



CSÁJI ATTILA







A kiadó  
köszönetét fejezi ki a könyv létrejöttéhez nyújtott segítségért  
A Nemzeti Kulturális Alapnak,  
A Magyar Könyv Alapítványnak,  
Csák Máténak  
és köszönet illeti mindazokat akik fáradhatatlanul dolgoztak azért,  
hogy a könyv a legjobb minőségben készülhessen el.

*1997. december*



*Műterem részlet, Csáji Attila 1135, Budapest, Kisgömb u. 30. Tel/Fax.: 129-6356*

*ISBN 963 04 9150 8*

*ISSN 1219 4506*

*Körmendi Galéria Budapest sorozat - 6.*

*A válogatást végezte és a könyvet szerkeztette: dr. Mezei Ottó művészettörténész*

*A színes felvételeket készítette:*

*Szepsy Szűcs Levente, Haris László, Korniss Péter, Nagy András, Csáji Attila*

*Kiadó: Körmendi Galéria Budapest, (Color Team Kft.)*

*A kiadásért felel: Dr. Körmendi Anna*

*Könyv terv és művészeti szerkesztés: Nagy András*

*Nyomdai munkálatok: Open Art Nyomda*

*A fordítást készítette: Kesselyák Péter, Takács Ferenc*

*A címlapon: Jedikul 1993*

# CSÁJI ATTILA



KÖRMENDI GALÉRIA  
BUDA PEST  
1997



## ELŐSZÓ

Mindig akad valaki, aki újraálmodja a leonardói álmot. Hiába vesszük tudomásul immár évszázadok óta, hogy menthetetlenül elvált egymástól művészet és tudomány, hogy átjárhatatlanná szakosodtak maguk a tudományos és művészeti ágazatok is, hogy régóta nem tud mit kezdeni egymással mesterség és ihlet, anyag és látomás, gép és szellem, hogy nincs átjáró, nincs közlekedés az ébrenlét kemény és korlátos világa és az álom diadalmas mindenhatósága között; mindig akad valaki, aki tudja mindezt, ugyanúgy, mint bárki más, csak éppen beletörődni nem hajlandó ebbe a tudásba.

Csáji Attila ezek közé az újraálmodók közé tartozik. Hogy mikor érintette meg a leonardói álom, nem tudjuk; s hogy ebből az álomból valamit is valóra válthasson, arra a papírforma szerint nem sok esély volt, sem külsődleges értelemben, a körülményeket és a viszonyokat értvén, sem belsőleg, neveltetés, ösztönzés, a felnevelődés hivatalos és kevésbé hivatalos tiltásaira és korlátozásaira gondolván. A huszadik század második felében, a szellem reménytelen darabokra szabdalódásának világában, az önkiürülés robotjává lefokozott munka és a tárgyatlanság ködös régióiba emelt, s éppen ezért a szó szoros értelmében tárgytalanná (azaz illuzórikussá és hatástalanná) váló alkotás feloldhatatlan dilemmájában igen valószínűtlen-

nek tűnt, hogy valakinek az jusson eszébe: nem jól van ez így, s talán tenni kellene valamit a tárgyban. Tetejében a huszadik századnak ez a második fele, amelyben Csáji Attila szemben találta magát ezzel a helyzettel, az ő esetében Magyarországot jelentette. Kamaszkorának élménye elbukott forradalom volt, alkotóművésszé érlelődéséhez a hatvanas évek szolgált kerettel - s tudjuk, milyen volt ez a keret, különösen az akkori fiatal avantgárd, a merészen kísérletező ismeretlenek számára. Bár - annyi idő után visszatekintve - talán volt valami jó, különösen az akkor indulók számára, a helyzet nyúlós formátlanságában, kulturális és egyéb hatóságok kiszámíthatatlan reakcióiban, az egymással zagyván és esztelenül váltakozó hivatalos betiltások és közmegrendelések világában. Hiszen ha a kiszámíthatatlan Hivatal választát úgysem lehetett előre látni, akkor sokat nem is kellett törődni vele: az alkotás paradox módon belsőleg szabad volt, szabadabb, mint ez oldottabb időkben gyakran lehetséges.

Csáji mindenestre képes volt helyzete hátrányait az alkotói munka előnyére kiaknázni. S nem csupán a maga alkotómunkája számára: hamarosan egy nemzedék, vagy legalábbis egy csoport vezéregyénisége lett, szervezte a munkát, kilincselte, kiállítási lehetőségeket fedezett fel. "Iparterv", "SZÜRENON", "R Kiállítás" - ezek a szavak olyan eseményeket idéznek, amelyek ma már hovatovább egy mítosz elemei. Annak a történetnek az állomásai, amelynek során az új magyar avantgárd megjelent a színen és jelet hagyott, bármennyire is kevésbé tetszett ez némelyeknek, s ez az a történet, amelynek majd minden lapján ott találjuk Csáji Attilát, az események részeként, s igen gyakran mozgatójaként is.

Közben formát öltött és kiteljesedett művészete. Lényege az elfogulatlan és mohó tájékozódás volt, régi fonalak felvétele és a kortársi kísérletezés módszereinek áthasonítása. Lehetne sorolni a címkéket: a hatvanas évek vége felé például az arte povere hat Csájira, a hetvenes években a Concept Art felé tájékozódik. Mindez azonban csupán a felszínt érinti, kevésbé a lényegét,

mely Csáji művészetében egyre inkább a teljesség vágya, a szintetikus látás programszerűen kutató lehetőségeinek az összegzése. Ez viszi el a művészt a természettudomány és technika újabb eredményeihez, a vizualitás korábban ismeretlen és elképzelhetetlen minőségeit ígérő lézertechnikához például. Csáji fizikusokkal, mérnökökkel veszi fel a kapcsolatot, közös munkákat végez velük, s maga is behatóan megismerkedik ezekkel az új technikai találmányokkal, a lézerrel, a holográfiával.

Új vizualitás és új informatika: ez az a két irány, amely Csáji munkásságának mindmáig meghatározó eleme. Ami nem jelenti azt, hogy ne dolgoznék "hagyományosan" is a festő, azaz vászonra, s ecsettel a kézben: a hologrammok és lézer-installációk mellől sohasem tűnt el a táblakép. Igaz, Csáji itt is újtott, s megintcsak leonardói módon: új fajta színhordozó anyagot kísérletezett ki, amellyel az általa elképzelt képfelület kialakítható. A leonardói álom, a teljesség megkísértése hajtotta Csájit ebben is, mint ahogy művészetszervezői munkásságában is, amikor a Nemzetközi Kepes Társaság keretében a fény és a látás afféle világméretű üzenetközvetítő szervezetét igyekszik létrehozni.

Ez a kifejezés tartalmazza egyébként azt, amelyet én Csáji munkássága és tevékenysége legfontosabb elemének érzek: az üzenetet és a közvetítést. Valamikor a hatvanas években kezdte el festeni Üzenetek címet viselő sorozatát, s voltaképpen mindmáig festi ezeket a talányos képeket. Felületük hol jelként mutatkozik meg, egy elveszett vagy érthetlenné vált ábécé betűit látjuk, hol pedig - megfelelő fényben - afféle minimális domborműként, vizuális jelentésként. Ilyen üzenet és ilyen közvetítés Csáji egész művészete, ezt szolgálja nála festészet és technika, művészet és mesterség egyaránt: az érthetetlen értelmezését, a felfoghatatlan megfogalmazását, a dolgok titkos rendjének láthatóvá tételét.

**KÖRNER ÉVA**

## MEGNYITÓ, MAJD KATALÓGUS ELŐSZÓ

RÁKOSLIGET, FMK  
RÁKOSLIGET-MŰVELŐDÉSI HÁZ  
1967. JANUÁR 15.

A legelső erőteljes benyomás, amely a nézőt ezen a kiállításon megragadja, az az, hogy a képek, melyeket itt lát, szépek és ragyogó színeikben, kaleidoszkópszerű formagazdagságukban valóban méltán gyönyörködik.

De Csáji Attila képei nemcsak szépek, nem úgy szépek, mint a dekoratív képek, elbűvölő változatosságuk nem játékos ötletek, improvizációk születte. (...)e képek a küzdelem nyomait hordozzák magukon, szépségük lényege, hogy hatalmas érzelmi és intellektuális küzdelemből születtek.

Fiatalfestő képei ezek, aki alig három éve végezte el tanulmányait, aki azonban - a képei tanúsága szerint már a gondolati, formai, festői harc több csatáját megvívta.

Korunk művészetének egyik fő mozgásiránya a látható világ merev, dologias burkának áttörése, és a mögöttes, a realitást pontosabban megközelítő vizuális egyenértékek megteremtése. Ez az irányzat már ötven esztendője megkezdődött, de különösen az utolsó 25 esztendőben, a második világháború utáni években erősödött meg, lett általánossá. Erejét, jogosultságát mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy még a tárgyi formákat ábrázoló festészetbe is behatolt, az ún. ábrázoló / figurális képek alapja, szinte magába ágyazza a tárgyi formákat.

Mint minden a tárgyi ábrázoláson túlnyúló festészet, ez az irányzat is alapvető tények tisztázásának belső kényszeréből született, és a személyes felfedező-kutató útsorán tapasztaltakból alakította meg új formáit.

Ezen a fő tendencián belül az utak nagyon különbözőek, mint ahogy a távlatok, a mélységek is azok, amelyek felmérésre kerültek, s az intellektuális összegezésre nem mindig futja az erőből.

Csáji Attila rövid néhány év alatt a feltáró, felület

mögé mélyreásó útnak, s a kibontakozásnak, megformázásnak, az intellektuális összegezésnek nagy távolságait járta be. A belső szükségyszerűség logikája köti össze leányalakjait utolsó absztrakcióival, ezekkel a virágok organizmusát és kristályok rendszerét idéző kompozíciókkal.

A leányalakok belső portrék, a felület szépsége, a bőr minősége mögé világító fényekben állnak. Ezek a képek még a főiskolán készültek.

*Valamivel későbbiek a különös átmeneti lényekkel benépesült festmények. Tanulóévei befejezése után Csáji Attila még egy ideig Egerben élt és a Bükk hatalmas csendjében a természet szép és borzalmas eseményeit figyelte. Világa meggazdagodott, lakossága milliányi teremtménnyel bővült s a köztük tapasztalt kegyetlen és csodálatos jelenségek tovább ösztönözték arra, hogy a világnak azt a rendjét, amelybe beleszületett, amelyet a társadalomtól örökölt, most még kevésbé fogadja*

*A sejt hálójában / In the Trawl of the Cell, 1961*





*A hallgatás szemei / The Eyes of Silence, 1962*

*el. Merüljön el a metamorfózisok, az átalakulások még oly kaotikusnak is tűnő halmazába, ne rettegjen attól, hogy a jó-rossz, a szép-iszonyú konvencionális kategóriái, a tájékozódás szokásos segédeszközei érvényüket veszítik. Hagyja a dolgokat, az érzeteket magára hatni. Álom és realitás, a természet és a lélek rejtett világa kavarnak a festmények alakjaiban, formációiban, a forma függetlenedik a kiindulás élményétől, átalakul, maga is több értelmet kap, a metamorfózis a természetnek és a képeknek egyaránt sajátja lesz. Ezekben az élményekben, ezekben az új formákban a festő ellökte magát a világ külsőségeitől, közhelyeitől, érzékei alkalmassá váltak a belső hang felfogására. A világ kérgének megtörésével ősi, primer igazságok tudtak maguknak utat törni.*

A vállalkozás nem volt veszélytelen. A kiúttalan bo-lyongás, a sivatagi magány érzete, a halál rettegése, a cél előtti elveszés rémével fenyegetett. A küzdelmes, a kalandos út azonban meghozta eredményeit, legfőbb célját: kivívta a belső szabadságot.

