Massachusetts Institute of Technology Media Laborjában folytattam tovább tanulmányaimat Stephen Benton mellett – aki a transzmissziós holográfia feltalálója –, ahol a holográfiának ezt a fajtáját tanulmányozhattam. Budapesten készítettük a *Rugó Voltaire-nek* című hologram-sort, melyet először Frankfurt am Mainban mutattak be, az össznémet Filmmúzeum avatásakor 1984-ben, lézer-animációs filmmel együtt. A nagyszabású kiállítást „Licht Blicke”

címen rendezték meg, melyen a holográfiát úgy prezentálták, mint új művészeti médiumot. Egyetlen kelet-európai meghívottja voltam a kiállításnak.

A XX. század egyik jellegzetessége az evidenciák megkérdőjelezése. Az itt bemutatott *Rugó Voltaire-nek* című hologram-sorban a térérzékelés egyik alapsablonja után tesztek kérdőjelet: valóban mindig az elől lévő takarja a hátul lévő? Mindig igaz ez az evidencia? Vagy létrehozható vizuálisan is olyan tér, amelyben ez nem érvényes? Érdemes végigkísérni a vizuális gondolat kibontását.

Az első darabnál nem véletlenül választottam egy Voltaire fejet – hiszen ő a felvilágosodás sziporkázó gondolkodója volt, racionális elme. Az arca elé egy rugót tettem. Megindulnak az asszociációk is: „a gondolkodás rugója stb.”, s bár ezek az asszociációk is fontosak, de nem ez érdekelt elsősorban, hanem egy rideg, korrekt, racionális téri kapcsolat: egy ipari tárgy és egy organikus forma vi-

szonya. És ez a viszony abban a térérzékelésben valósul meg, amelyhez hozzászoktunk.

A második darabnál elkészítettem a Voltaire-fej negatívját, és ebbe helyeztem bele a rugót. Érzékelésünk elbizonytalanodik. A negatív fejforma a megvilágítás függvényében, hol negatívvá, hol pozitívvá válik, *de* a rugó és a fej viszonya visszahoz abba a térérzékelési biztonságba, amelyben az elől lévő takarja a hátul lévő.

A harmadik darabnál felhasználtam azt a holográfiai lehetőséget, hogy ha a második „negatív” darabot kifordítom a visszájára, a negatív forma hologramja a térben a lemez elé kilépve pozitív formaként realizálódik. A készítéskor azonban a fejben hátul lévő rugó közelebb volt a lézerekhez, mint a fej-szem vagy az orr, ezáltal takarja azokat. A térérzékelési evidencia a sorozat harmadik da-

rabjánál megszűnik, mivel a fej belsejébe kerülő rugó takarja a hozzánk közelebb lévő szemet, orrot, száját. Egy abszurdnak tűnő tér jön létre. Megvalósul, és érzékelhetővé válik a „téri lehetetlen”, „a csoda” vagy képtelenség, amely a hologram által létezik. Hogy megállapítsa, ez hányadik dimenzió, nem a művész feladata. Igényeimben és a sorozat megvalósításában sokkal inkább a termékenyítő elgondolkztatás vonzott. És a valóság racionális érzékelésének korlátaira utalás. Azt, hogy mindez a csúcstechnológia eszközeinek a felhasználásával történt, külön értékelték.

Említettem, hogy Cambridge-ben az MIT MEDIA LAB-jában a transzmissziós hologram lehetőségeivel ismerkedtem, amit az tett lehetővé, hogy fényművészeti munkásságom alapján az MIT, Otto Piene javaslatára, 1987-ben taggá választott. Itt készítettem az ún. *Fénykalligráfiákat*, amelyek belső színstruktúrái a néző mozgása által mobilizálódnak. Ezek a hologramok egy sorozat részeként a hatvanas években készített festményeimre rimelnek, a *Jelrácokra*, melyek úgyszintén kalligrafikusak, de ott elsősorban a súroló fénnel alakítható, monokrom színvilágú plasztikus struktúrák foglalkoztattak. Itt vi-

szont a színek erőteljessé, felfokozottakká váltak. A *Fénykalligráfiákban* a *Jelrácok* megvalósult fénnel értelmezett plaszticitásánál erőteljesebben foglalkoztatott a felszabdult, mobilizált, de mégis összehangolt kolorit.

