

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ
TÉZISEK

Orosz Márton

**A látás revíziója. Művészet mint humanista tudomány
Kepes György korai életművében**

Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola
A doktori iskola vezetője: Kelényi György, DSc dr. habil

Művészettörténet Program
A program vezetője: Kelényi György, DSc dr. habil

A bizottság tagjai

Elnök: Keserü Katalin, PhD dr. habil

Titkár: Ágoston Julianna, PhD

Tag: Passuth Krisztina, DSc dr. habil

Póttagok: Ferkai András, CSc dr. habil és Hornyik Sándor, PhD

Bírálok

Prof. Dr. Oliver A. I. Botar

University of Manitoba, Winnipeg, School of Art, Faculty of Art History

Prof. Dr. Ákos Moravánszky

Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, Institut für Geschichte
und Theorie der Architektur

Témavezető

Peternák Miklós CSc dr. habil

Magyar Képzőművészeti Egyetem, tanszékvezető egyetemi tanár, Intermédia Tanszék

A disszertáció tárgya (1.)

Doktori értekezésem műfaja művészmonográfia. Arra tesz kísérletet, hogy a 20. századi művészettörténet alakulása szempontjából kulcsszerepet játszó, de méltatlanul elfelejtett, magyar származású, de élete nagyobb részét külföldi emigrációban leélő festő–fotográfus–tervezőgrafikus–belsőépítész–környezeti művész–pedagógus–kurátor–könyvszerkesztő–művészeteoretikus Kepes György feldolgozatlan életművének rekonstrukcióján keresztül bemutassa a reformpedagógiai alapokon nyugvó Bauhaus-gondolkodás továbbélését az Egyesült Államokban. A disszertáció vezérfonalául az a kérdésfelvetés szolgált, hogy a társadalom szolgálatába állított hasznos művészet és az avantgárd öntörvényűsége közötti feszültség hogyan oldható fel Kepes György alkotásaiban és elméleti írásaiban? Más szóval, annak a problémának a megválaszolása, hogy mennyiben tért el és mennyiben ragaszkodott az élet belső gazdagságának megélhetővé tételében a Bauhaus eredeti, Walter Gropius által lefektetett elveihez és hogyan árnyalta művészetfilozófiáját a Kassák Lajos Munka-körében személyesen is megismert, a művészet társadalomformáló erejébe vetett hitben gyökerező aktivizmus, illetve ennek tárgyiasult kifejeződése, a képarchitektúra, valamint az unokabátyja, a Schmitt Jenő Henrik-tanítvány Kepes Ferenc közvetítésével elsajátított, a „logosz inkarnációját” és a teljes élethez szükséges etikai tisztaság spirituális programját hirdető újgnoszticizmus.

A kutatás során alkalmazott módszerek és célok (2.1, 2.2., 3., 4.)

Az életmű szerény léptékű korábbi feldolgozására való tekintettel az alap kutatás elvégzése jelentette az elsődleges feladatot.* Az források összegyűjtése, rendszerezése, a művek és a dokumentumok tipológiai csoportosítása alapvető fontosságúnak bizonyult az esemény- és a recepciótörténet összeállításához. A publikált formában elérhető irodalom hiánya miatt a filológiai forráselemzés módszerét választottam a megismert, valamint a művész által bejárt helyszínek és az általa készített művek autopszia útján való vizsgálatával rajzolódott ki az a kép, ami támpontként szolgált a Kepes kutatás kiindulópontjának. A művész hagyatékában fellelhető, illetve három kontinens mintegy száz archívumában, magán- és közgyűjteményekben, egyetemi- és állami levéltárakban őrzött, a művésszel kapcsolatban álló személyekkel vagy azok hozzátartozóival készült interjúk és a velük folytatott levelezés alapján által egykor elérhető (részben fennmaradt könyvtárának rekonstrukciója által ismert), illetve a kurrens művészettörténeti és művészetelméleti szakirodalomra támaszkodó analízis során. Azok a modellek, amelyeket a dolgozat egyes részeit érintő problémák feltárása során használtam, a filológiai kutatásból kinyert eredmények figyelembevételével hozták létre azt a diszkurzív teret, amely jellegénél fogva magában foglalta a stílus-, a technika-, és a médiatörténet módszereit is. Az adatok intertextuális összeolvasása a periodizáció és az attribúció kérdéseinek a megragadására, valamint a műtárgyelemzésre szintén felhasználható volt. A kepesi életmű megértése szempontjából adekvát transzdiszciplináris metodológiába a szükséges pontokon – ahol a művészt egy korszak vagy irányzat