A felismerhető, mégoly többértelműen azonosítható figurák, a káosz lakói, eltűntek a képekből, hogy még általánosabb értelmű alakzatoknak adjanak helyet. Ezek a képek, melyek mint a tengermély különös szép lakói, most a felszínre kerültek, a törvényt tükröző, képviselő alakzatok, de ellentétben a világ megkövesedett törvényeivel, amelyektől Csáji Attila festészete már az első pillanatokra is elszakadni igyekezett, a le nem igazható belső világ szüntelen alakulásának mozgékony-érzékeny egyenértékei. A rendet képviselik és realizálják festői formában, de nem a szabályok, a kategóriák rendjét, hanem az élő szervezetét, nem állapotokat, hanem a szüntelen mozgékonyt, amely új és új tökéletesedő formákat alkot. De más értelemben is mozgékonyak: tárgyi formák nélkül is gazdagok asszociációkban: a képek alakzatai magukon viselik a kézvonások izgalmát, e legkevésbé megszervezhető, kontrollálható, alakító tényezőt, amely a forma nyelvére fordítja az alig nyomon követhető belső eseményeket, azokat a primer mozgásformákat, amelyek a világ minden létezőjében közösek.

E képek intuitívek, és intellektuálisak is. Indulatkitöréseikben is a tudatosítás igénye él. Az élő szervezet rendjét tárják fel, ha nem is alkotnak szerkezetes formákat, amelyeket a megcsontosodott konvenciók kompromittáltak, de szüntelen mozgékonyt, mozgásukban, mely érzékenyen követi a létezés folyamatát, és ezt vizuális egyenértékké változtatja, az ember önmegvalósításának, kiteljesedésének adekvát formai vetületei.

E képek változatos formáit tehát nem ötletek és felületes benyomások, hanem az univerzum szükség-szerűségei alakítják: ezek a szükségszerűségek pedig a létezés közös alapjaiban gyökereznek, általános érvényüket nem csökkenti az sem, ha kevesen veszik a bátorságot, hogy hasonló felfedező utakra maguk is vállalkozzanak.

**PAP GÁBOR**

## **CSÁJI ATTILA KIÁLLÍTÁSÁRÓL**

**FÉNYES ADOLF TEREM 1967  
MŰVÉSZET 1969. JANUÁR/X. ÉVF.  
1. SZ. 36-37. OLD.**

"Megalkotom szerelmemet....  
Égitesten a lábam:  
elindulok az istenek  
ellen - a szívem nem remeg -  
könnyű, fehér ruhában."

*József Attila*

Hányan és hányan indultak el így, költők, zenészek, képírók és -faragók ilyen nemes és fájdalmasan szép hevülettel ebben a mi kuszált századunkban - hová? - "az istenek ellen". De talán inkább úgy kellene mondanunk: a bálványok ellen. Mert bálványokat, butítókat, mindenféle mozgás útjában állókat, dönteni valókat aztán igazán szép számmal szült ez az egyébként melengetőnek, anyásnak éppenséggel nem nevezhető kor.

Sokan indultak el az istenek ellen, de kevesen értek célba. "Akik hódítani indultak - írja egy helyütt Kassák igen szépen-, végül is meghajtják szép fejüket a megalázó tehetetlenségben." Ám ha csekély is azoknak a száma, akik végig bírták a távot, ha a többség messze a cél előtt feladja is a küzdelmet, annál fényesebb dicsőség jár a kitartó keveseknek. Azoknak, akik a felismert korszükséglettől sarkallva tehetségük maximumát igyekeztek kamatoztatni embertársaik szolgálatában.

A sok tanácstalan, kapkodó próbálkozás után végtelenül megnyugtatóan hat egy-egy olyan kerekded, részleteiben és egészében egyaránt kimunkált, harmonikus gesztus, amilyenel ez a méreteiben nem, de igényeiben annál tágabb teljesítmény, Csáji Attila eddigi munkássága meglep bennünket.



*Szürenon / Sur et non 1964*

Csodálatos az a derűs magabiztosság, ahogyan ez a fiatal művész fokról-fokra és mindig a legalkalmasabb pillanatban és helyen! - tovább építi azt a világot, amelynek megteremtésére pályájának kezdetén, alig több mint fél évtizede, erős hittel elszánta magát. Nyoma sincs itt görcsös erőfeszítésnek, této-va bizonytalankodásnak. Mintha a szenvedés mozanata teljesen kiküszöbölődött volna a szülési processusból.

Ihletett órában fogant költemény lenne csak méltó arra, hogy ennek a lírai szépségekben olyanyira bővelkedő művészetnek az erényeit érzékelhetővé tegye az olvasáshoz inkább, mint nézéshez szokott közönség számára. A próza-tanulmány írója legfeljebb jóleső érzéssel nyugtázhatja, hogy a magyar képzőművészet lírai hangvételő fő ága, amely az elmúlt fél évszázad során már annyi remekművel

*Pár II. / Couple II. 1966*





*Kerub, aki a fákkal összenőtt / Cherub Growing into Trees,*  
1962

gazdagította a hazai és az egyetemes kultúrát, úgy látszik, kimeríthetetlen erőforrásokkal rendelkezik. Az a művészi magatartás, amely az érzelmvilág közvetítő - szűrő szerepét mindenek fölött becsüli a hétköznapi valóság művészi átírásának aktusában, nemhogy nem vált korszerűtlenné napjainkra, ellenkezőleg: lépten nyomon - és ez esetben különösen meggyőzően - tanújelét adja annak, hogy az őszi lombokon megcsillanó fényrezdülések rögtönzésén túl még igen-igen sok fontos közölnivalója van korunkról. Ezek a kifejezési eszközök, amelyeknek előzményeit nem nehéz felfedezni a poszt-nagybányai iskola repertoárjában, a jelek szerint jó határfokkal alkalmazhatók olyan valóság-mozzanatok megidézésére is, amelyek közül nem egy, mint a legfrissebb jelen produktuma, még éppen csak útban

van afelé, hogy a regisztrált jelenség szintjéről az érzelmileg is átélt élmények szintjére emelkedjék. Hogy ezeket az élményeket mennyire tudjuk majd szavakkal, a logikus emberi gondolkodás apparátusával is megközelíteni, ennek a kérdésnek a megválaszolása a szavak munkásaira tartozik. Hogy azonban a "szem-öröm" művészeinek legjobbjai már fenőttek a nagyszerű feladathoz, az - ha csak előítéleteink parancsára erőszakosan be nem csukjuk a szemünket szüntelenül születő új remekművek előtt - kétségtelen ténynek látszik.

Felemelő, erőt adó érzés tudni azt, hogy olyan művészek kortársai vagyunk, akik nem hagynak bennünket öröklött bálványaink bénító-butító törvényei szerint élni. Köszönet érte nekik. És köszönet Csáji Attilának azért, mert elkötelezte magát emellett a magasztos - ugyanakkor nagyonis hétköznapi, mondhatnánk: kifejezetten népművelő célzatú - eszme mellett. Szeretnénk hinni, hogy ezt a köszönetünket, amely most a pályája kezdetén álló fiatal művésznek szól, később alkalmunk lesz még megismételni.

SÍK CSABA

## A TÖRTÉNELEM VONZÁSÁBAN

LÁTTUK, HALLOTTUK  
1977. NOVEMBER 11.  
KOSSUTH RÁDIÓ

Csáji Attilának a Magyar Nemzeti Galériában rendezett műhely kiállításán, amely egyike a legszebb és tanulságaiban legizgalmasabb kiállításoknak napjainkban, szembeűnik egy fekete alapon ezüst téglalapot mutató kép, amely akár sírkő is lehet. A káprázatos finomsággal egymásbajátszó színek úgy hangsúlyozzák ezt az ezüst keretet, hogy egyszerre látjuk a halál és a halálból való feltámadás színpadának. A színek mögűl furcsa írásjelek tűnnek elő, amelyek nem azonosíthatók a múlt egyetlen írásával sem, mégis mindegyikből őriznek valamit: lehetnek héber írásjegyek, a demotikus egyiptomi írás betűi éppűgy, mint ősi magyar rovásjelek. Nem a kivételezt, az elválasztót hangsúlyozzák, hanem a közöst, amely minden nép történetében felfedezhető, s a kiegyenlítődés, a megbékélés irányába mutat, nem elválaszt, hanem összeköt: ezek a jelek a népek közös nyelvének írásjegyei.

Kicsit irodalmiaskodó a magyarázat, de ennek a kiállításnak a képei már nem a stílus, hanem a stílusnál több: az irányzat fogalmkörébe sorolhatók. Aligha ismerék még egy festőt Csáji nemzedékéből, akinek fejlődése mind festőileg, mind gondolatilag ennyire világos és egyértelmű lenne.

Kezdetben ember és természet egységét-ellentétét igyekezett szürrealisztikus eszközökkel kifejezni, amelyek a témához a személyiség többletét is hozzáadták. A természeti tárgyak lassan a figura körvonalait öltötték, bálvány- és mesealakká lettek, amelyek a kép világába magukkal hozták előző életük történetét, érzésvilágát. A figurák aztán jelekké egyszerűsödtek, s ezek már sokkal inkább keltettek történelmi, mint természeti képzeteket: az egyszínű, szürke, sárga, ezüst, piros alapból reliefszerűen emelkedtek ki. Új kiállításán a reliefszerűség fokozottabb jelentőséget kap, csakűgy, mint a színek vad drámája, égő



*Menyegző / Wedding, 1966*

vöröse, szurok feketéje, vagy a súroló fényben látható halványfinom árnyalatok, amelyek a drámai hatású színelentétek között közvetítenek, kiegyenlítve az ellentéteket, festői harmóniát teremtve köztűk. Új képeim a jel már nem egyszerűen közvetítűje a humánumban kiteljesedű történelmi tanulságnak, az azonosság felfedezésének a különbözűben, hanem maga a forma, tehát: maga a jelentés.

Csáji Attila művészetének legbensűbb anyaga a személyes sors, a nemzeti, közép-eurűpai történelmi tanulság: de amennyire egyéni és lokális az anyag, annyira internacionális a szín- és formavilág - és ezért nagyon idűszerű is. Mindehhez már szinte felesleges hozzátenni, hogy ezen a kiállításán napjaink magyar festészetének egyik jelentűs alakjával találkozhat a nézű.

VADAS JÓZSEF

## ÚJ MAGYAR AVANTGARDE ?

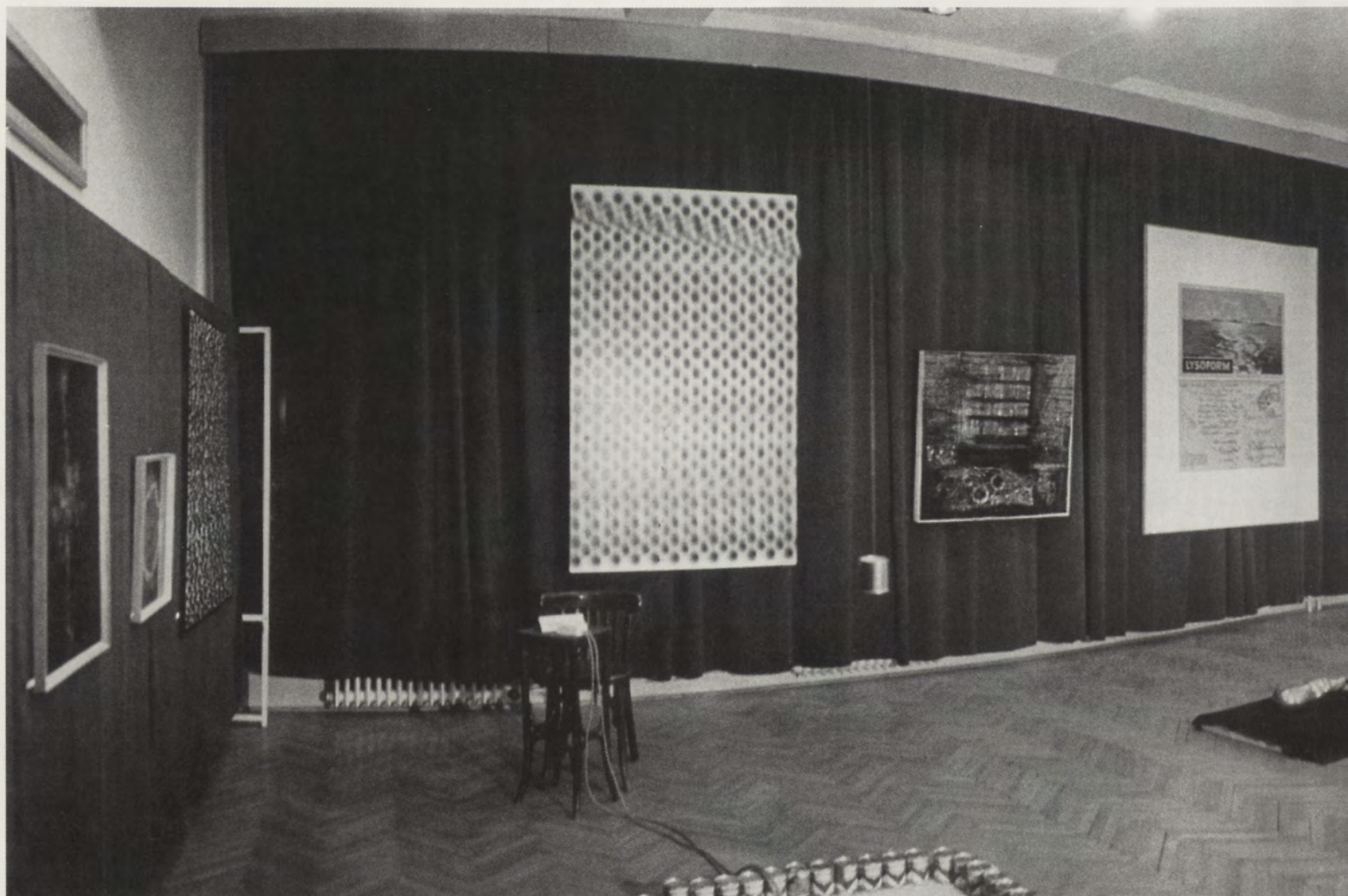
ÚJ ÍRÁS 1971. MÁJUS  
AZ ÚN. R-KIÁLLÍTÁSRÓL