A 2000-es évek elején készült *Fényforrás* című hologramom ezektől eltérő technikai és látványlehetőséget hordoz. Megjelenik a színpermutáció, a sorokba rendezett képi információ színeinek változásával (kék-ibolya, narancssárga stb. dominancia-asszociatív vonatkozásban a fények-színek változásával az éjszaka-nappal változását is magában rejt), de lényegi tartalma ennél mélyebb. A budapesti Szépművészeti Múzeum 100 éves évfordulójára kérték, hogy készítsem el ezt az emlékhologramot – így a mű alapvetően „tiszteletadás az őrzőknek, a belső láng őrzőinek”. Lényege egy klasszikus gondolat avantgárdon túli megfogalmazása. A múzeum számomra korántsem halott; úgy tekintek rá, mint fényforrásra, amely a belső fény akkumulációja, és ezt a termékenyítő fényt árasztja a rá fogékonyakra. A hologram címe: *Fényforrás* is innen származik.

Ez a fény az ősi időkből is elér hozzánk. A *lappok és laptop* c. fénykörnyezetnél – nevezhetjük fény-performansznak is – a történelem előtti időkhöz nyúltam vissza, a sziklarajzokhoz és sámándobok motívumaihoz: a vonalakhoz mint a vizualitás egyik legközvetlenebb kifejező eszközéhez. A vonalas rajzolás, mint lehetőség, a lézerefény pontszerűségén, nagyfokú irányíthatóságán alapul. A sziklarajzokban az elementárisan egyszerű és a rajzokban megnyilvánuló áradó életerő vonzott. A vonal a látvány nyelvének egyik legegyszerűbb és legelvontabb kifejezőeszköze, amit évezredek óta használ az ember. És különösen érdekelt, hogyan lehet újraértelmezni a fénnel a vonalat. Egy romboló-újító-száguldó század – a XX. – után az újjáépítés vált nélkülözhetetlenné, világunk építő köveit újra fel kell fedeznünk. Újra kell értelmeznünk. A vonalat is.

Hajdan az ún. COCOM-lista miatt a lézerpontszerűségéből fakadó képi lehetőségek kihasználására nem volt lehetőségünk – az MIT-in, Cambridge-ben ezt is közelebbről megismerhettem. Az utóbbi évtizedben különösen a lézernek ebből a fénytulajdonságból fakadó képi lehetőségeit használom ki, a koherenciája mellett, Groholy Tibor kutatómérnök közreműködésével. Ezek tónuseltérés nélküli fényvonalak akár városképi nagyságrendben is megvalósíthatóak.

Ma a vizuális újítás megállíthatatlan. Aki megpróbálja, Lót feleségeként sóbálvánnyá mered és megkövül. A művészetekben nem az újítást kell leállítani – az kikerülhetetlen –, fetiszizálását kell megszüntetni. És a törmelékek

alatt, a legegyszerűbb-legbonyolultabb utat kell keresni, amely a klasszikus megfogalmazás szerint lélektől lélekig visz. Hogy az korszerűtlen? Hadd kérdezzek vissza: nem lehetünk függetlenebbek, feltétlen a „lélekhámozott” ember gondolkodását kell követnünk? Ne múlt századi sémák alapján döntsünk a korszerűségről!

Fényvonalakkal rajzolni ma szinte mágia. Él, lüktet, előtted születik egy fénypontból a vonalas rajz, és nagyságrendje kitágul. Falra, tüllre, térbe, vízfüggönyre, olajpermetre, akár felhőkre is rajzolhatsz... Ebben a lehetőségben számomra óhatatlanul benne van a szembesítés az indulással, a sziklarajzokkal... Jávorszarvasok és rénszarvasok, vonuló lovak, medvék, madárfejú emberek, sámánok sugaras fejdíszekkel, madár- vagy bogárfejjel, dárdás alakok, vízimadarak, gémek, maszkok és hajók. Mind vonalalakok. A látvány legegyszerűbb kifejező eszközét, a vonalakat homokba is rajzolhatták volna, de sziklára festették vagy belevésték. Megküzdöttek a maradandóságért.

A fényvonalakkal ma átértékelhetőek e rajzok. Belőlük virtuális valóság lett, mellyel fényszóttessé alakítható a belső tér, akár egy templom tere, mint a Kiscelli Múzeumban. Felfokozódik a vonalak mágikus ereje. A Kiscel-

li Múzeumban szinte a születés pillanatának részeseivé válhattunk. Megjelentek a formák a pillérekben tíz méteres magasságban, a pillérállások közötti rusztikus téglasíkon, tüllökön és vízpermeten, a térben és a falakon.

Sziklarajzok évezredekkel ezelőtt készültek. Pontosan nem tudjuk, miért. Legvalószínűbb, hogy a vadászmágia részei lehettek. Egyszerűek, jellemzők. Olyan emberek készítették, akik környezetüket alaposan ismerték. Akikben volt még hit, bizalom, együttérzés, életerő. Általuk új távlatok nyithatók. Ezek a rajzok a látvány telitalálatai. Ma is erőteljes hatásúak. Velük kezdődik a művészet. Legalábbis a látvány művészete. Ott állnak a történelem előtti idők és az emberi tudat első komoly felvillanásainak kezdetén. Zsigerekből születtek, de tartalmukat nem csak alacsonyrendű ösztönök uralták; bennük lüktetett a vágy: kapcsolatba kerülni az emberen túli teljesebb világgal. A természet rejtett hatalmával. A fényinstallációkban a fényformák mágikus áramlása ezeket a rajzokat szüli újjá.

