

MÁRTON OROSZ, PHD

GYÖRGY KEPES

## PRACTICING THE GRAMMAR OF LIGHT

György Kepes (Selyp, 1906 – Cambridge, Massachusetts, 2001), the Hungarian born American visual artist (painter, photographer, designer, university professor and educator, art theorist, and editor) should be regarded on the same page with his compatriot, the internationally noted László Moholy-Nagy, who is considered to be an inevitable pioneer in light art. Both artists shared a background, which rooted in the European avant-garde, but the main difference of Moholy and Kepes lays in the fact that the latter never attended the Bauhaus in Germany, while Moholy was a professor there. At the time of his passing and aged ninety-five, Kepes could, however, rightfully consider himself its sole living heir, and this was due to his commitment to the education model of the Bauhaus he advocated in the post-war United States.

The greatest similarities between the two artists can be found in their creative use of light, as is made manifest in their establishment of a Light Department led by Kepes at the New Bauhaus in Chicago, founded by Moholy in 1937 and the *Light Book* that they began to write in collaboration as soon as 1930 in Berlin. Kepes, however, further developed Moholy's conception of the physiological processes of perception through sustained study. In this regard, Kepes' artistic program proved far more instinctual and practical than Moholy's similarly holistic and intellectual, but more concept-oriented aesthetic vision. In the post-war period Kepes managed to broaden the notion of "New Vision" with the term "New Landscape" (inspired by his own painting and the results achieved by scientists at the MIT laboratory, namely Norbert Wiener's cybernetics, Buckminster Fuller's synergy and Harold Eugene Edgerton's stroboscopic experiments); he made the symbolic use of light the most important aspect of vision, in particular with the conception of light's extendibility into the environment. Kepes also formulated his views conceptually (*Language of Vision*, 1944; a *New Landscape*, 1956; and *Vision + Value*, 1965–1972), developing them simultaneously in the more practical

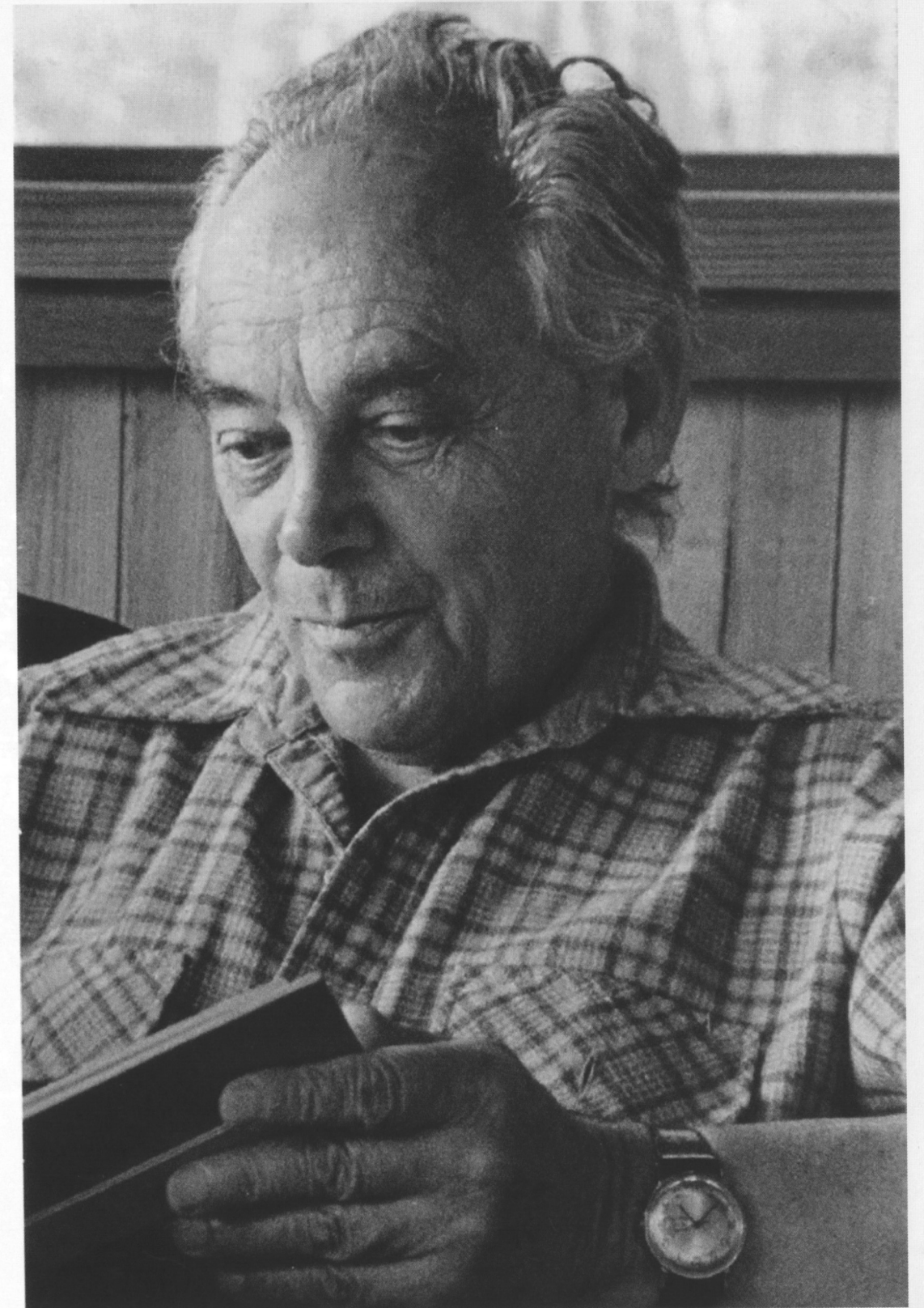
OROSZ MÁRTON, PHD

KEPES GYÖRGY

## FÉNYNYELVTAN-GYAKORLATOK

Ha a fényművészet meghatározó alakjairól esik szó, a magyar születésű festő, fényképész, vizuális tervező, egyetemi professzor, művészetteoretikus és szerkesztő Kepes György (Selyp, 1906 – Cambridge, Massachusetts, 2001) nevét illik egy lapon említeni honfitársával, a nála tizenegy évvel idősebb Moholy-Nagy Lászlóval, akihez csaknem tizenhárom évig tartó közvetlen munkatársi kapcsolat fűzte. Mindkettejük művészete az európai avantgárd eredményeire támaszkodott, de az alapvető különbség mégis abban rejlett, hogy Kepes egyáltalán nem kötődött a Bauhaushoz ellentétben Moholyval, aki ott tanító professzorként befolyásolta az iskola működését és differenciálta az intézmény programját. A kilencvenöt éves korában elhunyt Kepes György élete végén mégis joggal tekinthette magát a Bauhaus-tradíció egyetlen élő, legitim örökösének. Ez pedig annak volt köszönhető, hogy ő volt az, aki a háború utáni amerikai művészet kontextusába ágyazva a legcéltudatosabb módon próbálta továbbfejleszteni és alkalmazni a Bauhaus oktatási módszerét.

Kepes és Moholy felfogása között a fény kreatív használatban mutathatók ki a legszorosabb konkrét egyezések, és ez a kapcsolat leginkább a chicagói Új Bauhausban létrehozott *Fénytanszék*ben, illetve az utóbbi évek kutatása során feltárt, szintén közösen elkezdett műben, az ún. *Fénykönyv*ben 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 urbanisztikai elképzeléseivel. Nézeteit elméleti síkon (*Language of Vision [Látás nyelve]*, 1944; a *New*



Kepes György  
György Kepes

*Landscape in Art and Science [A világ új képe a művészetben és a tudományban]*, 1956; és a *Vision + Value [Látás + Érték]*, 1965–1972) is megfogalmazta, és ezzel szimultán módon gyakorlati jelleggel kurátori–művészetszervező munkájában (*Light as a Creative Medium [Fény mint kreatív médium]*, Harvard, Carpenter Center for the Visual Arts, 1965), illetve urbanisztikai jellegű kísérleteiben (a háború alatt Chicagóban vezetett álcázási szemináriumokban, 1941–1943; a *Fun Roomban [Jókedv-szoba]*, 1949; a *Museum Oasis [Múzeum oázis]* című tervében, 1950; a Kevin Lynch-csel együtt megvalósított *The Perceptual Form of the City [A város érzékelési formái]* kutatásban, 1954; valamint az 1950-es és az 1970-es évek között New Yorkba, Bostonba és Milánóba készült luminokinetikus muráliáin) is kamatoztatta.