Az utóbbi tíz év alatt valóságos avantgarde közösség szerveződött: Bak Imre, Bocz Gyula, Csáji Attila, Csiky Tibor, Hencze Tamás, Jovanovics György, Konkoly Gyula, Nádler István, Pauer Gyula.(....)Zárt együttesek nem alakultak ki. Az egyéni kezdeményezéseket azonban terebélyesedő mozga-

lom váltotta fel. Szaporodtak a kiállítások: Ipartervi bemutató, Szüreenon, Mozgás. Gyarapodott az új művészek tábora, erősödött az összetartozás tudata. A Műszaki Egyetem R kollégiumának a helyiségeiben az elmúlt év végén megrendezett seregszemle nem kevesebb, mint huszonhét, idősebb és fiatal modern művészt sorakoztatott fel. Nemzedékek, a legkülönbözőbb avantgarde irányzatok képviselői adtak kezét egymásnak. Az eredmény nem is maradt el: hosszú idő után ismét eleven valóságában áll előttünk az élő magyar avantgarde(...)

Csáji Attilaé az érdem, ő szervezte a nagyszabású bemutatót. Alighanem abban a reményben, hogy a magyar avantgarde túllép az elszigetelt egyéniség képességein és a szószoros értelmében vett közösségi munka szolgálatába áll.

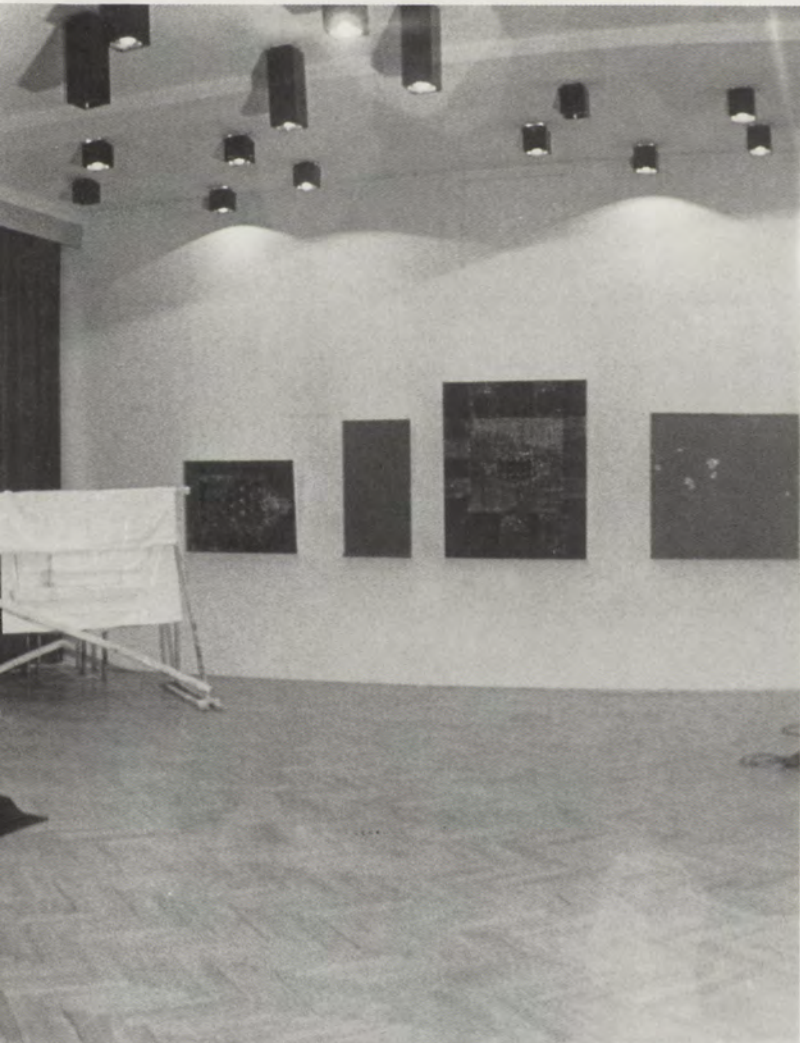
*R-kiállítás részlete 1970/Exhibition R 1970*





*Áthatolás / Penetration Through*

**Néhány adat:** A kiállítás 1970 decemberében valósult meg a Budapesti Műszaki Egyetem R-épületének helyiségeiben. Az egyetem részéről a tárlat felelőse Varga Miklós volt. A kiállításkatalógus előszavát Beke László írta. A kiállítás résztvevői: Bak Imre, Baranyay András, Csáji Attila, Csiky Tibor, Csutoros Sándor, Donáth Péter, Erdély Miklós, Galántai György, Haraszty István, Haris László, Hencze Tamás, Ilyés István, Jovanovics György, Korniss Dezső, Lakner László, Lantos Ferenc, Major János, Méhes László, Molnár Sándor, Molnár V. József, Papp Oszkár, Pauer Gyula, Szentjóby Tamás, Temesi Nóra, Tót Endre, Türk Péter



*Áttörés / Break Through*



RÓZSA T. ENDRE

## AZ UTAK ÖSSZEÉRNEK

KRITIKA  
1971. JÚNIUS  
AZ R-KIÁLLÍTÁS KAPCSÁN

Csáji Attila képei felületi érzékenységének a jellemzésére Tàpiest tudnám említeni, akinek képi textúrái olyanok, mint az öregemberek arca, vagy a kiszikkadt, repedező, spanyol föld. Ahogyan a fény hatásait kutatja, erről talán a rayone-ista Larionov juthat az eszünkbe. De Csájinak semmiféle lényegi köze nincs se Tàpieshez, se Larionovhoz. Csájinak megvan a maga konok útja. Képeit szinte a monokromitásig egyszerűsítve, taszító fekete és fémes ezüst színeket használva industrializálódó környezetünket kísérli meg átérezni és kimondani a festészet eszközeivel. És egyúttal ugyanazon a képen belül harcot hirdet az ipari környezet ridegsége ellen a kívülről jövő súroló fény változó hatásának a kihasználásával.

Itt említeném meg pontosabban, mit értek én az organikus folytatáson. Nem azt, hogy ha Csáji a fény festői természetével foglalkozik, akkor vegye fel Egry József elejtett fonálát. Már csak azért sem, mert Egry a képen belül foglalkozott a fénnel, Csáji pedig a képen kívüli fény képen belüli hatását vizsgálja. Az organikusságot folytató festészet problémafelvetései ne egy elmúlt magyar művészethez kapcsolódjanak, kötődjenek össze organikusan a mai magyar társadalommal, a képek gondolköre gyökerezzen organikusan a mai világunkban. S ennek a kapcsolódásnak az igényét erősen érzem Csáji munkáiban.



*Ezüst tömb / Silver Mass, 1967*

*Üzenet I / Message I. 1967*

GUNDA BÉLA

## A FÉNY ÜZENETE

HAJDÚ  
1981. NOVEMBER 28.

Csáji Attila a természet, az ember és saját művészi énjé belső világát különböző értelmezésekkel megfogalmazó alkotó. Minden absztraktnak tetsző munkáját átáramoltatta énjének csak nemes anyagokat átengedő szűrőjén. A legkevésbé sem akar a hagyományokban megkapaszkodni, hanem sokkal inkább dokumentál, hogy amit alkot az már a jövő hagyománya. Úgy közelíti meg alkotásaiban a múlt jelenségeit - legyenek azok a magyar rovásírás betűi -, hogy azokat előre hozza a jövőbe.



HEGYI LÓRÁND

## AZ INFORMELTŐL A HOLOGRAMIG

### UTAK AZ AVANTGARDE-BÓL

/TANULMÁNYOK KORTÁRS  
MŰVÉSZEKRŐL/.

KIADÓ: JELENKOR, PÉCS.  
EGYBEN A MŰCSARNOKI  
VISSZATEKINTŐ TÁRLAT  
KATALÓGUSELŐSZAVA  
1988

Bizonyára alaposan megváltozna a magyar művészettörténeti gondolkodás és értékrend, ha a hatvanas évek újító törekvéseit tudományos módszerességgel feldolgozná a szakirodalom. Számos elfelejtett életmű kerülne be ismét a szakmai köztudatba, s még a később ismertté vált oeuvre-k korai szakaszainak feltárása is meglepetésekkel szolgálna. A hazai informel művészet, a lírai absztrakció és az absztrakt expresszionizmus éppúgy az őt megillető helyre kerülhetne, mint a sajátosan magyar szürnaturalizmus, mikrorealizmus, mágikus realizmus, melyből az egyes alkotók nagyon is sokféle irányba indultak tovább. Éppígy új megvilágításba kerülne a "szürenon" jelenség, ez a jellegzetesen a hatvanas évek első felében megfogalmazott művészi program, Csáji Attila és a köré csoportosuló fiatal művészek alkotói célkitűzése, mely a szürrealista tradíció és a nonfiguralitás összeolvasztására tett kísérletet.

Csáji Attila számára az 1957 után ismét elérhetővé, publikációkon, albumokon keresztül megisméghetővé vált szürrealizmus fontos kiindulópontot jelentett: a látható valóság, a mechanikus leképzés meghaladását és a tudat alatti képzetek, homályos sejtések, asszociációk kiírásának a lehetőségét. Nem csupán a nemzetközi szürrealista művészet volt rá hatással, hanem a hazai szürrealista művészek munkássága is. Ez természetes, hiszen az ötvenes évek dogmatikus kultúrpolitikája kompromittálta a realizmus minden formáját. A hatvanas évek fiatal, akkor induló művész nemzedékének szemében a realizmus anakro-

nisztikus, konzervatív, pusztán a felületen maradó, üres konvenciókat őrizgető, a korszellemhez kapcsolódni képtelen, elavult jelenségnek tűnt. A társadalmi nyilvánosság színtereiről oly sokáig kirekesztett avantgarde hagyomány, mindenekelőtt a szürrealizmus és a nonfiguráció a mélyebb érzelmi, hangulati tartalmakat és az összetettebb, elvontabb jelentéseket közvetítő, a dolgok ellentmondásosságát és többértelműségét kifejező, az egyéni lét rejtélyeit és a személyes látomásokat feltáró művészetet jelentette. A szürrealizmus az asszociációk szabadságával, a nonfiguráció pedig a képi építkezés autonómiájával, a vizuális formanyelv öntörvényűségével vonzotta a fiatal művészeket.

Csáji Attila művészi személyiségéből fakadóan mindkét terület felé érdeklődött. Foglalkoztatta őt a tudat alatti szférából felmerülő képzetek gazdagsága, a valóság tárgyainak átértelmezése, a természet formáiba belevetített asszociációk mélysége, a homályos sejtésekben, álmokban, spontán gesztusokban feltáruló rejtett személyiség megragadása. A természet, a kozmosz szürrealis átlényegítése, a természeti látványba belevetített természetén túli, érzékelhetőségen túli képzetek a valóság fogalmának a kitágítását célozták.