Még 1977-ben írtam, de aktualitása semmit sem csökkent. „Minden Egész eltörött” – sugallták, suttozták, süvöltötték a XX. század első évtizedeiben az érzékeny elmék –, és valóban: századunk második felében dara-

bokra hullt világba kerültünk egyre inkább. A XX. század végére a képzőművészetek látványosan kiürültek: menekültek a lélektől, mint egy fertőtől, a téboly forrásától. A lélekhámozott ember diadalt ült. Egy kívülről vezérelt, szélsőségesen materializált világban gyanússá és avítottá vált minden, ami belülről jött. A sikoly forrását azonban nem sikerült eldugaszolni. Ez a magabiztosságot sugalló ítélkezés és a látványosan kibontakozó, elüzletiesülő világ egyre több kételyt szült azokban, akik a „korszellem” és a társadalmi elvárások ellenére belső iránytűjüket követték, őrizték a lángot, a vágyat a teljesség iránt. *A XX. század végére a külső elszennyeződés mellett egyre tragikusabbá vált a belső elszennyeződése. És ez korántsem kisebb veszélyforrás, mint egy esetleges természeti katasztrófa. A művészetben belül is általánossá vált az értékorientáltság helyett az érdekorientáltság, a pancsolás a szennyben, a jelentéktelenben, a felszínben. A XX. század elejéhez hasonlóan eljutottunk ismét oda, hogy a vizualitás lényegi áramlatainak, a művészi tendenciák alapirányultságának változnia kell. A vizuális innováció rendkívüli eredményeket hozott, de mint féltis megbukott. „A formai forradalmak / a formákkal és technikákkal való játékos szeretkezések után / eljött az ideje az elmélyedtebb hűségeknek” – írta Kepes György 1977-ben. Soha nem fogadtam el azt az avantgárd doktrínát, hogy a festészetnek vége. Fényművészetemmel parallel továbbra is festek. Miután létrehozta az ember az autót, nem vágta le a lábát. Helyváltoztatásra használjuk mindkettőt, de másként. A fényművészet értelmezésem szerint a „testetlen fény” közvetlen artikulációja, amely a fénytulajdonságok ismeretében, vetítés vagy mesterséges fénygerjesztés által realizálódik. Virtuális valóság, amelynek különálló elemei önmagukban csak a mű lehetőségének hordozói. (Cs. A. 1980.)*

Az utolsó évtizedekben a formai megújulás, a vizuális kutatás egyre inkább a művészeteken kívüli területekre csúszott át: az elektronika, különösen az optoelektronika területére. Fontossá vált művészek–tudósok–technikusok közös tevékenysége. Mindez hasonló kérdésközpontokra készítet, mint a XIX. század utolsó harmadában a fényképezőgép elterjedése. Akkor szembe kellett nézni többek között a természeti kép leképzésének, a tökéletes tárgyiasságnak és túlhaladásának a problémájával, ma a vizuális innováció robbanásszerű kiterjedésének idején a művészi újítás hangsúlyosa szorul korrekciókra. Ismét az egyik alapkérdéssé vált a tradíció és az innováció viszonya. De az előjel megfordult. A megújuláshoz a tabula rasa helyett nélkülözhetlenné vált az elfogadható tradíciók felmutatása és az építés. Ma ehhez ugyanolyan bátorság kell, mint a XX. század elején a megkövesült bálványok ledöntéséhez.

Írásom első részének befejezéseként a kitűnő matematikus, Lánzos Kornél *A tudomány mint művészet* című tanulmányából idézek: „Tény, hogy még soha nem jutottak tudományos felfedezésre tisztán logikai alapon. A tudományos inspiráció fantáziadús, nem pedig logikus gondolkodáson alapul. Szükség van logikára a tudományos eredmények megállapításához és azok érvényességének bebizonyításához, de nem a logika a legfontosabb a tudomány birodalmába való behatoláskor. Egy gépet meg lehet tanítani arra, hogy logikus műveleteket végezzen, de semmiféle gép nem lesz soha képes a legkisebb tudományos felfedezésre. [...] Korábban azt állítottuk, hogy a művészetben a hangsúly az érzelmi és intuitív megértésen van, most pedig azt látjuk, hogy a tudományos képzelőerőt és inspirációt igénylő nézőpontok figyelembevételével a tudomány és művészet közötti szakadék nem oly nagy, és valójában e szakadék gyakran egyáltalán nem is létezik.”