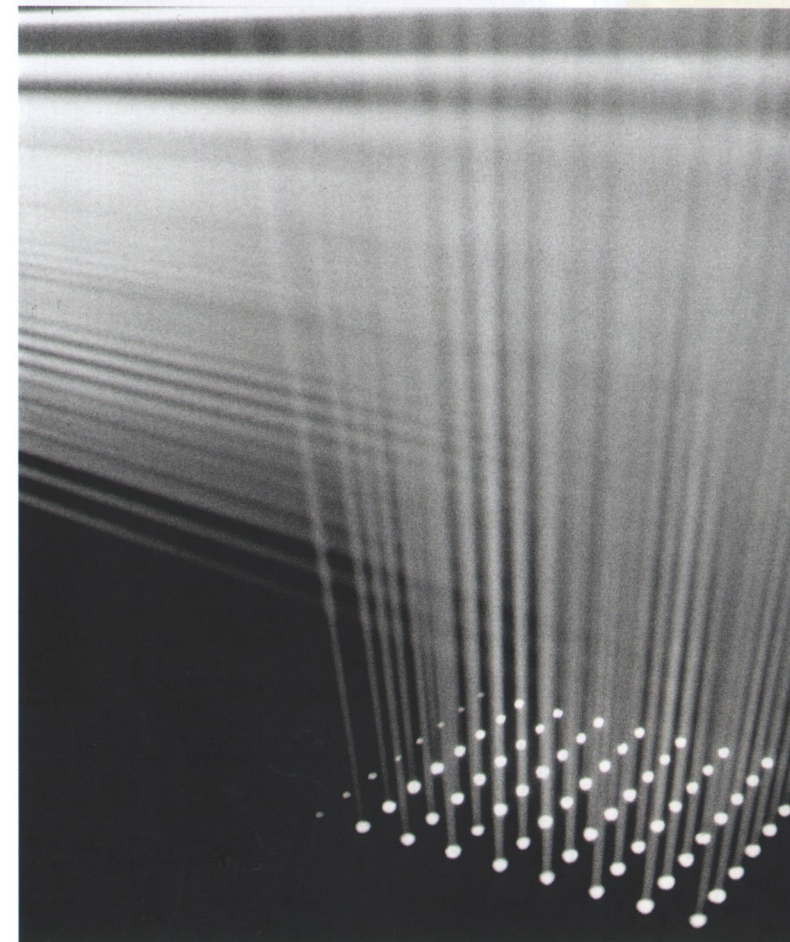
Ahelyett, hogy megkísérelném Kepes György életművének részletes bemutatását, a következő néhány oldalon mindössze azokra az összefüggésekre szeretném felhívni a figyelmet, amelyeket

context of his curatorial work (*Light as a Creative Medium*, Harvard, Carpenter Center for the Visual Arts, 1965), his urbanistic experiments (in the seminars on camouflage during the war in Chicago, 1941–43; *Fun Room*, 1949; the *Museum Oasis*, 1950; in *The Perceptual Form of the City* project, co-authored with Kevin Lynch 1954; in addition to the luminokinetic murals between the 1950s and 1970s in New York, Boston and Milan).

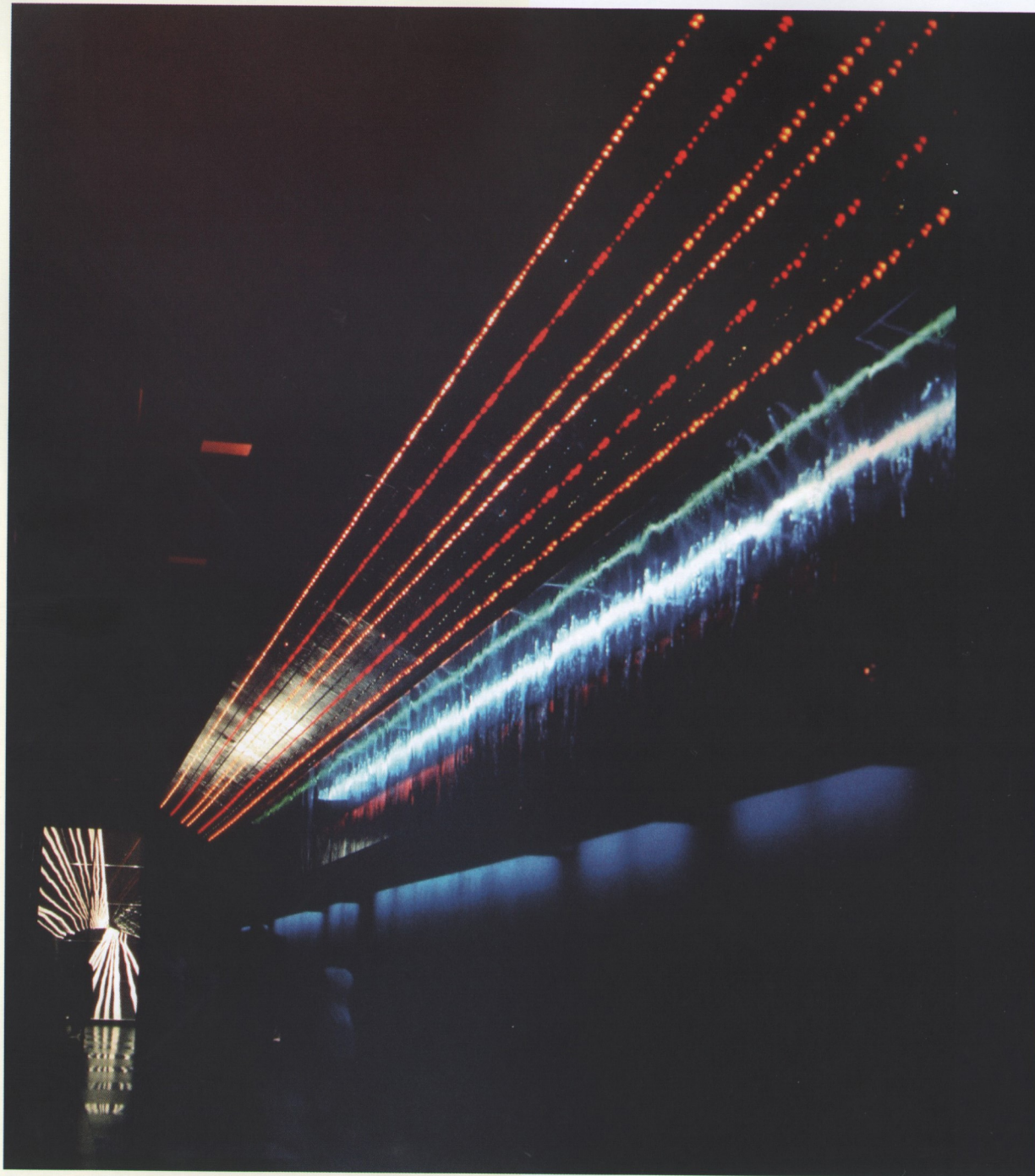
As opposed to give a comprehensive overview of György Kepes' body of work, in the next few pages I wanted to emphasize some of the aspects I considered important to understand the broader context of his contribution to light art, focusing on his program of institutionalizing vision to create an academic environment addressing the historical, theoretical and phenomenological aspects of the subject. My aim was to contextualize Kepes' attempt to establish an interdisciplinary program offering a framework to help legitimize the future of light and kinetic art.