A valóság Csáji Attila számára messze nem csupán a látható, kézzelfogható, tapasztalati úton megragadható realitást jelentette, hanem a hangulatok, sejtések, képzettársítások által végtelenné tágított, az érzelmek által átlényegített és az intellektus által átformált szellemi kozmoszt, a teremtő személyiség lehetőségeinek és intellektuális tevékenységének a világát. Olyan művészi formát keresett, melyben ezt a víziót tudta megtestesíteni. S mivel alapvetően racionális alkatú művész, kezdettől fogva az ösztönösség és rendszerteremtés szintézisére törekedett. Meggyőződése szerint ugyanis a végtelen lehetőségeket tartalmazó, csupán csak sejthető szellemi univerzum művészi - élményszerű, egy érzéki, szemléletes formában megtestesülő - kifejezése csakis racionálisan felépített műalkotásban lehetséges: mert a ráció adta lehetőségek között tárul fel a sejtések és képzettársítások beláthatatlanul tág tartománya. Csáji Attila tehát nem vette át a szürrealizmus pszichikai automatizmusát, ami egyébként a hazai szürrealista törekvésekben sohasem vált kizárólagossá. A képi rendszer racionális felépítését összekapcsolta ugyan a tudat alatti képzetek feltárásával, de mindvégig megőrizte



az intellektuális kontroll mozzanatát. A kompozíció felépítésének folyamatát mindig tudatosan irányította. Az autonóm képi forma sajátos rendszerének kutatása és a tudat alatti tartalmak kivetítése kezdettől fogva összefonódott művészetében.

Ebből az alkotói programból született meg 1964-ben a

*Üzenet-kék / Message-blue 1969*

"Szürenon" sorozat. A többnyire kisméretű, olajjal, zománcal, lakkal kialakított, festéssel, törléssel és kaparással képzett képfelületen organikus formák jelennek meg.



Sajátosan félabsztrakt alakzatok, melyek emlékeztetnek ugyan bizonyos természeti motívumokra, növényi formák mikroszkopikus látványára, valójában azonban informel foltokról van szó. Inkább a meleg sárgás-zöldes-vörös-barnás színvilág és a mindent sejtelmesen megvilágító, irracionális aranyló fény idézi fel a természetet, mintsem az

*Jelrác III / Sign-Screen 1969*

egyes formarészletek. Noha a "Szürenon" lapok síkon elrendeződő amorf alakzatokból állnak, mégis a fény jelenléte, az erős fény-árnyék kontraszt térbeliséget, mélységképzetet



*Üzenet XXII / Message XXII, 1969*

kelt. A szövvényes organikus formák egy képzeleti térben tűnnek fel, mélységet és távolságot sejtetnek. Mintha egy zeg-zugos barlang fantasztikus, szokatlan és meglepő föld alatti világa tárulna fel a hirtelen felragyogó fényben, csupán egy pillanatra, s a fény kihunyásával a képzelet rajzoló tovább az inkább csak sejtett, mint látott alakzatokat.

Csáji Attila úgy bánik itt a fényvel, hogy egyszerre

konkretizálja - azaz testi alakzatokká, térbeli kiterjedéssel bíró formákká alakítja - az amorf foltokat és ugyanakkor meghatározhatatlanná, elmosódóvá, megfoghatatlanná - azaz sejtelmessé, látomásossá - teszi őket. Festői módszere nem a mikronaturalizmus felé vezeti a megformálást, noha megmarad az egyes részletek szinte természetes testiisége és plasztikussága, hanem az informel organikus absztrakt alakzatai felé.

A "Szüirenon" sorozatban még jelen van a burkolt narrativitás, a poetizált természetvízió témaként való felfogása, a

panteisztikus természetlátás kifejezése. Csáji Attila ekkoriban verseket is ír, melyekben ugyanez az átlelkesített természeti kép, a világmindenség misztikus megszemélyesítése fogalmazódik meg. S már ekkor, a hatvanas évek elején Csáji Attila számára a fény az a mozzanat, mely megvilágítja a "természet rejtett arcát", a fény tárja fel a nem látható, elrejtett, lényegi sajátosságokat, a fény fogja egységbe az intellektust és az organikus világot: azaz a fény egy olyan misztikus erővé válik művészi világában, mely a végtelen kozmoszt és az emberi szellem végtelen tartományát összeforrasztani képes. A képeken felsejlő fény éppúgy a világegyetem végtelenségének képi megjelenítője, mint a személyes lét, az intellektus feltárulkozásának képi metaforája. A végtelen makrokozmosz e misztikus fény

által válik felfoghatóvá, amint az individuális lét igazsága is a személyiség legmélyéről fakadó fényben tárul fel.

A fény a szellem emanációja Csáji költői sorai szerint:

" A valóságot tűnékeny képe idézi

És e tünemény valósága

a fény

a megfoghatatlan érzékelhető

a megfoghatatlant érzékeltető

a fény mely a létünk

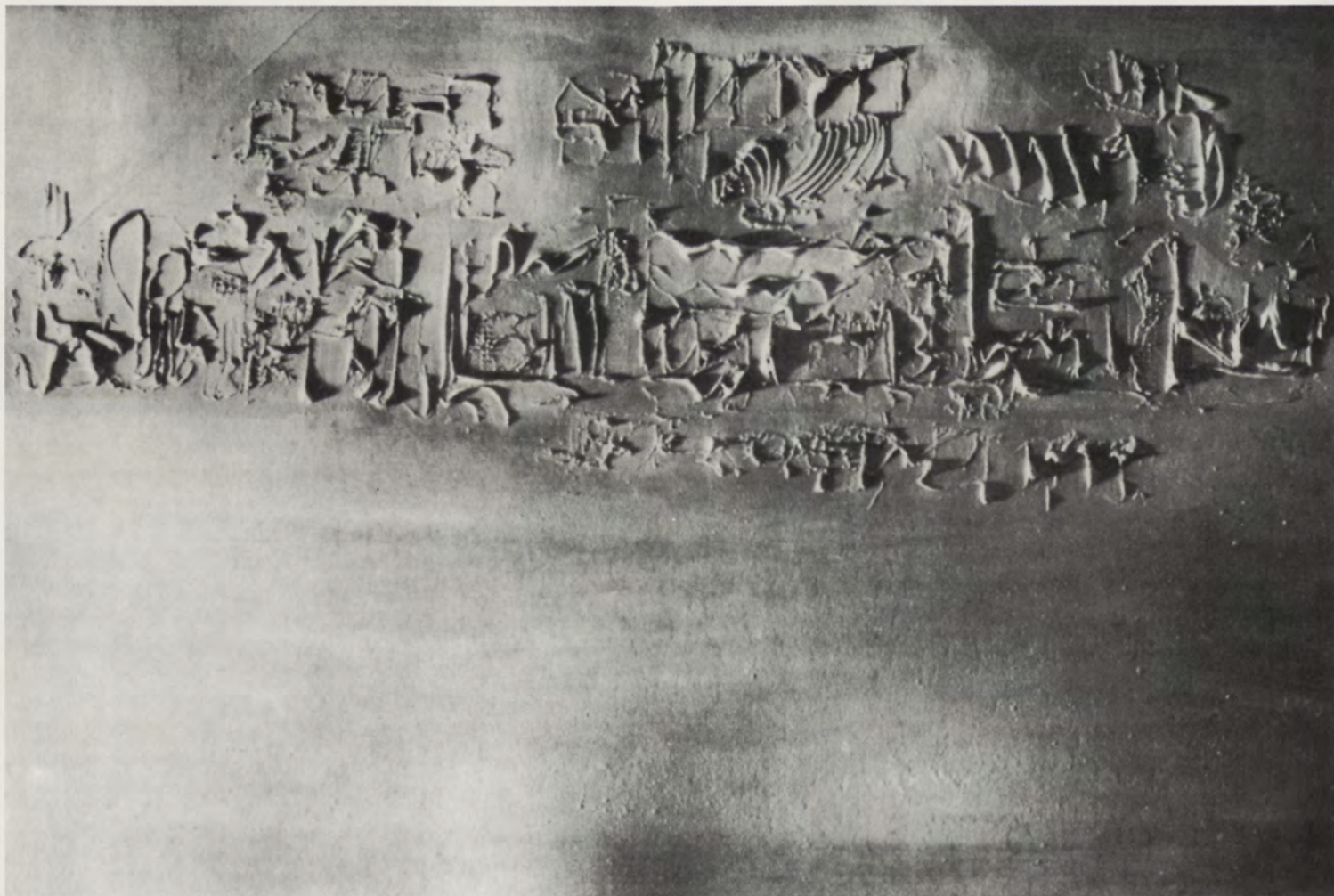
... mely a befelé végtelen tér

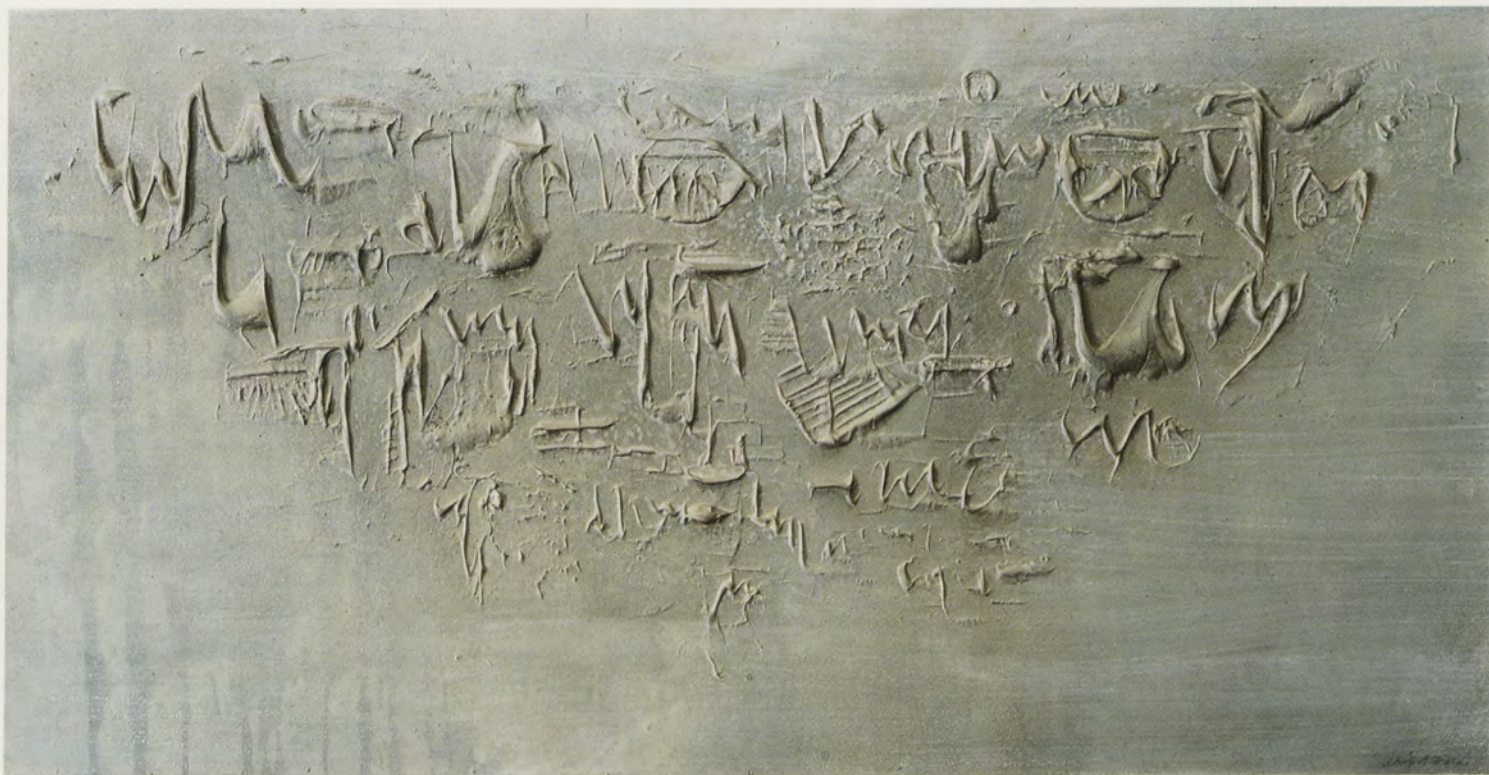
mélységéből

belőlünk árad"

Ez a "befelé végtelen tér mélységéből", azaz a személyiségből belőlünk áradó misztikus fény ragyogja be Csáji Attila ekkori műveinek képtereit. A költői megfogalmazás és a képi fogalmazás ritka találkozásának tanúi lehetünk a

*Jelrács/Sivatag I. / Sign-Screen I. 1969*





*Jelrác/Sivatag II. / Sign-screen II. 1969*

"Szüirenon" lapokon. Az ez utáni években megerősödik az autonóm képi rendszer kutatásának az igénye, s ezzel együtt háttérbe szorul mindenfajta narrativitás.