* A dolgozat nem titkolt célja, hogy a benne felvetett tézisek vitája során megfogalmazódó produktív kritikára támaszkodva megírhatóvá váljon a Kepes György életművét bemutató nagymonográfia.

kontextusába ágyazva kellett bemutatni – könnyen beemelhető volt a társadalom-, a vallás-, a pszichológia- és a filozófiatörténet egy-egy éppen odavágó aspektusa is, nem feledkezve meg az olyan revizionista szaktudományi paradigmákról sem, mint az intézménykritika vagy a képanthropológia és az utóbbi német vagy angolszász nyelvterületen elterjedt változatai.

A disszertációban bemutatásra kerülő témakörök kifejtését a helyes diagnózis felállításának kellett megelőznie. Ahhoz, hogy ez segítségül szolgáljon a dolgozat által kitűzött feladatok megválaszolásához, a következő kérdések tisztázására volt szükség:

A. (i)

Mi az oka annak, hogy a mai napig nincs feldolgozva Kepes György életműve? (2.1.)

B. (ii)

Volt-e realitása és megfelelő relevanciája a Bauhaus-gondolkodás európai gyökerű hagyományaitól eltérő kulturális közegben való folytathatóságának, a második világháború után? (10.2.)

C. (iii)

Hogyan asszimilálta a művész azokat az eszméket, amelyeket a Budapest–Boston útvonal köztes szakaszaiban (Berlin–London–Chicago–Denton–New York) bejárt? Hogyan nyilvánult meg ez a műveiben és az alkotás folyamatában? (6.)

D. (iv)

Végérvényesen kiszabadítható-e Kepes György életműve annak a Moholy-Nagy Lászlónak az árnyékából, akihez több mint egy évtizedes munkakapcsolat fűzte? (6.2–7., 9.3)

E. (v)

Befolyásolta-e ez a kapcsolat Kepes a látásra és a fényhasználatra irányuló elképzelését, és ha igen, milyen mértékben? Feltételezhető-e reciprok viszony a nézeteik tekintetében? Mennyire különbözött egymástól művészetfilozófiájuk? Feltehető-e a „hova jutott volna el Moholy, ha történetesen nem hal meg”-típusú, anakronisztikus kérdés? Kik voltak azok a művészek és tudósok, akiket mindketten ismertek, de nézeteikben és elveikben mást találtak fontosnak? Megváltozott-e, és ha igen, milyen aspektusokkal gazdagodott ez a szellemi háttér Moholy halála és Kepes az Egyesült Államok legnagyobb műszaki egyetemére, az MIT-ra kerülése után? (9.3, 9.4., 10.)

F. (vi)

Beilleszthetők-e a művész által létrehozott ábrázolások egy meglévő stílus- vagy technikatörténeti diskurzusba, és egyáltalán kanonizálható-e a művész hagyatéka a 20. századi vizuális kultúra történetében? Kik azok a művészek és iskolák, akikkel és amelyekkel összefüggésbe lehet hozni a műveit? (5–10.)

G. (vii)

Kimutatható-e a művész különböző médiumokban készült alkotásai között bármiféle kapcsolat? (7.2., 7.4, 8., 10.1., 10.4.)

H. (viii)

Milyen hatást gyakorolt Kepes elméleti munkássága a designoktatás és egyáltalán a művé-

szetről való gondolkodás 20. századi történetére és a vizuális kultúrakutatás kurrens paradigmái mennyiben tekintik előképnek az általa lefektetett elképzeléseket? (9.3., 10.)

Az értekezés felépítése, a kutatás eredményei (5.–10.)