Programozott fényfal / Programmed Light Mural  
(New York, a Holland Királyi Légitársaság jegypénztára /  
New York, KLM Dutch Airlines Ticket Office), 1959



Az Egyesült Államok függetlenségének kétszázadik évfordulója alkalmából a bostoni kikötőbe tervezett egy mérföld hosszúságú fényfal működését szemléltető szimuláció  
*Simulated effects of a proposed mile-long programmed luminous wall, suggested for the Boston Harbor Bicentennial, 1964–1965*



A város éjszakai látképe / *The Nightscape of the City*  
(14. Milánói Triennálé / *14th Triennale di Milano*), 1967–1968  
(társalkotók / *collaborators*: Mary O. Steves és (and)  
Thomas F. McNulty)

lényegesnek tartottam Kepes munkásságában kiemelni a fényművészet területén elért eredményeinek megértése szempontjából. Ezek a gondolatok a látás intézményesítésére tett fáradozásaira irányultak, s a látás történeti, elméleti és fenomenológiai aspektusaiból kiinduló interdiszciplináris program bázisát alkotva azzal a nyilvánvaló céllal kerültek megfogalmazásra, hogy megfelelő

keretet biztosítsanak Kepes a kinetikus- és a fényművészet jövőjére irányuló elképzeléseinek.

Az Európából érkező művészeti kezdeményezések kedvezőtlen tengeren túli fogadtatása, valamint a galériaművészet térnyerése áll annak a háttérben, hogy Kepesnek egészen az 1960-as évek végéig várnia kellett arra, hogy szervezeti keretet tudjon adni egy, a Bauhaus mintájára elképzelt oktatási intézménynek az Egyesült Államokban. A fordulat, amellyről azt gondolta, hogy „egy üdvözítő változás a kulturális éghajlatunkban”<sup>1</sup>, a társadalomtudományok és a természettudományok közötti hierarchia lassú átrendeződésének volt köszönhető. Annak a felismerésnek, hogy az egymás mellett párhuzamosan létező két területnek, Charles Percy Snow megfogalmazásában „két kultúrának”<sup>2</sup> az átjárhatatlansága káros hatással van a modern társadalom fejlődésére. Susan Sontag, amikor 1966-ban a „mélyreható, de kétségeket ébresztő történelmi változás korszakáról”<sup>3</sup> beszélt, a két kultúra szimultán működéséről vallott elképzeléseket túl illuzórikusnak tartotta. Úgy vélte, hogy létezésük helyett inkább egy nemzetek feletti kulturális perspektívát kínáló „szituáció” születéséről kellene beszélni. Az ennek megteremtésére irányuló szándék az író szerint az „új kulturális igazodás” képviselőinek, a humanista értékeket még őrző művészek és tudósok erőfeszítéseinek köszönhető. A tizenhárom személyből álló listán, akiket Sontag az „új érzékenység” előkészítőinek nevez, Kepes György is szerepel.<sup>4</sup> Rajta kívül Friedrich Nietzsche, Ludwig Wittgenstein, Antonin Artaud, Charles Sherrington, Buckminster Fuller, Marshall McLuhan, John Cage, André Breton, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Sigfried Giedion és Norman Brown voltak azok az értelmiségiek, akikről úgy vélte, hogy a tudomány és a művészet szimbiózisát a társadalmi elhivatottság igényével felvállaló „egy kultúra” programjára a legérzékenyebbek.

<sup>1</sup> Douglas Davis, „Art & Technology – Conversations. György Kepes. Searcher in the New Landscape”, *Art in America* 56:1–2 (1968), 39

<sup>2</sup> C.[harles] P.[ercy] Snow, *The Two Cultures*, Cambridge: Cambridge University Press, 1959

<sup>3</sup> Susan Sontag, „One Culture and the New Sensibility”, uő., *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Picador, 2001 [eredetileg: New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966], 296

<sup>4</sup> uő., 298

One of the reasons Kepes had to wait until the end of the 1960s to organize an educational institution reflecting on the criteria of Bauhaus was the contemporary unfavorable reception of European artistic initiatives in America. The turning of events, described by Kepes as a “welcome change in our cultural climate”<sup>1</sup> was due to the modification of the hierarchy between natural and social sciences. Charles Percy Snow recognised that the lack of transparency between the two parallel cultures could have a negative impact on the development of modern society.<sup>2</sup> In 1966 Susan Sontag discussing the “period of profound and bewildering historical change”<sup>3</sup> declared the perspective attributing simultaneous functioning to the two cultures illusionary. She promoted an intercultural existence while emphasizing the emergence of a “new sensitivity” due to the efforts of such individuals preserving the values of humanism as Friedrich Nietzsche, Ludwig Wittgenstein, Antonin Artaud, Charles Sherrington, Buckminster Fuller, Marshall McLuhan, John Cage, André Breton, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Sigfried Giedion, Norman Brown and of course György Kepes.<sup>4</sup> She was convinced that the symbiosis of science and arts is a crucial component of what she called “pan cultural perspective”.<sup>5</sup>

Sontag's account seems to be validated by the fact that the last three decades of Kepes' life was emphasized by the preservation of humanist values and the reinforcement of social orientation. Kepes embarked on a task-centred mission reflecting a theoretical concept described as *Denkmodell*<sup>6</sup> by one of his most notable Fellow, Otto Piene in 1973. The artist's mission was to explore the concept, find the relevant organisational basis, elaborate the methodological apparatus, and identify the

<sup>1</sup> Douglas Davis, „Art & Technology – Conversations. György Kepes. Searcher in the New Landscape”, *Art in America* 56:1–2 (1968), 39

<sup>2</sup> C.[harles] P.[ercy] Snow, *The Two Cultures*, Cambridge: Cambridge University Press, 1959

<sup>3</sup> Susan Sontag, „One Culture and the New Sensibility”, id., *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Picador, 2001 [originally New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966], 296

<sup>4</sup> *Ibid.*, 298

<sup>5</sup> *Ibid.*, 296

<sup>6</sup> Otto Piene, “For György Kepes”, György Kepes. *Works in Review*, Exh. Cat. (Ed.: Erik H. Erikson; Rudolf Arnheim; Matthias Goeritz; Otto Piene), Boston: Museum of Science, 1973, 22

respective persons promoting its manifestations. Thus the creative work of an artist was changed into community service.<sup>7</sup> This reflected the following division of labour: an idea man developing the main concept, and the operators implementing the plans. This according to Kepes was reminiscent of the Bauhaus perspective.<sup>8</sup> Kepes strove for the recognition of a knowledge-based art and consequently he established the CAVS (Center for Advanced Visual Studies) at MIT in 1967. The Center provided a theoretical conceptual framework for artists receiving fellowships from among others the Graham Foundation.<sup>9</sup> The fellows of the Center were organised into teams to work on problems whose solution can lead to a full life and realize the gnostic dream of non-denominational brotherly communities striving for the improvement of life, which eventually helps man to enjoy "moments of timeless fusion with nature."<sup>10</sup> He wanted to complete these tasks in a communal atmosphere, in the form of a collective workshop in which artists collaborating with scientists and engineers realize their respective goals without any restrictions.<sup>11</sup> The Center's ultimate goal was to reach "ultimate

<sup>7</sup> Mathias Goeritz, "Editorial", *Arquitetura Mexico* 33:25 (1971), 71

<sup>8</sup> Robert Brown's interview with György Kepes, Wellfleet and Cambridge, Massachusetts, 7 March, 30 August 1972 and 11 January 1973 (Washington D.C., Smithsonian Institution, Archives of American Art [hereinafter SAAM-AAA], Oral History Archive, typed transcript, 15)

<sup>9</sup> Massachusetts Institute of Technology (MIT), SA&P, Program in Art, Culture and Technology (ACT), CAVS Archive, Cabinet 1., folder 8a. Text of the correspondence between John D. Entenza, the director of the Graham Foundation and György Kepes.