Már 1964 és 65 között készít egy sorozatot, melyen csurgatott kalligrafikus jelek tűnnek fel, vízszintes sorokba rendezve. Az egyes csurgatott formák egymáshoz hasonló gesztusok nyomai, de természetesen mindegyikük másként rögzítődött. Csáji Attila egyrészt megkísérelte a spontán rögtönzést és a szigorú, előre megtervezett képi rendszer összebékítését, másrészt pedig megkísérelte az automatizmus kontrollját. Hiszen ha minden egyes csurgatás ugyanazt a gesztust ismétli, akkor az eredetileg spontán, motorikus gesztusfestés a tudat, az akarat ellenőrzése alá kerül.

1967 és 1970 között készült a "Jelrác" sorozat, a fentebb leírt kísérlet eredményeit felhasználva. A "Jelrác" sorozat képtábláin spachtlival kialakított plasztikus formákat rendez el, vízszintes sorokban. Az egyes informel alakzatok reliefként domborodnak ki a kép síkjáról. Nyomok, melyek a kéz mozgását és az ennek nyomán alakuló puha anyag formálódását őrzik meg. Megdermedt gesztusok, melyeket nem színek, hanem a fény - az oldalról jövő súrlófény - artikulál.

A "Jelrác" sorozat darabjain a gesztusok úgy tőnnek fel, mint valamilyen természeti jelenség: érződik a mozgás, a festői gesztikuláció, az akció /akciófestés/, ugyanakkor a létrehozott plasztikus felület mégis dologi, nem személyes, objektív, mintegy természeti tárgy. A személyes gesztikuláció nyomán keletkezett faktúra önértékűvé, "maradvánnyá", "dologgá" válik - s így a személyes üzenetet elfedi az objektív képstruktúra.

A "Jelrác" sorozat plasztikus felületű képein kezdett Csáji Attila először úgy dolgozni a fényvel, hogy az nem csupán ábrázolt, sejtetett, festői eszközökkel felidézett elem, hanem aktív képalkotó elemmé válik. Az erős súrlófény megnöveli a faktúra plaszticitását, a megvilágított részek hangsúlyosabbá, az árnyékok sötétebbé válnak, a domborulatok markánsabbnak tűnnek. Ekkor kezd kísérletezni a mozgó fényforrással, ami egy állandóan változó képfelület kialakítását teszi lehetővé.

A fény ilyen értemű felhasználása vezet el a fényérzékeny színek használatához. Kezdetben csak az ezüsttel kísérletezik, mivel a fémes felület felerősíti a fény visszautkröződését. A "Jelrác" gyakran alkalmazza a vörös és az ezüst, illetve a kék és az ezüst színpárosítást, mivel az erős súrlófényvel megvilágított ezüst felületből még erőteljesebben villannak ki a meleg vörös és kék plasztikus formák.



Üzenet / Kotta / Message / Music 1995

A képfelület relieffé válik, amely- a fényforrás mozgatása révén - új és új vizuális élményt nyújt.

Ugyancsak a hatvanas évek végén készítette Csáji Attila a gesztusfestészet és a rendszerépítés összekapcsolásán alapuló "Üzenetek" sorozatát, amelynek darabjain a szín érzelmi, hangulati kifejező ereje nagyobb hangsúlyt kapott. Csáji Attilában mindig is megmaradt a közvetlenebb önfeltárás igénye, s ezzel együtt a kép érzelmi-hangulati telítettségének fokozására való törekvés. Az "Üzenetek" sorozat szorosabban kapcsolódik a magyar absztrakció érzelmesebb vonulatához, míg a "Jelrács" sorozatban a képstruktúra kutatása és egy visszafogottan személyes fogalmazásmód kerül előtérbe. Ebben az időszakban már erőtel-

jesebben kibontakozott a hazai hard edge művészet, mely a szigorúan személytelen formaépítést tette központi mozzanattá. Csáji Attila azonban sohasem csatlakozott egyetlen irányzathoz sem, mindvégig megőrizte személyes hangvételt és a szintézisre való törekvést. Művészetében mindvégig megmarad a lírizmus, ugyanakkor egyre erőteljesebbé válik az analitikus szemlélet.

A képfelület plasztikus alakításából adódóan rövid időre redukálódik Csáji Attila színvilága: részint az ezüst, részint pedig a minden fényt elnyelő fekete válik egyeduralmúvá. Az 1970-ben megkezdett "Fekete" sorozat darabjain a felületbe épített plasztikus formák a korábbi évek reliefszerű felületkialakítását vitték tovább, a már-már szobrászi plasztikusság irányába.

Különbféle triviális tárgyakat, tárgy töredékeket helyez el a képfelületen, többnyire szimmetrikus, nyugodt, kiegyensúlyoz-

lyozott kompozíciókban. A hétköznapi tárgyak, hulladékok, anyagok felismerhetetlenné válnak a selymes fekete szín / vagy a teljes színtelenség, a teljes fénynélküliség / hatására. Komor, sejtelmes, kvázi szakrális tárgyak, melyek egy ismeretlen kultusz részeiként, oltártáblaként állnak előttünk. Néhány fekete kép esetében fényt visszaverő ipari festéket is felhasznált, aminek következtében a megvilágított részek

sejtelmes csillogással különülnek el a matt fekete képfelület-től, s szinte lebegni látszanak a végtelenséget sugalló térben. Egyes képeken a plasztikus képfelület tárgyként jelenik meg, múltból ránk maradt emléktáblaként, melynek megsejtésére immár nincs módunk. Más képeken inkább a fekete, fény nélküli, végtelen és felfoghatatlan tér illúziója tárul fel előttünk, ahol a felcsillanó fényes tárgyak egy ismeretlen erőtől mozgatva lebegnek a kozmoszban. Az 1973-as "Kozmosz hulladékból" című kép fekete síkjából középen egy hegyes, semmihez nem hasonlítható, agresszív tárgy emelkedik ki,

*Üzenet XXI. / Message XXI. 1969*



fenyegető és provokáló elemként, mely az általunk ismert világon kívüli létezők lehetőségét villantja fel.

A "fekete képek" az ismeretlen, végtelen tér megsejtését, az általunk ismert viszonylatok bizonytalanságát, a nézőpontok esetlegességét, a megközelítési és értelmezési módok viszonylagosságát nyilvánították ki. Csáji Attila azonban állandóan új bizonyosságok után kutatott, s ezeket az új bizonyosságokat gyakran a régi kifejezési formákban, a művészeti tradíciókban találta meg. Ennek egyik szemléletes példája az 1971 és 1974 között készült "Kassák" sorozat, mely nem csupán tisztelgés a magyar avantgarde legendás alakja előtt, hanem a képarművészet szubjektív újraértelmezése is. Csáji Attila geometrikus és organikus absztrakt formákból kollázsokat készített, melyek olykor távolról - emlékeztetnek a bécsi korszak képarművésztáira, vagy a kései Kassák művek oldottabb geometrizmusára, valójában azonban újra a Csáji Attila-i kérdéseket feszegető kísérleti munkák: a szigorú, mechanikus rend és a mechanikusságot meghaladó, eleven és mozgékony szerveződések összekapcsolásának újabb próbái. A "Kassák" sorozat kollázsai tehát, ha más formarendben is, de lényegében a Csáji Attilát mindvégig foglalkoztató alapkérdésekhez kanyarodnak vissza. Csájit itt sem zavarta a párhuzamosság: a "fekete képek" sejtelmes és provokatív felületei békésen megfértek a "Kassák" sorozat szigorúan szervezett, geometrikus formákat organikus alakzatokkal ötvöző, racionális kompozícióival.

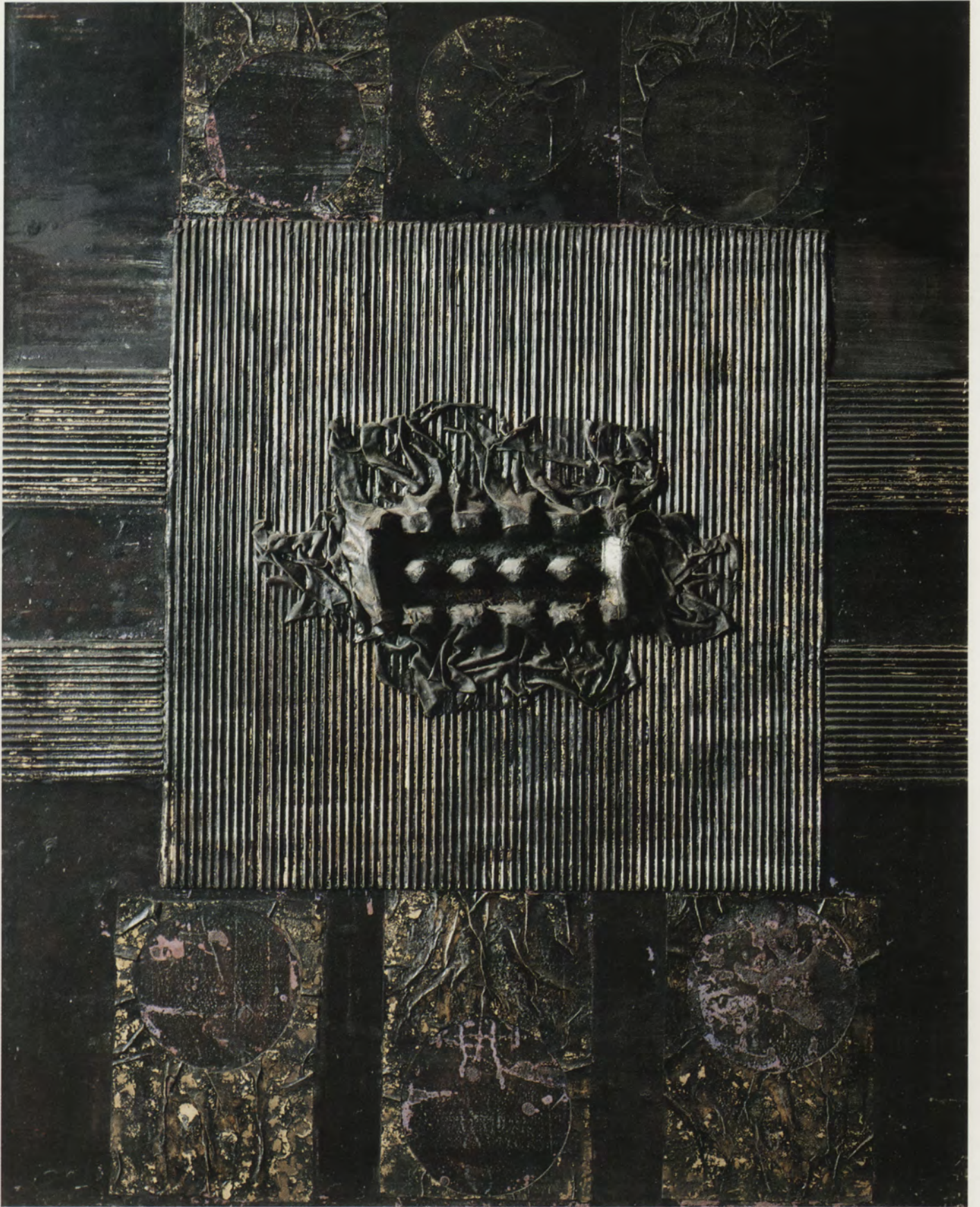
Bármennyire is konokul és következetesen haladt a maga útján, soha nem akarta magát kivonni az adott pillanat hatása alól. Sem akkor, amikor a SZÜRENON csoportot megszervezte, sem akkor, amikor Galántai György balatonboglári kápolnatárlatainak előkészítésében vett részt, sem később, a hetvenes évek elején, amikor néhány érdekes munkájával a hazai konceptuális művészet nagy áttöréséhez kapcsolódott. A konceptuális munkákban mutatkozott meg leginkább Csáji Attila politikai, ideológiai, szociológiai érdeklődése. Azaz számára a konceptualizmus nem elsősorban metanyelvi kísérletezés volt, hanem bizonyos történelmi, társadalmi és politikai kérdések felvetésének terepe. Jó példa erre az 1971 és 73 között készített "Utcakő" sorozat, melyben a számos jelentéssel megterhelt, szimbolikus motívum mindig új jelentésközegbe kerülve, mindig új értelmet kapott. "Az utcakő sírköve" című

munkában a proletariátus fegyvereként, a forradalmak barikádjának építőköveként politikai szimbólummá vált tárgy átlátszó, mindentől elszigetelő műanyagfólia dobozba zárva, a "Vendéglátóipari Vállalat" felirattal ellátva kerül ravatalra - fegyverből veszélytelen fogyasztási cikké válik.