A tudománytörténeti előzmények és módszertani problémák ismertetését követő tárgyalás tér-idő koordinátáit egy kronologikusan szerkesztett struktúrába illesztettem. Ez a váz azonban csak az egymásra épülő fejezetek sorrendiségére vonatkozott. Az alfejezetekben bemutatott részproblémák feltárása során arra törekedtem, hogy rámutassak a korszakokon átívelő összefüggésekre. A deduktív módszerrel, a tényekből levezetett diagnózis alapján feltárt szempontok segítségével nyílt lehetőség arra, hogy meg lehessen határozni Kepes György művészettörténeti helyét és az életmű egyes rétegei között feszülő belső szintaxist. A létrehozott problémacsoportok vizsgálatából származó – alább ismertetett – eredmények alapján jött létre az az értékelési horizont, amely kirajzolta a művész *ars poeticájának* egy lehetséges olvasatát.

i.

Az utóbbi öt évben az Egyesült Államokban több egyetemi disszertáció is foglalkozott koncentráltan vagy csak érintőlegesen Kepes György művészetével (Virginia Carol Marquardt, Anne Collins Goodyear, Reinhold Martin, Elizabeth Finch, Bill Arning, Leigh Anne Roach, Anna Vallye), de ezek a pálya szerteágazó összefüggéseinek a komplexitása következtében nem a megfelelő hangsúlyokkal közelítették meg az életművet és egy-egy valamilyen szempontból fontosnak értékelt részprobléma feltárásánál nem vállalkoztak többre. A művész által bejárt alkotói pálya továbbra is *terra incognita*, a mai napig egy 1978-ban, még a művész életében szerkesztett, összefoglaló jellegű kiállítási katalógus a leggyakrabban idézett forrás az életmű kutatásában.** Ez a deficit, mely a recepciótörténetre a mai napig rányomja a bélyegét, a legtöbb esetben Kepes alkotói programjának a félreértelmezéséhez vezet. Emiatt is éreztem úgy, hogy a dolgozatban megfelelő hangsúllyal szerepeltessem a művész magyarországi korszakát, a Fasori Evangélikus Gimnáziummal, a Képzőművészeti Főiskolával, Kassák Lajos Munka-körével, Pécsi József műtermével, illetve más szellemi műhelyekkel való kapcsolatát és az ott gyűjtött tapasztalatokat.

ii. (iii.)

Kepes György soha nem járt a Bauhausban. A kilencvenöt éves korában elhunyt művész élete végén mégis joggal tekinthette magát a Bauhaus-tradíció egyetlen élő, legitim örökösének. A Moholy-Nagy László, Walter Gropius, Breuer Marcell és mások közvetítésével át-tételesen, 1937 és 1943 között a chicagói New Bauhausban/School of Designban pedig személyesen is megtapasztalt Bauhaus-szemléletet autonóm módon gazdagítani tudta saját, élete során folyamatosan változó eszméivel, a társadalom nélküli anarchia ideálszocialista elképzelésével és a schmitti újgnoszticizmussal. Kepes Bauhaus-konceptióját két világ, az „emberi szolidaritás” és a mérnöki civilizáció elfogadása, egymásra vonatkoztatása határozta

** György Kepes. *The MIT Years, 1945–1977*, kiállítási katalógus, (szerk.: Judith Wechsler), Hayden Gallery, Cambridge, MIT Press, Cambridge, 1978

meg, az iskola eredeti célkitűzéseiből megtartva az élet és a művészet visszaállítására vonatkozó elképzelést. A Bauhaus-modell amerikai exportját ugyanakkor folyamatos kudarcok kísérték, a reformpedagógiai nevelésen alapuló program csak a művészeti oktatásban volt több-kevesebb sikerrel alkalmazható, az absztrakt expresszionizmus és a New York-i Iskola megszületésével létrejövő ún. „galériaművészettel” nem volt kompatibilis. A háború utáni amerikai művészeti szcéna profitalapú intézményrendszere nem fogadta be Kepes György a művész szociális felelősségét hirdető, közösségi alapon elképzelt konceptuális programját.

iii. (i., ii., viii.)