<sup>10</sup> György Kepes, "The Visual Arts and Sciences: A Proposal for Collaboration", *Dædalus* 94:1 (Winter 1965), "Science and Culture" thematic issue, 117

<sup>11</sup> Kepes personally selected the first four scholarship recipients of CAVS: Harold Tovish, Otto Piene, Vasillakis Takis, and Will A. Garnett. Next year Ted Kraynik and Jack W. Burnham received an invitation. Takis' studio was taken over by Wen-Ying Tsai in 1969. In the same year Stan VanderBeek, Paul Earls and Charles Frazier were given an opportunity to work at the Center. In 1970 John Goodyear and Michio Ihara, in 1971 Juan Navarro Baldeweg, Mauricio Bueno, Lowry Burgess, Thomas McNulty, Alan Sonfist, Friedrich St. Florian, and Howard York received a scholarship. In 1972 the first female fellow started to work at the Center as Maryanne Amacher joined along with the following recipients: Thomas Kass, Billy Lee, David Morris, Carl Nesjar, Alejandro Otero and Stanley Resnicoff. See: Massachusetts Institute of Technology, SA&P, Program in Art, Culture and Technology (ACT), CAVS Archive, Cabinet 3., folder D17a

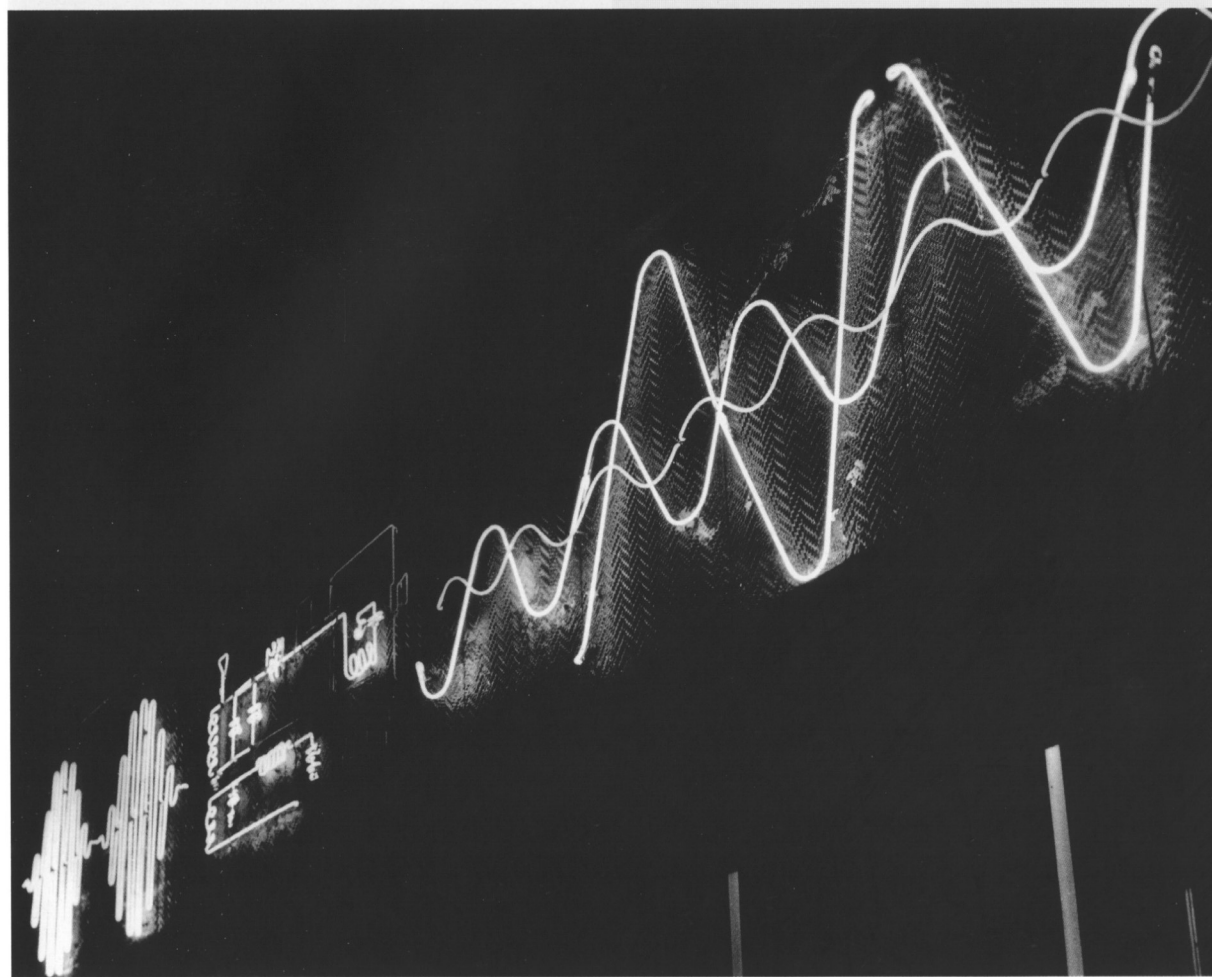
Amennyiben Kepes György életművének utolsó három évtizedét kezdjük el tanulmányozni, mely korszak a művészetére vetítve a szociális orientáció megerősítésének a történeteként is felfogható, visszaigazolódni látszik az a vélekedés, amit Sontag az 1960-as évek közepén rá vonatkoztatva megfogalmazott. Egy olyan feladatközpontú, miszsióként is értelmezhető művészet került ugyanis ebben az időben Kepesnél az előtérbe, ami lényegét tekintve egy elméleti koncepciónak felelt meg. „Denkmodell”<sup>5</sup> – pontosan így hivatkozott 1973-ban egyik ösztöndíjasa, a német ZERO-csoportot alapító Otto Piene a magyar művész által kidolgozott nagyszabású programra. A művészi munka, mint olyan, ennek a programnak a kibontásában, a hozzá illő szervezeti keretek megtalálásában és a gyakorlatra való átültetésében közreműködő személyek felkutatásában rejlett. A művészeti alkotómunka Kepes értelmezése alapján a közösséget ellátó szolgálattá, egyfajta „szervizzé”<sup>6</sup> lényegült át. Az általa javasolt konstrukció, hogy a technikus az, aki kivitelezzi az ötletgazda által megfogalmazottakat, szintén „a régi Bauhaus elképzelésre” vezethető vissza.<sup>7</sup> Kepes szándékában egy tudásalapú művészet megteremtése állt és ennek megfelelően az 1967-ben az MIT-n általa alapított Center for Advanced Visual Studies (CAVS) is egy elméleti-konceptuális keretet próbált biztosítani azoknak a gyakorló művészeknek a számára, akik egy közös csapatba szerveződve olyan problémákon kezdtek el dolgozni, amelyek célja az volt, hogy eljuttassák az embert a „körülöttünk lévő természettel átélt időtlen egybeolvadás pillanataihoz.”<sup>8</sup> Kepes a kitűzött feladatokat egy „munkaközösségnek” nevezett kollektív műhelyben kívánta elvégezni, melyben a művészek tudósokkal és mérnökök-

<sup>5</sup> Otto Piene, "For Gyorgy Kepes", *Gyorgy Kepes. Works in Review, kiállítási katalógus* (szerk.: Erik H. Erikson; Rudolf Arnheim; Mathias Goeritz; Otto Piene), Boston: Museum of Science, 1973, 22

<sup>6</sup> Mathias Goeritz, "Editorial", *Arquitetura Mexico* 33:25 (1971), 71

<sup>7</sup> Robert Brown interjúja Kepes Györggyel, Wellfleet és Cambridge, Massachusetts, 1972. Március és augusztus 30., 1973 január 11. (Washington D.C., Smithsonian Institution, Archives of American Art [a továbbiakban: SAAM-AAA], Oral History Archivum, gépellt transzkripció, 15)

<sup>8</sup> Kepes György, „Javaslat a vizuális művészetek és a tudományok együttműködésére” uő., *A közösségi művészet felé* (szerk.: Bodri Ferenc), Budapest: Magvető, 1978, 49-50 [eredetileg: Gyorgy Kepes, „The Visual Arts and Sciences: A Proposal for Collaboration”, *Dædalus* 94:1 (1965 tél), „Science and Culture” tematikus szám, 117]



kel együttműködve, minden kötöttségtől mentesen valósíthatják meg az elképzeléseiket.<sup>9</sup> „Az emberi kutatás minden területén el kell jutnunk a ma lehetséges tudás legtágabb határaihoz”<sup>10</sup> – fogalmazta meg a CAVS-szel szemben támasztott legfőbb követelményét a művész.