Elgondokoztató munka az 1975-ben készült "Ház. Közép-Európa a XX. század második felében" című fotó/szítanyomat, melyen egy valóságos épület a közép-európai történelem, kultúrtörténet, identitászavar allegóriájává válik: az épület egyik oldala megőrizte az eredeti, múlt század végi téglaburkolatot, az eredeti ablakkereteket, ereszt, az ablakok körüli ornamenteket, míg a ház másik oldalát "modernizálta", azaz lecsupaszította az új tulajdonos. Ez az oldal sivár, hiszen az eredeti homlokzat díszei eltűntek, de maga az épület az eredeti arányoknak megfelelően maradt meg. A kettévágott ház két része közepén, a kapu fölött, sután és bizonytalanul egymásba olvad. Ez a találkozás, a régi és az új érintkezése, a maga eldöntetlen formai megoldásával - azaz megoldatlanságával - az egyazon épület két oldalának radikális kettévágásával egy történelmi helyzetet, a történelmi folytonosság megszakadását, a múlt és a jelen viszonyának megoldatlanságát, a múlt egyszerű és lélektelen eltüntetésének eleve kudarcra ítélt kísérletét, az önmagunkkal való szembenézés hiányát sűríti egyetlen beszédes képbe. S a ház két részét két testvér örökölte, egy apa két fia. A két testvér útjának szétválása, az egymástól elszakadt testvérek elidegenedése sorsszerűvé, példázattá vált Csáji Attila munkáján: a súlyos történelmi, kulturális identitászavar képi metaforájává.

1975-ben Csáji Attila a Károlyi Alapítvány ösztöndíjasaként több hónapot a dél-franciaországi Vence-ban töltött. Itt készített kollázsai némiképp a "Kassák" sorozat lapjainak szerkesztőelvéit folytatják, de más motívumokkal. A papírlap fehér síkján szürke tussal előre megfestett síkformákból komponálja ekkori munkáit. Egyes formák pusztán dekoratív elemek, míg mások tónusértékekkel jelzett térformákká válnak. A síkot térbe fordítják, térként értelmezik át ezek az elemek, míg az éles, egyértelmű kontúrok ismét visszafordítják a formákat kétdimenziós síkformákká. Csájit itt is a felület többértelművé tétele foglalkoztatja, mint az erős súrlófénnyel megvilágított, plasztikus képfelületek

*Fekete I. / Black Picture I. 1970*

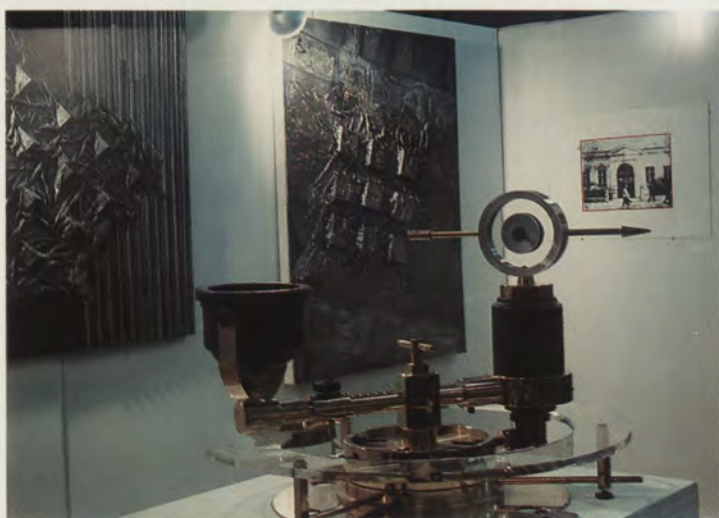


esetében. Formái itt kecsesebbek, vonalai lágyabbak, barokkosan ívelő kontúrok által elegánsan artikuláltak: ez egyértelműen a Dél, a provence-i környezet hatása.

Magyarországra visszatérve Csáji Attila érdeklődése egyre erőteljesebben fordul a fény új alkalmazási területei elé. 1977-től részt vesz a Központi Fizikai Kutató Intézet lézerkutatói programjában, s a lézerfény képzőművészeti alkalmazására tesz kísérletet. Bár egy merőben új, technikai médium esztétikai értelmezéséről van szó, számára mindez mégis korábbi festészeti kérdésvetetésének egy új közegben való újrafogalmazását, azaz a véletlen, a spontán mozzanatok és a szigorú, előre felállított rendszerek viszonyának feltérképezését jelenti.

Ahogy írja 1982-ben: "A ritmizált és megkomponált képi információk sokasága rögzíthető egyetlen képlemezen. Itt a lézerfénynek hasonló a szerepe, mint a hanglemeznél a gramofontűnek: a kijelölt utat követve kiveti a rögzített optikai információt." Számára a lézerfény nem több, mint egy hallatlanul tág lehetőséget biztosító technikai segédeszköz - mint ahogyan korábban a mozgó fényforrás, mely megnövelte a "rögzített optikai információk" leolvasási lehetőségeit. Csáji Attila számára a végcél új látványminőség megteremtése, új hatások kialakítása volt, nem pedig öncélú technikai bravúrkodás. Ugyanakkor, s ez rendkívül fontos, Csáji Attila ezekben a munkákban olyan látványvilágot teremt, ami csakis lézerrel hozható létre. Tehát nem egy korábbi látványvilág rekonstruálására használja fel az új technikai médiumot, hanem csupán korábbi képzőművészeti

*Részlet a Szürenon visszatekintő kiállításról, 1979 Cs. A festménye előtt Haraszthy István mobilja /19/a*



munkájának a szellemét, irányait menti át, egy merőben új közegbe - s teremt ily módon egy merőben új vizuális rendszert.

Az 1982-83 folyamán készített első magyar lézeranimációs filmben Csáji újrafogalmazza az általa - festőként - mintegy másfél évtizeddel korábban feltett kérdéseket: a mikroszkopikus világ és a felmérhetetlen távolságokban felsejlő formák, azaz a mikrokozmosz és a makrokozmosz élményének és egymásba való áthatásának képi megfogalmazását. Alapélménye ekkor is, mint tizenöt évvel ezelőtt is: a fény misztériuma. A fény, mely láthatóvá tesz és ami maga is láthatóvá válik. A fény, ami értelmezi a végtelen sötét teret, s aminek segítségével sejtéseinket és képzetünket, soha nem volt, soha nem látott képeket alkothatunk.

A lézer képzőművészeti lehetőségeinek a kutatása vezette el Csáji Attilát a hologramhoz. Úgy tűnik, ebben a legutóbbi alkotói fázisban sikerült egységbe hoznia az informelből indult festő, a konceptualista művész és a technikai médiumokat kutató, az egykori avantgarde "konstruktőrök" és médiumújítók /pl. Tatlin, Moholy-Nagy/ nyomdokain járó "feltaláló művész" tevékenységét. Csáji Attila hologramjai ugyanis messzemenően intellektuális, ha tetszik, konceptuális programokat tesznek képileg felfoghatóvá: míg lézerhologram installációiban összekapcsolódik a primer látványérzéki élménye és a gondolati, filozófiai tartalom.

Az 1984-es "Üzenet Joseph Kosuthnak" című hologram jellegzetesen kontextusra vonatkoztatott mű. A konceptuális művészet egyik alapművének tekintett "Egy és három szék" /1965-ből/ a konkrét, egyedi tárgy, a tárgy leképzésével nyert kép és a tárgyat meghatározó fogalom viszonyának vizsgálatára épült. Kosuth a művészet radikális elanyagtalánítására és fogalmivá tételére tett kísérletet. Amikor Csáji Attila 1984-ben "visszaüzen" Joseph Kosuthnak, ezt a konceptualizmus fénykorának leáldozása után, egy posztmodern szituációban teszi. A három stádiumot egy negyedikkel, a látszat maximálisan megtévesztő prezentálásával, hologrammal egészíti ki: azaz a tautologikus meghatározást a minden csak látszat szkeptikus tételével egészíti ki. A négy stádium nem csupán együtt, egymásra vonatkoztatva értelmezhető, hanem történetileg is: a konceptualizmus itt már a modern művészet egy kísérleteként, idézetként, visszautalásként van jelen. S a hologram éppen önleleplező és szemet becsapó kettőséggel épül be a programba: a kis lemez előtt elszétálva élénk tárul az illúzió,



*Kozmosz hulladékból / Cosmos of Garbage 1973*

majd rögtön továtúnik, s nekünk tovább kell gondolnunk az avantgarde kérdéseit, az újrateremtett világ lehetséges voltát vagy utópiáját, illetve a művészet és az élet radikális azonosításának heroikus ábrándjait.

Csáji Attila életműve látszatra egymástól független, vagy legalábbis egymáshoz lazán kapcsolódó szakaszokból - és műcsoportokból - áll. Festészetében mégis végigvezet egy gondolatot, mégha különféle formarendben fogalmazza is meg azt. A

legutóbbi évek nagyszabású technikai kísérleteiben olyan új egységet teremt, melyben nem csupán a különféle médiumok élményvilágát és közlési lehetőségeit kapcsolja össze, de egy kevésbé látható időbeli összefoglalást is nyújt. Több mint két évtizedes életművének újra és újra visszatérő kérdéseit, művészi személyiségének alapproblémáit képes új kontextusba helyezni, miközben érzékelteti az eltelt idő, a történelem mindent átértelmező, kényszerítő hatalmát is. Tevékenysége nélkül nem teljes az elmúlt két és fél évtized hazai művészetéről rajzolt kép: oeuvre-je éppen "különütassága", keretek közé nem szorítható gazdagsága miatt oly fontos számunkra.