A művész társadalomba való integrálásának problémája és az ehhez választott képalkotó módszer nyert kifejezést a művész első könyvében, az 1944-ben megjelent *Language of Vision* [Látás nyelve, magyar fordításban: *A látás nyelve*] című munkában. Az optikai törvényszerűségek rendszerbe foglalásában és a képnelv „grammatikáját” megteremtő vizuális jelentéshordozók strukturalista szemléletének megfogalmazásában sikerült kimutatni a konkrét összefüggéseket a korai szemantika (Ichiye Hayakawa, Charles Morris), az alaklélektan (Rudolf Arnheim), a látápszichológia (Adalbert Ames) legfontosabb képviselőivel, a Rudolf Carnap logikai pozitivizmusában gyökerező Wiener Kreis, illetve annak tengeren túli folytatásának tekinthető Unity of Science mozgalom és az azzal összefüggő brit Science and Society-csoport (Alfred North Whitehead, James Crowther, Conrad Waddington) tudományfilozófiai nézeteivel, valamint Schmitt Jenő Henrik általános dimenzió-viszonyról szóló, a látás pszichofizikai és neurobiológiai aspektusainak figyelembevételével megfogalmazott, az enciklopédikus tudás felé vezető utat egy teleologikus folyamatként leíró gnosztikus tanaival. A könyvben lefektetett kepesi fogalom, a kompozíciót alkotó elemekből szerveződő erőterként és a társadalmi feszültségek szimbólumaként egyaránt értelmezhető „dinamikus ikonográfia” etimológiáját ugyanakkor párhuzamba lehetett állítani Sigfried Giedion a magyar művész munkájával egy időben készült *Mechanization Takes Command* című könyvében megfogalmazott nézetekkel. Sikerült kimutatni, hogy az emberi élet szükségleteinek és az egyén, illetve a társadalom organikus egyensúlyának a visszaállítására törekvő vitalista gyökerű média-esztétika a biológiatudományból származó homeosztázis és a termodinamikából átvett entrópia fogalmát ültette át a művészet nyelvére. Kepes könyvének recepciótörténeti kutatásával sikerült feltárni azt a folyamatot is, amely megmutatta, hogy a mű hogyan hatott vissza a Bauhaus-pedagógia képviselőire, például Walter Gropius designelméletére, Alexander Dorner múzeumkritikájára, de a vizualitás szemiotikáját kutató más munkákra, köztük Henry Dreyfuss *Symbol Sourcebook*jára, a visual studies és a szemiotikai alapú kultúrakutatás kurrens paradigmáig bezárólag. Kepes György 1965-ben, eredetileg a „Látás Intézeteként” felállítani kívánt központját, a Center for Advanced Visual Studies-t (CAVS) a Látás nyelvében lefektetett képfilozófiai modell institucionalizált formájaként hozta létre. A vizuális laboratóriumként működő intézet – amelyben művészek, tudósok és mérnökök közösen dolgoztak együtt – az alapító szándéka értelmében a Bauhaus egyetlen máig működő utódjaként született meg. A technológia humanizálását az emberi érzékelés kitágításának a szándékával létrehozó és a közösségi alapon szervezett al-

kotómunkát egy szociális misszió szolgálatába állító felfogás azonban kudarcra volt ítélve, a vele egy nézetet osztó művészek sem értették meg a kepesi „civic art” céljait. (Lásd Jack Burnham és Robert Smithson Kepessel szemben tanúsított állásfoglalását és 1969-ben a 10. São Paulói Biennálé bojkottját.)

iv. (iii.)