<sup>9</sup> Kepes 1967-ben választotta ki a CAVS első négy ösztöndíjasát, elsőként Harold Tovish-t, majd Otto Pienét, Vasillakis Takist és Will A. Garnettet. A következő évben Ted Kraynik és Jack W. Burnham kapott tőle meghívást. Takis műtermét 1969-ben Wen-Ying Tsai vette át. Ebben az évben Stan VanderBeek, Paul Earls és Charles Frazier kapott a magyar művésztől bizalmat. 1970-ben John Goodyear és Michio Ihara, 1971-ben Juan Navarro Baldeweg, Mauricio Bueno, Lowry Burgess, Thomas McNulty, Alan Sonfist, Friedrich St. Florian és Howard York kapta meg az ösztöndíjat. 1972-ben kezdte meg a munkáját a CAVS első ösztöndíjas művésznője, Maryanne Amacher és ebben az évben csatlakozott a központhoz Thomas Kass, Billy Lee, David Morris, Carl Nesjar, Alejandro Otero és Stanley Resnicoff. Ld.: Massachusetts Institute of Technology, SA&P, Program in Art, Culture and Technology (ACT), CAVS Archive, 3. számú kabinet, D17a dosszié

<sup>10</sup> Kepes György, „Javaslat a vizuális művészetek és a tudományok együttműködésére”, 60 [eredetileg: Gyorgy Kepes, „The Visual Arts and Sciences: A Proposal for Collaboration”, 121]

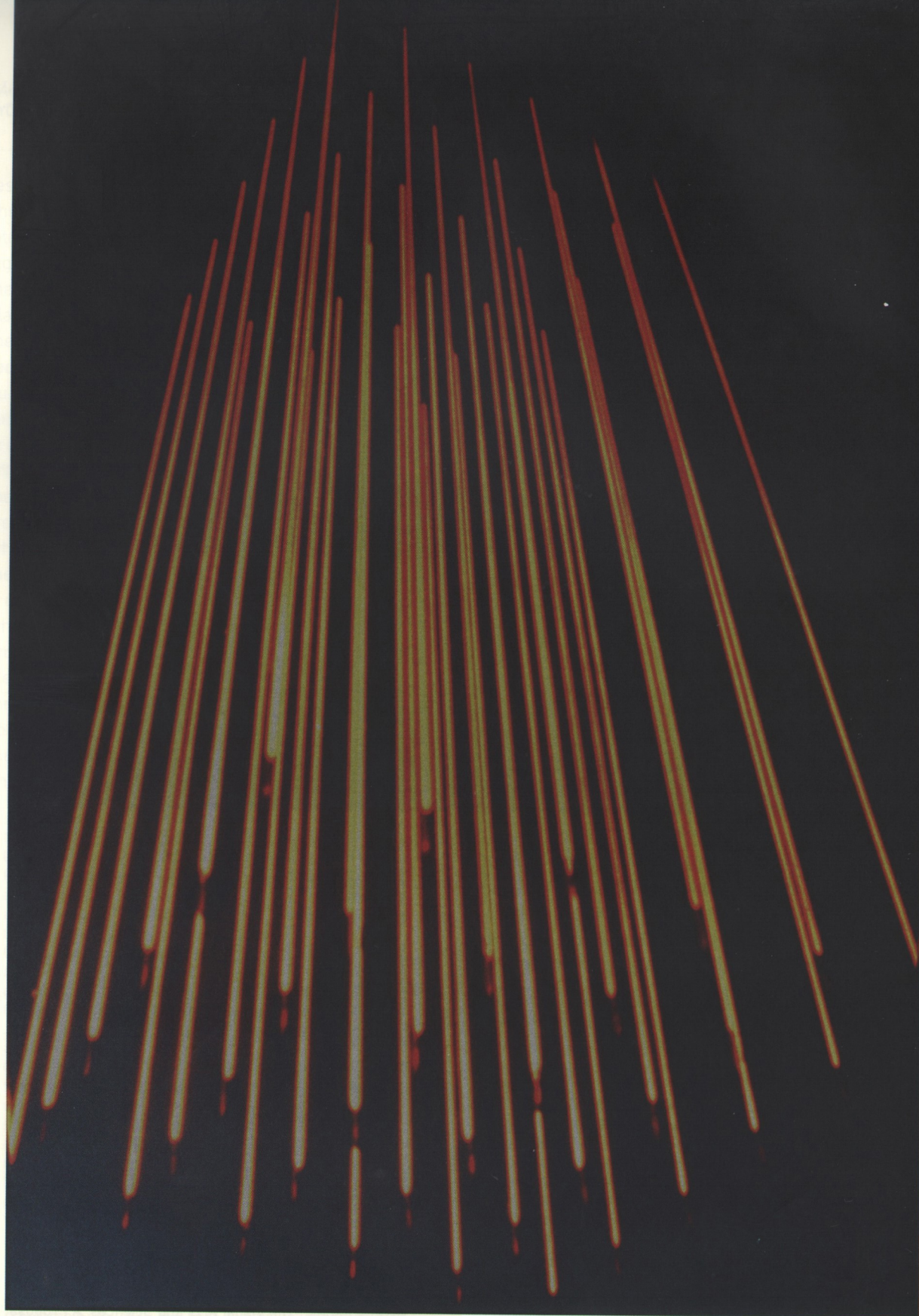
A bostoni Radio Shack üzlet kinetikus homlokzati fényfala  
*Kinetic Outdoor Light Mural for the Radio Shack in Boston, 1950*

borders of currently possible knowledge in all areas of human research.”<sup>12</sup>

In an interview conducted immediately before the opening of the CAVS Kepes declared that he envisioned the collaboration of the given areas as a modern manifestation of work methods followed in Renaissance and Baroque artistic workshops.<sup>13</sup> This remark also indicates the conceptual change regarding the site of creative work. While the process realised within the quadrangle of workshop – studio – atelier – laboratory was a result of linear development, the establishment of the CAVS

<sup>12</sup> György Kepes, "The Visual Arts and Sciences: A Proposal for Collaboration", 121

<sup>13</sup> Interview of Karl E. Fortess with György Kepes, Wellfleet, August 1967. Interviews by Karl E. Fortess, commissioned by the Office of Education, U.S. Department of Health, Education, and Welfare (SAAM-AAA, Oral History Archive, box 1. V2 B3)



Izzó oszlopok / *Glow Columns*, 1973  
(Boston, Museum of Science)

Egy közvetlenül a CAVS megnyitása előtt készült interjúban Kepes arról beszélt, hogy a területek együttműködéséhez a reneszánsz és a barokk kori festőműhelyekben meghonosított munka-

szervezés szolgált mintaként.<sup>11</sup> A művésznak ez a megjegyzése is jelzi az alkotómunka helyszínét illető koncepcióváltást. Azt a folyamatot, ami a műhely–műterem–stúdió–laboratórium négyszögében megvalósult lineáris fejlődés eredménye volt, s amellyel a Bauhaus-modell legősibb szemléletéhez, a mester és tanítvány közötti hierarchia felszámolásához kívánt visszanyúlni. Jellemző, hogy amíg az 1960-as évek közepén Kepes az MIT Építészeti és Tervezés tanszékén, a School of Architecture and Planningen vezetett kurzusainak a helyszínét Visual Design Laboratory-nak nevezte,<sup>12</sup> és korai, 1964-ből származó elképzeléseiben is még csak „a vizuális művészetek egy kis intézete” meghatározással illette a három évvel később alapított központot, addig az évtized végére a természettudomány konnotációjával bíró „laboratórium”-ot a CAVS előzményének az említésekor egyre inkább a humanista eszményekhez fogalmi szinten jobban illő „műhely” kezdte el felváltani.<sup>13</sup>