*Áthatolás / Penetration Through I. 1973*



*Egyetlen irány / Single Direction*



Ív II. / Arch II. 1977



*Malomromok a Neckar partján / Mill Ruins by the Bank of the Neckar 1975*





*Nagy jel / Grand-sign 1973*

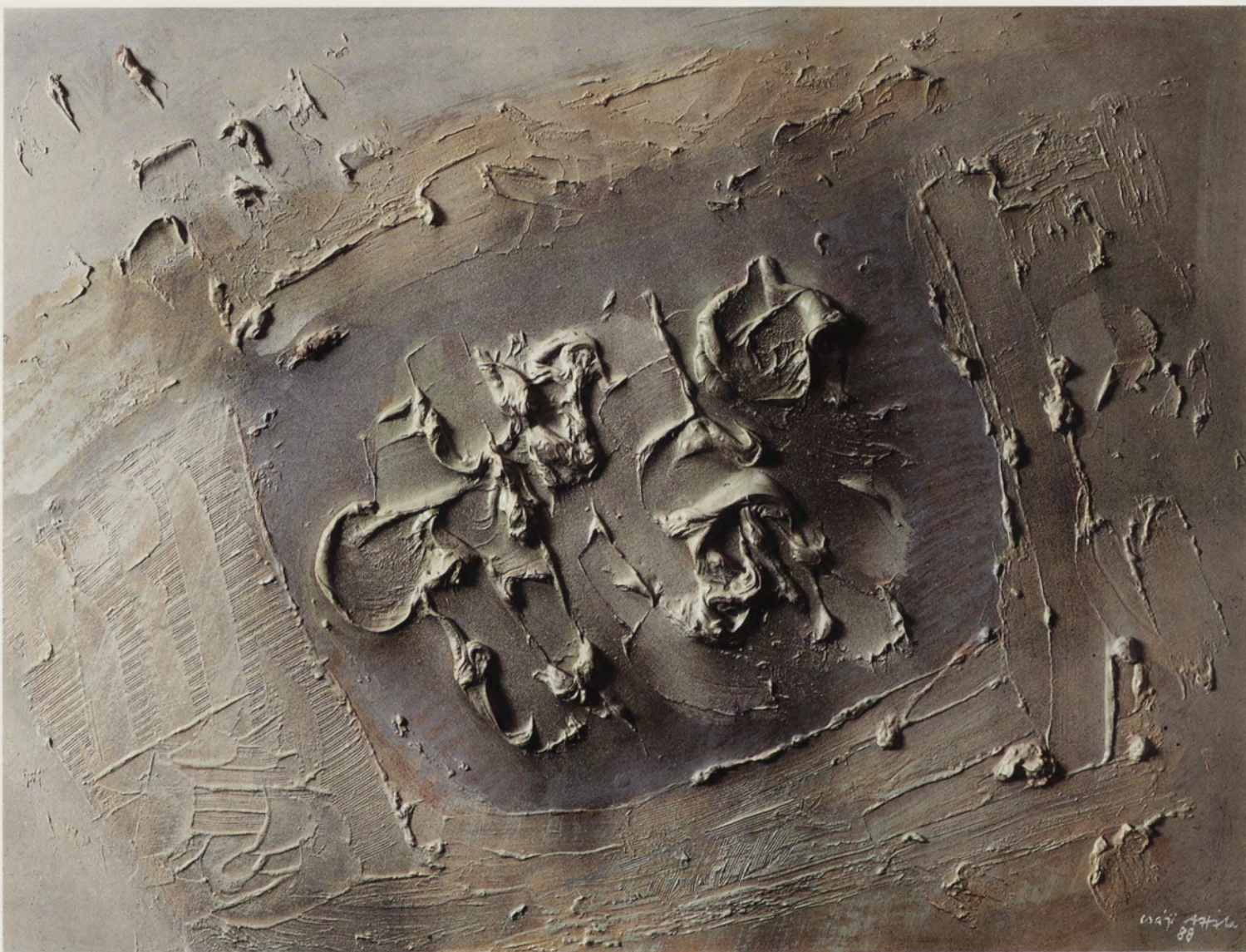
*Éjszakánk éjjele / The Night of our Night, 1977*



*Szétszóródás / Dispersion, 1974*

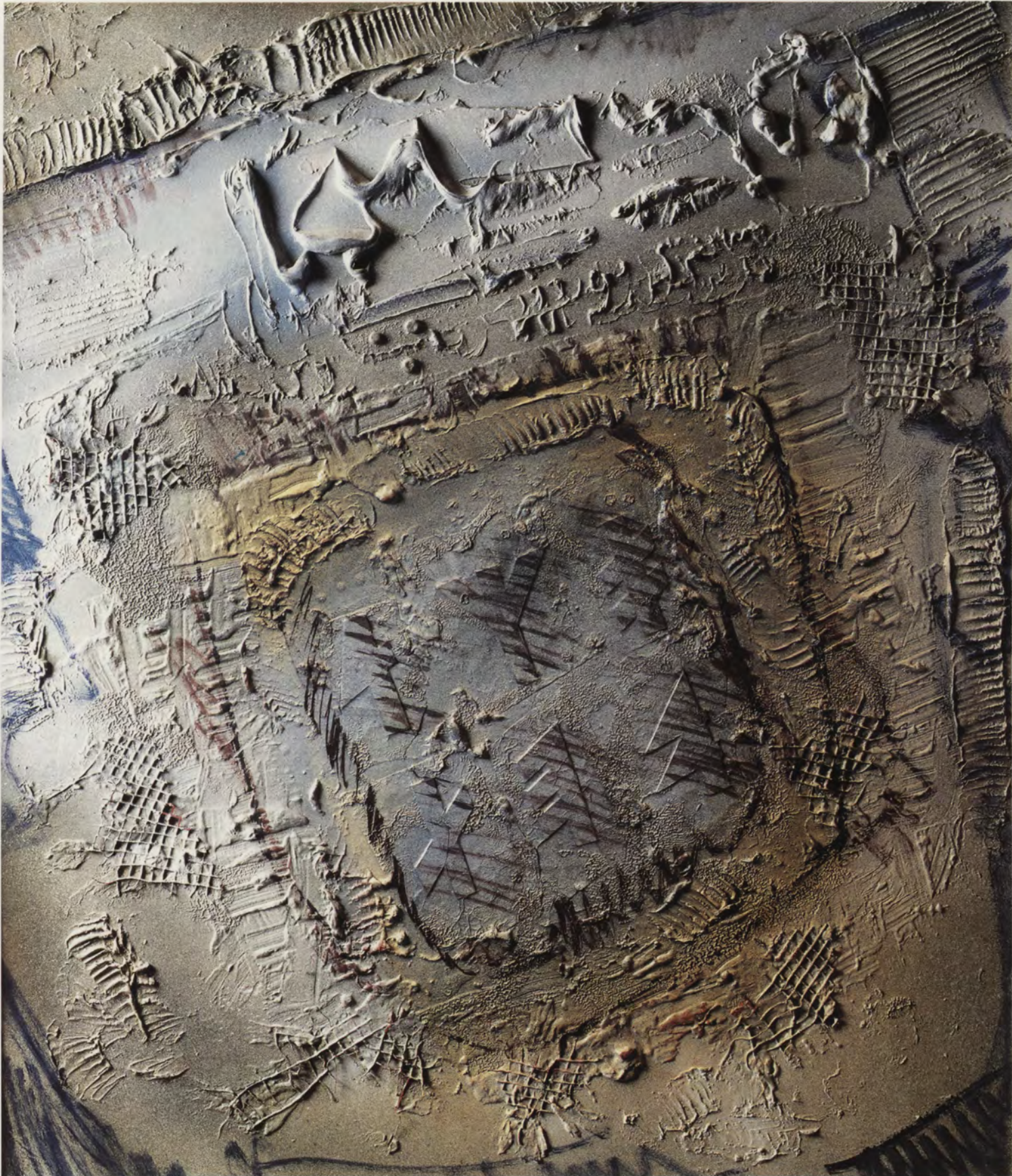


*Felfakadás / Burst Out, 1974*



*Kőtábla helyett III. / Replacing the Stone Block, 1988*

*Csupán néhány nyom / Just Some Trails, 1977*





*Jedikul / Jedikul, 1993*



*Kelet / East 1995*



*Nyugó pár 1995 / Couple at Rest 1995*

*Ikarus geológiai lenyomata/Icarus's Geological Imprint 1995 (in private collection)*





*Röptek árnya 1995 / Shadows of Flights 1995*



*Aru-Adu/Aru Adu 1995*

# CSÁJI ATTILA MUNKÁSSÁGÁRÓL

A KÖNYV SZÁMÁRA ÍRT  
TANULMÁNY 1996

Ifjú szivekben élek s mindig tovább  
(Ady Endre)

## 1.

Az '56-os forradalom és szabadságharc tragikus vége után egy ideig úgy tűnt, hogy az állami (párt)befolyástól független, korábban föld alá szorult művészet szabadon megmutatkozhat a nyilvánosság előtt. Voltaképpen az 1948-ban megszakadt művészeti folyamat hivatalos elismertetéséről lett volna szó. Ilyen meggondolásból került sor az '57-es műcsarnoki Tavaszi Tárlat megszervezésére, amelynek keretében az absztrakt és szürrealista művészek munkáinak külön termet sikerült biztosítani. A terem néhány nap utáni lezárása jelzésszerűnek bizonyult: az újabb nyugati törekvések s a hazai társadalmi-művészeti milió iránt romlatlanul érzékeny művészek hosszabb-rövidebb időre (ismét) "föld alá" kényszerültek, vagy művészi-társadalmi szerepükhöz méltatlan, perifériális bemutatkozási terepre szorultak vissza. Ma már, a történelmi rálátás hiányosságai ellenére sem kétséges, hogy ez a hosszú ideig "avantgarde"-nak, "neoavantgarde"-nak nevezett (bélyegzett), majd magának részben méltányosabb elismertséget kivívó művészet a jelenkori magyar kultúrát számottevő, sőt elsőrangú értékekkel gazdagította.

Az akkortájt, 1960 körül félreszorított, javakorbeli művészek mellé hamarosan felzárkóztak a fiatal nemzedék tehetséges tagjai. Ötvenhatos élményeikkel és az új éra szellemi nyomásával terhelten vagy anélkül, a szabad művészi megnyilatkozást, a befolyásmentes tájékozódást az egyetemes kortárs művészetben s a magyar szellemi életben előbbre valónak tartották a hivatalos művészi képzés kötöttségeinél (amelyre sok esetben módjuk sem volt), vagy a hivatalos marxista szemlélet értelmiségi körökben köztudott torzításainál. Művészek, művészetbarátok, írók, zeneszerzők, tanárok, népművelők - mindezek közt befolyá-

sos értelmiségiek - közreműködésével valósággal mozgalomnak indult ez a több százból szövődő csendes kulturális ellenállás. Folyamatosan gátolt, betiltott, mindössze néhány naposra engedélyezett kiállítások, balszerencsés kritikák, értelmetlen, rossz szájízú sajtópolémia és karikatúrák, kétféle kacsintó előadásorozatok formájában mindvégig jelen is volt a hatvanas években, sőt a következő évtized első éveiben is. Ez alatt az idő alatt kristályosodott ki ebből a mozgalomból az a két jobbra fiatalokból álló művészcsoport, a részben a Zuglói Kör tagjaiból verbuválódott Iparterv, valamint a Szürenon, amelynek tagjait hosszabb-rövidebb ideig szorosabb művészi és emberi kapcsolatok fűzték egymáshoz. Az utóbbi csoport, a Szürenon megszervezője, éveken át összetartója, nem hivatalos hazai és külföldi kiállítások létrehozója - korábbi kezdeményezések fiaskója után - Csáji Attila volt. Az általános helyzet jellemzéséhez hozzátartozik, hogy Csáji tizenévesen a forradalommal rokonszenvező kiállása miatt középiskolai tanulmányait vidéki gimnáziumban kényszerült befejezni. Az Egri Tanárképző Főiskolán diplomázott 1964-ben.

Pályakezdő művész éveire, meghatározó erejű gyermekkori élményére egy vele folytatott beszélgetésben emlékezik vissza. Ez az emlékmozaik az eredendő művészi készletés irányultságáról tanúskodik: "A hatvanas évek első felében tanárként Tiszaszederkényre (Leninvárosba) kerültem, és megdöbbenem tapasztaltam az Alföldön az ipari civilizáció romboló hatását. Ebben az időben - a hatvanas évek közepén - a környezetvédelemről még nagyon keveset beszéltek. Láttam vegyi mocsarakat Tiszaszederkényben, melyek a környéken terjedő mendemondák szerint kutyákat és teheneket nyeltek el. (...) Az ilyen és ehhez hasonló benyomások hoztak felszínre bennem egy gyermekkori emléket is. Tizenkét éves lehettem, amikor egy fríz halászhalóval elmentünk az Északi-tengerre, túl a Shetland-szigeteken. (Cs.A gyermekkorában egy évig a hollandiai Utrecht-Driebergenben élt, ez időtől kezdve tanult intenzíven rajzolni. - A szerző megj.-e.) Három héten keresztül voltunk a tengeren, Izland közelében halásztunk, úgy tettünk, túl minden civilizáción. A ködön egyszer csak átsütött a fény, a szürkességben villogó sárgák, narancsok, zöldek jelentek meg a tengeren. Gyönyörű volt. Aztán amikor jobban megnéztük a színjátzó káprázatot, kiderült, hogy szemét, hulladéktenger: különböző műanyag dobozok, zacskók, konzervdobozok, ott, Izland mellett." <sup>1</sup>

Írt kezdő éveiben verseket is Csáji Attila. Ezek közül a festészetében hovatovább vezérszerepet játszó fény iránti szenvedélyes vonzalmáról, a fény kettős - külső és belső, eleve adott - forrásáról '61-ben papírra vetett sorai tanúskodnak:

A fények játékát ősidők óta nézi az ember  
a víz felületén  
a lobogó lángban  
a napnyugtában és csillámpalában  
az emberi szemben és lidércclángban