A források új szempontú kiértékelése során derült rá fény, hogy Kepes György nem csak Moholy-Nagy Berlinben, Londonban és részben Chicagóban készült, korábban egyedül neki attribuált alkalmazott grafikai és scenikai munkák szerzője vagy társszerzője volt, de részt vett filmjeinek, fényképeinek, sőt festményeinek a megszületésében is. A művek egyoldalú szignálása miatt sokszor a stíluskritika módszere sem adott elegendő támpontot a művek szerzőségének a tisztázásához. Több esetben azonban – részben a forráskritika segítségével – mégis sikerült felülvizsgálni és felülírni a berögzült hagyományt. Jóllehet, Kepes sokat köszönhetett Moholy-Nagy László által az „új látás” jegyében megfogalmazott médiaesztétikának és a szelet-embert felszámoló, biocentrikus művészet-filozófiának, Kepes „aktív humanizmus”-ként definiálható, doktrínája mégis más forrásokra, a népművészeti ihletettségre és az „igazi tudás”-ra, „a világosság maga az igazság”-elvére épülő, az etikus életet hirdető gnosztikus elképzelésére támaszkodott. Kepes alkotói programja sokkal ösztönösebbnek és gyakorlatiasabbnak bizonyult Moholy nem kevésbé holisztikus és intellektuális, de a konceptualitásra kihegyezett művészetszemléletéhez képest. A kettő közötti különbség feloldhatatlansága vezetett el ahhoz, hogy 1942/1943 telén végérvényesen elváltak egymástól. A két művész felfogása rokonítható ugyan egymással, de az nem igaz, hogy Kepes egyenes ágon folytatta volna Moholy programját.

v. (ii., vii., viii.)

Kettejük között a fény kreatív használatban mutathatók ki a legszorosabb konkrét egyezések, és ez a kapcsolat a chicagói Bauhausban létrehozott Fénytanszékben (Light Department), illetve a kutatás során feltárt, szintén közösen elkezdett műben, az ún. *Fénykönyvben* (Light Book) manifesztálódott. Kepes ugyanakkor továbbvitte és meghaladta Moholy elképzeléseit a látás fiziológiai folyamatait vizsgáló percepció koncentrált vizsgálatával, az „új látás” fogalmának az „új tájkép” terminussal való kibővítésével (amelyhez saját festészete és az MIT laboratóriumaiban dolgozó tudósok leleményei, például Norbert Wiener kibernetikája, Buckminster Fuller szinergiája vagy Harold Eugene Edgerton stroboszkóppal végzett kísérletei szolgáltak ihlető forrásként) és a látás legfontosabb elemeként tartott fényhasználat szimbolikus funkcióval való felruházásával, valamint a fény környezetre való kiterjeszhetőségére irányuló koncepciójával. Nézeteit elméleti síkon (*Language of Vision*, 1944; *a New Landscape*, 1956; és *a Vision + Value*, 1965–1972) is megfogalmazta, és ezzel szimultán módon gyakorlati jelleggel kurátori–művészetszervező munkájában (*Light as a Creative Medium*, Harvard, Carpenter Center, 1965), illetve urbanisztikai jellegű kísérleteiben (a háború alatt vezetett álcázási szemináriumokban, 1941–1943; *a Fun Roomban*, 1949; *a Museum Oasis-ban*, 1950; a Kevin Lynch-csel együtt írt *The Perceptual Form of the City* projektben, 1954; valamint az 1950-es és

az 1970-es évek között New Yorkba, Bostonba és Milánóba készült luminokinetikus muráliáin) is kamatoztatta.

vi. (vii., viii.)

A művész pályája során ugyan többször is megváltozott a táblaképhez fűződő viszonya, festményeiben és fotogramjaiban mindvégig kimutatható volt a képi szervezés értelmi–érzéki alapja. Ez a képet létrehozó elemek egymásra rétegződő struktúrájában öltött testet. A kepesi kompozíciós logika megértésére vezettem be és használtam fel a műtárgy-elemzésekben Werner Hoffman „ars combinatoria” fogalmát, mely Kenneth Clark egyik tanulmányának a művészet történetét a paca és a diagram dialógusán keresztül feltáró megfigyelésén alapul. Kepes György „komplementáris harmóniaként” értelmezhető, egyszerre geometrikus és absztrakt képei konkrét irányzatba nem besorolhatók, technikai értelemben is köztes műformákat (fényrajz, fotófestmény, fényfreskó, stb.) és a hagyományostól eltérő vegyes technikákat (rajzzal, gouache-sal és fotogrammal kevert *cliché verre*, a vászonra applikált fotókkal és más tárgyakkal létrehozott festmény-kollázs, az olajfestékekkel egyenértékű kazeinnel megkötött homok, stb.) teremtenek. Az „ars combinatoria” adekvátnak tűnt Kepes György kettős életformájának a megértésére is. Egy olyan művész alkotótevékenységére, aki, ha akarom pedagógusként, ha akarom gyakorló művészként, de az új médiumok iránt elkötelezett közösségi alkotóként, és ezzel egy időben a nem a piacra termelő, képeit tradicionális technikákkal létrehozó festőként kedve szerint váltogathatja a laboratórium–műhely–műterem–stúdió éppen neki tetsző terét.