Az eddig leírtakat összefoglalva el lehet mondani, hogy az 1967-ben az MIT-n létrehozott Center for Advanced Visual Studies a Bauhaus gyökereinek a nyilvánvaló megőrzése mellett Kepes György saját alkotói elképzeléseinek a kiteljesítését célozta meg. Más szóval, a CAVS-ben folyó munka Kepes György saját Bauhaus-programjaként lett elképzelve. Amikor egyszer megkérdezték Kepestől, hogy beszéljen központja létrejöttéről, nem véletlenül hivatkozott egyedül önmagára. „Semmi másból, csak az én hitemből épült”<sup>14</sup> – mondta. Nincs mit csodálkozni azon, hogy a CAVS programjainak a kialakításakor azok a művészt foglalkoztató témák kerültek napirendre, melyek „magukban foglal[t]ák a fény alkotó felhasználását, a környezeti művészet új lehetőségeit, valamint a vizuális

represented an effort to review the oldest perspective of Bauhaus, the elimination of borders or barriers between master and disciple. Although the site of Kepes' courses at the School of Architecture and Planning was called a Visual Design Laboratory,<sup>14</sup> and as early as 1964 he described the prospective centre with the term, *small institute of visual arts*,<sup>15</sup> by the end of the decade the term *laboratory* implying natural sciences was superseded by the expression *workshop* reflecting the humanistic ideals.<sup>16</sup>

To sum up, it can be concluded that the Center established at MIT in 1967 strove for the preservation of the roots of Bauhaus in addition to maximizing Kepes' creative potential. In other words the activity of the CAVS corresponded to Kepes' own Bauhaus program. When he was asked to describe the birth of his Center he exclusively referred to his own efforts as he stated: “The main creative force behind [it] was my belief.”<sup>17</sup> – He also admitted: “I tried to find a place where I am my own boss.”<sup>18</sup> It is not surprising that the program of the Center included only those issues which the founder was interested in: the creative use of light, the new options of environmental art, or the role of visual signs in artistic communication.<sup>19</sup> Consequently, a common point of reference can be discerned between the activities at the CAVS and the perception promoting the unity of human and his environment as expressed in the *Language of*

<sup>14</sup> [in the credits of the cover sheet], Saturday Review, March 5, 1966, 4

<sup>15</sup> Letter of György Kepes to [Provost] Charles H. Townes, 1964. June 19., MIT, Hayden Library, Institute Archives and Special Collections, AC4 „Office of the President”, Box 128

<sup>16</sup> The demand for visual studies programs emerging around MIT served as immediate cause for the establishment of the CAVS. The Brown report prepared at Harvard University in 1956 had already called on reforms concerning architectural design and forwarded a proposal for the establishment of a new design centre. (Eduard Sekler, „Introduction”, Eduard F. Sekler; William Curtis, Le Corbusier at Work. The Genesis of the Carpenter Center for the Visual Arts, Cambridge: Harvard University Press, 1978, 5, 311, note 12.)

<sup>17</sup> András Bán, „Megpróbálom a világot ártatlan szemmel nézni”, Life Interview with György Kepes, Cambridge, Massachusetts – Budapest, 1983–1987 (typewritten document in the property of the author), 86

<sup>18</sup> Video interview of Antoni Muntadas with György Kepes [György Kepes in Conversation with Muntadas], Wellfleet, Massachusetts, 7–8 July 1989

<sup>19</sup> György Kepes: „The Visual Arts and Sciences: A Proposal for Collaboration”, 123

<sup>11</sup> Karl E. Fortess interjúja Kepes Györggyel, Wellfleet, 1967. augusztus (SAAM–AAA, Karl Eugene Fortess az Office of Education, U.S. Department of Health, Education, and Welfare megbízásából készült életinterjúja, 1. doboz, V2 B3)

<sup>12</sup> [a folyóirat címlapjának kreditjében], Saturday Review, 1966. március 5., 4

<sup>13</sup> Kepes György levele [Provost] Charles H. Townes-nak, 1964. június 19., MIT, Hayden Library, Institute Archives and Special Collections, AC4 „Office of the President” fond, 128. doboz

<sup>14</sup> Bán András, „Megpróbálom a világot ártatlan szemmel nézni”, Életinterjú Kepes Györggyel, Cambridge, Massachusetts – Budapest, 1983–1987, gépirat a szerző tulajdonában, 86

*Vision.* The expansion and totalization of vision, the increasing of visual sensitivity, the incorporation of the forms of visuality in art, or as Kepes put it the *Education of Vision*<sup>20</sup> was the main motivating force. A project started with Kevin Lynch in 1952 titled *Perceptual Form of the City*<sup>21</sup> whose results were published eight years later under the title *Image of the City*<sup>22</sup> documented the environmental stimuli of the visual profile of four American cities, in a way that the actual results could be used in urban planning and design in general. The subsequent research efforts sponsored by the Rockefeller Foundation focusing on the connection of the perception and the environment of cities urged Kepes to use the term *vision* in the name of the new Center. The first version: Institute of Vision<sup>23</sup> was put forth at the beginning of the 1960s and a later planned name reflected the term "visionary knowledge"<sup>24</sup>.

"Visionary knowledge" is a Kepesian expression deriving from the gnostic notion according to which the perception of the whole was synonymous with the divine consciousness, the final truth, the real knowledge. Due to the fact that it is an inconceivable and inaccessible abstract matter, it can be only symbolically interpret, defining it as a pure, clean, and sharp light. Gnostics argued that knowledge itself is the highest level extension of the intellect and enables its possessor to get closer to Logos ruling the senses. They believed that instead of a metric space based on Euclidian

jelek szerepét a művészi kommunikációban."<sup>15</sup> Nem állunk messze a valóságtól, ha úgy tekintünk a CAVS-ben megvalósítani kívánt feladatokra, mint amelyek a rájuk adott válaszok tekintetében továbbgondolják az ember és környezete egységét megteremtő percepcióról Kepes első könyvében, az 1944-ben megjelent *Látás nyelvében* mondottakat. A látás kiterjesztése, teljesebbé tétele, a vizuális érzékenység fokozása és a percepció új formáinak a művészi alkotómunkába való beemelése, vagy ahogy Kepes mondja, „a látásra nevelés”<sup>16</sup> volt a benne foglalt elképzelések tulajdonképpeni mozgatórugója. A Kevin Lynch-csel együtt 1952-ben elkezdett projekt, a *Perceptual Form of the City [A város perceptuális formája]*,<sup>17</sup> melynek eredményei nyolc évvel később az *Image of the City [A város képe]*<sup>18</sup> című kötetben lettek publikálva, négy amerikai nagyváros vizuális arculatának környezet ingereit azzal az igénnyel dokumentálta, hogy a kapott eredmények a művészeti tervezésben is felhasználhatóak legyenek. Ez utóbbi, a Rockefeller Alapítvány által támogatott, a percepció és a környezet közötti kapcsolatot vizsgáló urbanisztikai kutatás megerősítést adhatott Kepesnek abban, hogy a központ elnevezésében is a látást hangsúlyozza. Erre utal az 1960-as évek elején javasolt első névváltozat, az *Institute of Vision*,<sup>19</sup> illetőleg egy néhány évvel későbbi levelében az

<sup>15</sup> Kepes György, „Javaslat a vizuális művészetek és a tudományok együttműködésére”, uő., A közösségi művészet felé, 64, eredetileg: György Kepes, „The Visual Arts and Sciences: A Proposal for Collaboration”, *Dædalus* 94:1 (1965 tél), „Science and Culture” tematikus szám, 123

<sup>16</sup> György Kepes, „Introduction”, *Education of Vision* (szerk. uő.), New York: George Braziller, 1965, iv; magyarul: Kepes György, „Előszó”, *Látásra nevelés* (szerk.: Kepes György – László Beke), Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Argumentum, 2008, XI (A magyar fordításban a kifejezés „a látás pallérozasként” szerepel.)

<sup>17</sup> Kevin Lynch; György Kepes, *A Framework for the Form of City Study and Some Topics for Study*, gépirat, 1954. december 22. (MIT, Hayden Library, Institute Archives and Special Collections, „School of Architecture and Planning, Office of the Dean”, AC400, box 4., „Rockefeller Project” folder)

<sup>18</sup> Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1960; Kepes György neve ugyan nem szerepel a könyv borítóján, az előszóban a szerző mégis felhívja az olvasó figyelmét, hogy igazából a magyar művész nevével kellett volna feltüntetni rajta a sajátja helyett.

<sup>19</sup> Lawrence B. Anderson levele Kepes Györgynek, Cambridge, Massachusetts, 1964. július 2., SAAM-AAA, György Kepes fond, 5304. tekercs, 201. kocka

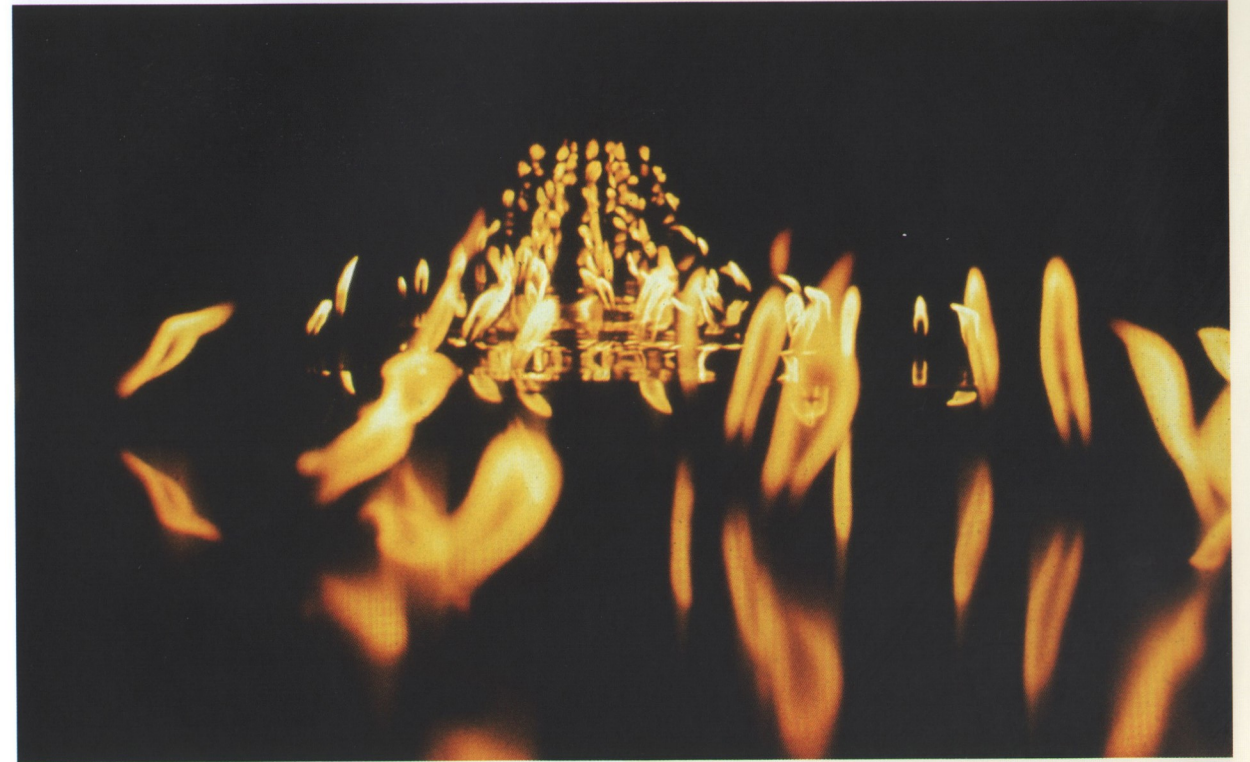
<sup>20</sup> György Kepes, „Introduction”, *Education of Vision* (Ed.: György Kepes), George Braziller: New York, 1965 (In the Hungarian translation the term "refinement of vision" was used: Kepes György, „Előszó”, *Látásra nevelés* (Ed.: György Kepes – László Beke), Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Argumentum, 2008, xi)

<sup>21</sup> Kevin Lynch; György Kepes, *A Framework for the Form of City Study and Some Topics for Study*, typed manuscript, December 22, 1954 (MIT, Hayden Library, Institute Archives and Special Collections, „School of Architecture and Planning, Office of the Dean”, AC400, box 4., „Rockefeller Project” folder)

<sup>22</sup> Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1960; While the name of György Kepes is not included on the cover the author notes that he should have indicated that name instead of his on the cover.

<sup>23</sup> Letter of Lawrence B. Anderson to György Kepes, Cambridge, Massachusetts, 2 July 1964, SAAM-AAA, György Kepes papers, reel 5304, frame 201

<sup>24</sup> Letter of György Kepes to Imre Kepes and his family Wellfleet, July 28, 1967, private collection



intézmény nevének említésekor használt kifejezés, a „látási tudás”.<sup>20</sup>

„Látási tudás”. Ez a kepesi kifejezés abból a gnosztikus elképzelésből eredeztethető, ami szerint a világ egyben látása, részekből álló egészként való értelmezése jelenti „az igazi” vagy „végső” tudást, mely képességhez a teljesség meglátásának a megvilágosodáshoz hasonló spirituális konnotációk társíthatók. Abból következően, hogy egy elképzelhetetlen és megfoghatatlan absztrakt minőségről, a fényről való beszéd is csak szimbólumok útján lehetséges, leginkább olyan jelzőkkel lehet közelíteni hozzá, mint a „tisztá”, az „érintetlen”, vagy a „vakító”. A gnózis kutatói szerint a tudás a legmagasabb fokon álló szellemi kiterjedés, melynek birtokosa közelebb kerülhet az érzékek fellett uralkodó Logoszhoz, s feltárhatja a fény mögött rejtőzködő, a beavatottak számára láthatatlan világot.

Mindezt figyelembe véve úgy gondolom, hogy a képi rend alapfogalmainak és a látás működését szabályozó törvényszerűségeknek a metafizikai

<sup>20</sup> Kepes György levele Kepes Imrénének és családjának, Wellfleet, 1967. július 28., magántulajdon

Lángok kertje (hangvezérelt gázlángok  
*Flame Orchard (sound-activated gas flames)*, 1971  
(társalkotók / collaborators: Mauricio Bueno,  
William Walton and Paul Earls)

foundations a mentally imagined cognitive space should be inserted. Consequently, Kepes concluded that instead of a vanishing point based spatial perspective, depictions should be made in a higher mathematical dimension to be addressed to the mind, and not to the eye.<sup>25</sup> *The Promise of Scientific*

<sup>25</sup> One of Kepes' notes titled "Vision", and probably written during working on the *Language of Vision* juxtaposes the visual and intellectual functions of perception. Kepes denotes conceptual thinking as „L'entendement” and contrasts it with „L'imagination”, also called picture-based thinking and adds: "unity – the eye and mind (brain) are two absolute distinct entities, close interlocking..., perception can not be separated from mental thinking." (Stanford University, Special Collections and University Archives, György Kepes papers M1796, box 2.1, folder 2)

*Humanism*<sup>26</sup> written by Oliver L. Reiser, a professor of philosophy at the University of Pittsburgh in 1940, was the work that enabled Kepes to adopt new scientific theories exploring the relationship between the parts and the whole. Reiser put forth a critique of Aristotelian logic during the explanation of the functioning of language while exploring the problem of the parts and the whole and arguing that the acquisition of knowledge is a prerequisite to ethical life. This, however can only become successful if people strive for extra-sensory perception.<sup>27</sup> Reiser considered the creation of a "world sensorium" of perception, that is, the coordination and centralization of the sensory circles of the world the manifestation of this new philosophy. He calls for a synthesis declaring the reconciliation of the intentions of art, science, religion, and philosophy. The expansion of senses is achieved via the broadening of the mind, namely by increasing the number of environmental stimuli, the use of new communication devices, especially the highest positioned wireless instruments, including the radio in order to assure social cohesion. Reiser named his own holistic approach "planetic philosophy"<sup>28</sup> declaring that the "world sensorium" considered the only escape route, can be only derived from a new alchemy.<sup>29</sup>

His conclusion (especially the wording "new alchemy") could be easily understood as the equivalent of Sontag's "new sensitivity" I referred to earlier, both of which serving an ideological basis for György Kepes in order to articulate his commitment in art's capacity to effect social transformation. A conception which became programmatic in Kepes' artistic output through the creative use of light as being a common denominator of universal values and a broad understanding of nature and man.