kulcsszavak:

Kepes György, Moholy-Nagy László, Kassák Lajos, Sigfried Giedion, Bauhaus, gnoszticizmus, avantgárd, médiaművészet, designelmélet, Walter Gropius, Schmitt Jenő Henrik, Kepes Ferenc, Pécsi József, MIT, fény, Breuer Marcell, Kevin Lynch, Norbert Wiener, Buckminster Fuller, Harold Eugene Edgerton, Werner Hoffman, Kenneth Clark, fotogram, *cliché verre*, Jack Burnham, Robert Smithson, Alexander Dorner, Henry Dreyfuss, visual studies, Alfred North Whitehead, James Crowther, Conrad Waddington, Rudolf Arnheim, Ichiye Hayakawa, Charles Morris, Adalbert Ames, New York School

a doktori értekezés adatlapja: 521+12+47 oldal, 245.254 szó, 2827 jegyzet+541 kép

Publikációk az értekezés témakörében

„György Kepes: Experimenta Lucifera”, *AR – Artistic Research* (szerk.: Ute Meta Bauer; Thomas Trummer), Koenig Books : London, 2013, 14-25

[ISBN 978-3-86335-387-2]

Nathan Lerner: fotó-szem / Nathan Lerner: photo-eye, kiállítási katalógus, Az 1800 utáni Gyűjtemény kamarakiállításai VII., Budapest : Szépművészeti Múzeum, 2012, 1-4

[ISBN 978-963-7063-96-1]

„»The Hungarian Connection«. Die Rezeption des Bauhausideen im ungarischen Avantgardefilm”, *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft* 57:1-2 („Bauhaus & Film” tematikus szám, szerk.: Thomas Tode), 2011, Wien-Köln-Weimar : Böhlau Verlag, 2012, 157-178

[ISBN 978-3-205-78108-2]

„»The Hidden Network of the Avant-Garde«: Der farbige Werbefilm als eine zentraleuropäische Erfindung?“, *Regarding the Popular. Modernism, the Avant-Garde and High and Low Culture*, *European Avant-Garde and Modernism Studies* 2. (szerk.: Sascha Bru; Laurence Nuijs; Benedikt Hjartarson; Peter Nicholls; Tania Ørum; Hubert Berg), Berlin : De Gruyter, 2011, 338-362

[ISBN 978-3110274561]

“Światło jako medium twórcze w sztuce György Kepesa”, *The Pleasure of Light. György Kepes i Frank J. Malina na skrzyżowaniu sztuki i nauki* (szerk.: Nina Czeglédy; Rona Kopeczky) kiállítási katalógus, Warszawa-Gdansk : Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, 2011, 34-89

[ISBN 978-83-61587-54-5]

„A fény mint kreatív médium Kepes György művészetében” / “Light as a Creative Medium in the Art of György Kepes”, *A fényjátékosok. Kepes György és Frank J. Malina. A tudomány és a művészet metszéspontján* (szerk.: Czeglédy Nina; Kopeczky Róna), kiállítási katalógus, Budapest : Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2010, 32-89

[ISBN 978-963-9537-24-8]

„Szinergia és tudomány. Kepes György és a médiaművészet kezdetei. Egy új műfaj születésének prelúdiuma”, *PIK M.ICA* 1:1 (2009), 12-15

[ISSN 2061-5574]

„Kepes György fényképei elé” / “Foreword for the Photographs of György Kepes”, *Kepes György*, kiállítási katalógus, Vintage Galéria, Budapest : Vintage Galéria, 2008, 7-10

[ISBN 978 963 9800 03 8]