olvasata kell, hogy álljon Kepesnek az optikai erő pszichológiai meghatározottságát vizsgáló alaklélektan tudományos eredményei iránti érdeklődése mögött. Az a mű, ami számára hivatkozási alapként szolgálhatott a nyelv működését a rész és az egész problémáját vizsgáló új tudományos elméletek olyan szempontú átvételében, hogy a tudás megszerzése egyúttal az erényes élet előfeltételét is jelentse, a pittsburghi egyetem filozófusának, Oliver L. Reisernek 1940-ben megjelent *The Promise of Scientific Humanism* című könyve lehetett.<sup>21</sup> A morális érzékenységnek és a szociális reformoknak a technológiai-tudományos felfedezések mögötti elmaradásából fakadó krízishelyzet okait és az abból való lehetséges kiutat vizsgáló Reiser szerint az emberiség csak akkor találhat újra önmagára, ha az individuum létét szabályozó szerveződés átültethetővé válik a társadalom egész működésére. Ezt figyelembe véve alkotta meg az ún. „világérzékelőrendszert”, mely azon a feltételezésen alapult, hogy az érzékek kitágítása a tudat kitágításával jár együtt és ezt a környezeti ingerek számának növelésével, az új telekommunikációs eszközök használatával (ezek közül is a legmagasabb helyen álló vezeték nélküli eszközökkel, mint például a rádióval) kell biztosítani. Olyan médiumokkal, melyek az emberek közti kötődés erősítését szolgálják. A Reiser által lefektetett és általa „planetikusnak”<sup>22</sup> nevezett holisztikus filozófia nem tett különbséget vallásos humanizmus és tudományos humanizmus között,<sup>23</sup> és amellet érvelt, hogy az egyetlen lehetséges kiútként tekinthető program egy „új alkímia” létrehozásán kell, hogy alapuljon.<sup>24</sup>

Reiser következtetését (különösen ami az „új alkímia” szóhasználatot illeti) könnyen be lehet helyettesíteni Susan Sontag korábban említett „új érzékenységről” szóló fejtegetéseivel. Kepes György számára mindkét modell aktualizálható volt és érvényesnek tűnt abban az elkötelezettségben, amit a művészet szociális érzékenységéről és társadalomformáló képességéről vallott. Ez volt az a koncepció, ami Kepes művészetében a fény kreatív használatában vált programszerűvé. A fényben

<sup>26</sup> Oliver Leslie Reiser, *The Promise of Scientific Humanism Toward a Unification of Scientific, Religious, Social and Economic Thought*, New York: Oskar Piest, 1940

<sup>27</sup> Ibid. 275-277

<sup>28</sup> Ibid. 339

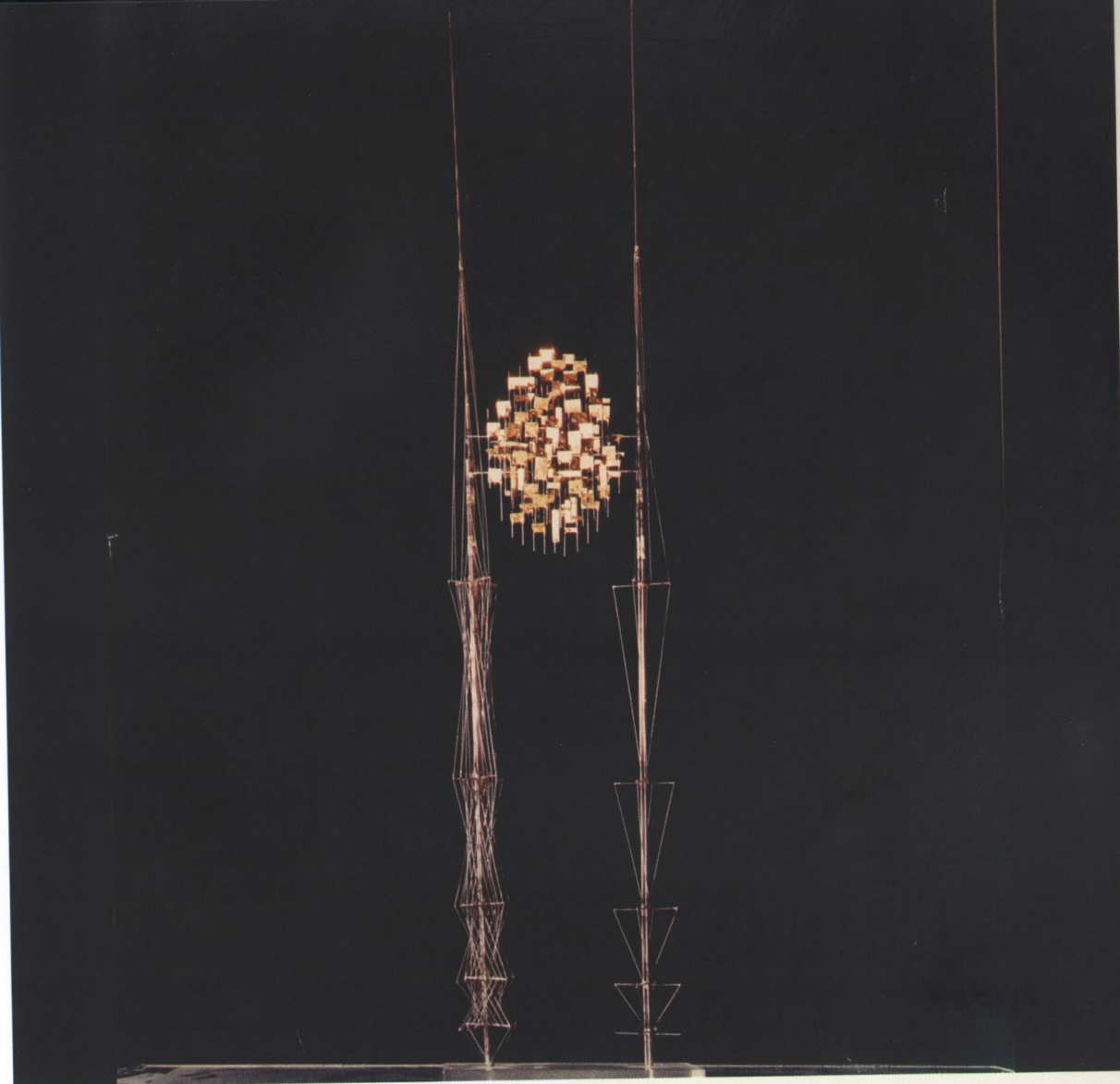
<sup>29</sup> Ibid. 332

<sup>21</sup> Oliver Leslie Reiser, *The Promise of Scientific Humanism Toward a Unification of Scientific, Religious, Social and Economic Thought*, New York: Oskar Piest, 1940

<sup>22</sup> uo., 339

<sup>23</sup> uo., 246

<sup>24</sup> uo., 332



Baltimore-i Fénytorony

*Light Tower of Baltimore*, 1964

(társalkotó / collaborator: Michio Ihara)

ugyanis a művész az egyetemes értékek általános érvényű hordozóját látta. Egy olyan médiumot, ami újra közös nevezőre emelheti az embert a természettel, szimbolikus módon szerezve érvényt a köztük a múltban még fennálló, de mára már nem létező és elfelejtett kapcsolatnak.

„Ma ismét alkímisták vagyunk. És különös módon azt vesszük észre, hogy a régi és az új alkímia közötti hidat a fény jelenti. Újra meg vagyunk ajándékozva a fény erejével és a hozzá kapcsolt tudással. Ebből következik, hogy az alkímia jövője a fény, és a fényt hozók jövője. A tegnap alkímiájának és a ma alkotó kémiájának újraegyesüléséhez a legtalálhatóbb szimbólum a bukott angyalok csillaga, latin nevén Lucifer, ami az eredeti görögben a Fényhozóval azonos.”<sup>25</sup>

<sup>25</sup> uo.

Today we are once again alchemists. And strange to behold, we find that the bridge between the old and the new alchemy is light. Once more we are gifted with the knowledge and the power of light. Therefore the future of alchemy is the future of light and light bearers. As the symbol of this reunion of the alchemy of yesterday with the creative chemistry of today, we may fittingly choose that star of the fallen angels, in Latin known as Lucifer, but in the original Greek as the Light-Bearer.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Ibid.