A valóságot tűnékeny képe idézi  
és e tünemény valósága a fény  
megfoghatatlan érzékelhető  
a megfoghatatlant érzékeltető

a fény amely a létünk  
tudósok mondják:  
kölcsonzótt fényből élünk

Fényből

mit oly sok millió  
kilométerről  
üzen  
nekünk a Nap

bölcsek mondják:

FÉNYBŐL

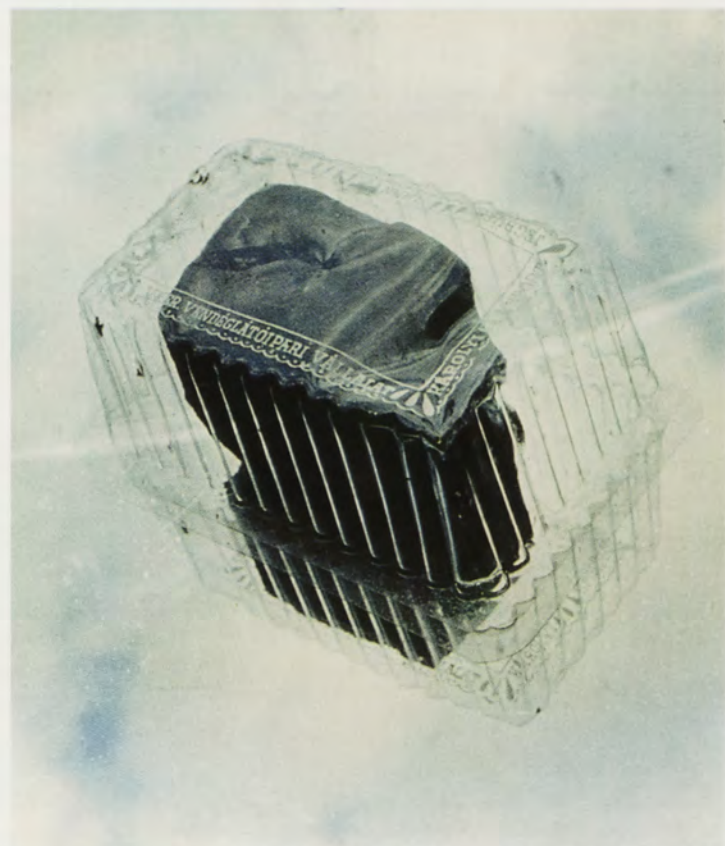
mely a befelé végtelen tér  
mélységéből  
belőlünk árad

(Fényből)<sup>2</sup>

Számos ezekben az években készült, kisméretű festményét ismerjük a művésznek. 22-24 éves volt ekkortájt, ezekkel a munkáival a koraiak közül - joggal - ma is közösséget vállal. A *Szürenom*nak elkeresztelt sorozat egymás utáni lapjait 12-ig terjedően számozással látta el, a továbbiaknak poétikus címet adott. "Álom és realitás, a természet és az élet rejtett világa kavarnak e festmények alakjaiban, formációiban - írta róluk Körner Éva 1967-ben -, a forma függetlenedik a kiindulás élményétől, átalakul, maga is több értelmet kap, a metamorfózis a természetnek és a képeknek egyaránt sajátja lesz. (...) A világ kérgének megtörésével ősi, primer igazságok tudnak maguknak utat törni."<sup>3</sup> Mintha - időben távolról

tekintve ezeket a ma is frissnek ható munkákat - az akkor még feledésre ítélt Európai Iskola és a Kállai Ernő szervezte Galéria a 4 világtájhoz nyitott szellemisége támadt volna új életre ezeken a színgazdag lapokon. A természet és az élet "rejtett arca" mutatkozott meg általuk a Nyugaton ekkortájt hódító gesztusszerű jelek kíséretében. Ezek a jelek - tudósít erről maga a művész - az ember és a természet megromlott viszonyára utalnak. Vannak ezek között az expresszív-szürreális munkák közt valóban az ember pusztító énjét sejtető lapok is (*Halottsírató, A sejt hálójában, A hold árnyéka súrolja az idő tájait*). Keletkezésük időpontjával és a művész sorsát kísérő viszontagságokkal számolva, akár személyes élmények rejtetten szimbolikus jelszerű közvetítését is láthatjuk bennük. E művek láttán, még a hatvanas évek közepén, tette fel a kérdést a művésznek a fiatalokkal kényszerű belső emigrációja ellenére kapcsolatot tartó Hamvas Béla: "Tudod, hogy milyen erőket szabadítás fel ezekkel a képekkel, s vajon tudsz-e parancsolni a felszabadított erőknél?" A művész válasza mindössze ennyi

*A proletáriatus fegyvere az utcaő /Paving Stone is the Weapon of the Proletariat, 1970*



volt: "Erők? Talán lények, melyeket hogyha felszabadítunk, meg is szabadulunk tőlük." <sup>4</sup> A barátság Hamvas és Csáji között a néhány évvel későbbi *Üzenet -Jelrácok* című sorozat időszakára esik. Az ismeretlen erőket valóban felszabadító *Feketék*-sorozat elkészültét a neves kulturfilozófus már nem érthette meg.

A Szürenon-sorozat keletkezési évét (1964), megoldását és értelmezését tekintve további közelítést érdemel. Csáji a festészetében később is alapvető fontosságú gesztusban megmutatkozó érzékenységre egy későbbi írásában így emlékezik vissza: " Hosszú ideig foglalkoztatott a gesztusban rejlő speciális érzékenység. Volt egy időszak, amikor az egymást követő gesztusok sorozata az egész képfelület akár egyetlen gesztussal végigíródó egységében valósult meg. Az időben egymást követő gesztusok, az előttük megvalósulót metszve, helyenként takarva rögzítődtek, s az így keletkező struktúra

*Egységben az erő/égő változat / In Unity there is Strength 1970*



alkotta a gesztusképet. Ilyenkor a kéznek egy négyzet, illetve téglalap által meghatározott tánca - egymást követő pantomimikus mozdulatsor - íródik rá a képre, amelyen aztán a kéztánc időbeli folyamata egy feszültséggel terhes téri egységgé válik. Az akcióban született képnek ez a felfogása kapcsolódik a csendes-óceáni iskola által elindított áramlatokhoz. A "spachtli kalligráfia" 1964-ben vált uralkodóvá képeimen az ún. *Szürenon*-sorral.

Jó néhány képen megjelenik ebben az időszakban is a konstruáló szándék. A gesztusok szövevényéből alakuló kép - asszociatív kapcsolódást követve - alakulásában lelassulva helyet ad egy mérlegelő képépítésnek. Ez arra hivatódik, hogy kibontsa a felrakott gesztusokban lehetőségként felismert célt. A kompozíciók asszociatív tartalma általában a szerves világhoz kapcsolódik (*Organizmus I-II., Centrális organizmus, Pár* stb.). Téri mivoltukban irracionálisak. Néha táji képzetekkel bírnak (*Kő ikonok, Mediterrán táj* stb.) <sup>5</sup>

A szövegben szó esik az "ún. csendes-óceáni iskola által elindított áramlatokról". Az igazság az, hogy ez a második világháború utáni áramlat a háború elől Amerikába emigrált nyugat-európai szürrealista művészek indíttatásának köszönheti létrejöttét. Az sem tagadható, hogy a tág értelmű gesztusfestészet megszületésében és háború utáni kibontakozásában az európai művészek igen csak jelentős szerepet játszottak. A hatvanas évek műkritikai irodalmát előntő megjelölések közül az "absztrakt expresszionizmus" fogalmát az amerikai Clement Greenberg vezette be 1949-ben. A "lírai absztrakció" fogalma az egy ideig nagy sikerrel szereplő Georges Mathieu nevéhez fűződik (1947), később a kritikus Pierre Restany népszerűsítette. Hivatkozási alapul a német Wols (Wolfgang Schulze) festészetét és a bretoni pszichikai automatizmust jelölte meg, amelynek festészeti megnyilatkozása nem csupán a külső világgal kialakított "költői kapcsolatra" terjed ki, hanem magába foglalja az ismeretlen, szertelen és kétségbeejtő világgal való szembenállást is, amint azt Lautréamont és Rimbaud megénekelte. Az "art informel" fogalma a francia kritikustól, Michel Tapiétól származik (1950), s olyan festőket sorol ide, mint Wols, Fautrier, Dubuffet, Michaux, Riopelle. A "tasizmus" fogalmát az ugyancsak francia Charles Etienne honosította meg 1954-ben.

Az egymást nem egyszer átfedő fogalmak és művészi törekvések sokféleségében megnyugtatóbb támpontot

nyújt a "festői jel" fogalmának korabeli (1969) értelmezése. Itt azonban szükséges megjegyeznünk, hogy Kállai Ernő *A természet rejtett arcában* már 1946-ban (egyik tanulmányában még korábban) lakonikusan úgy nyilatkozott, hogy "a valóság mélyebb keletű, rejtett ábrázatát (ti. a modern természettudomány és lélektan eredményeivel párhuzamba állítható képét) sem az emberi alak és arc, sem a táj vagy a csendélet szokott módján nem lehet formába önteni. (...) Az ilyen egyetemes távlatokat ábrázolni nem lehet, csak *sejtetni*. Mégpedig festői vagy plasztikai *jelek* útján".<sup>7</sup>

De hogyan határozható meg egyáltalán a *festői (festészeti) jel* fogalma? "A festészetben a jel - írja a hatvanas években egy-egy zártkörű fővárosi könyvtárban nálunk is hozzáférhető francia művészeti folyóirat, a *Quadrum* folytatásaként megjelent nagyszabású kötet egyik szerzője - ecsetvonások egy-egy része vagy kombinációja, ezek kifejező jellegűek és nem kizárólag esztétikus megjelenésűek. A jel tárgyat, tevékenységet (akciót), gesztust, gondolatot, elképzelést testesít meg, azon belső mozgások egyikét, amelyeket heves érzésnek vagy érzelmnek, olykor ezek összefonódásának nevezünk. A különböző nyelvhasználat egy közös nevezőre vezethető vissza: a festői jel, mint minden más jel, szimbolikus funkcióval rendelkezik. Mindazonáltal *nem olyan értelemben, hogy a jelölt már előzetesen létezik* (M. O. kiemelése), akár meghatározott társadalmi környezetbe helyezett feltevésként. Vagyis a festői jelek a szabadságnak azt az előjogát élvezik, amely a modern művészetben őket megilleti. Nem függenek jelábécétől, nincsenek alárendelve szintaxisnak, sem egy előzetesen felállított szerkezet viszonylatainak. Utalhatunk valamire, ami a tudattalan mélyén rejtőzik, ami éppen nem létezik, vagy ami kiesik a látható teréből. Ha megismerhetők, ez tisztán érzelmi síkon lehetséges, széles értelmezési skálára nyitott analógiai kapcsolat révén. A nyelv elemző olvasásával szembehelyezkedve, átfogó teljes olvasatuk szubjektivitásra vezet. (...) Az ábrázoló festészet megszüntével a festészet két világ, a belső és a külső metsződésében helyezkedik el, a jel felmerülése a találkozás nyomát viseli magán."<sup>8</sup>

A XX. század első felének művészete a fenti jelértelmezés irányába mutató fejlődés néhány jól ismert, klasszikus példáját mutatja fel, legszembetűnőbben Klee, Miró, Arp festészetében, illetve szobrászatában, sőt van rá néhány



*Információ+Információ/INFORMÁCIÓ  
(Olvasó fiú) / Information+Information  
INFORMATION (Reading boy)*

kivételes példa a század eleji magyar festészetben is, Csontváry Kosztka Tivadar, Nemes Lampérth, Galimberti Sándor életművében. Ezek az időkben korai előfordulásai a jelszerű motívumalkotásnak merőben más belső indíttatásból erednek, mint a későbbi nyugati mestereké. Esetükben a sajátos egybecsengés és különbözőség szerencsés találkozásáról lehet beszélni, amely különben a hatvanas évek magyar nonfiguratív festészetében is megfigyelhető. Azon művészek munkáiban jelentkezik, akik (Csáji Attila is ezek közé tartozik), a hivatalos művésztől távol állva, azzal akár szembeszegülve, a belső szabadság tágabb művészi lehetőséget nyújtó intését követték. Csáji *Szürenon-*

sorozatában és a hozzá kapcsolódó munkákban - ezek után aligha kétséges - a jelszerű alakítás és a tiszta gesztus megjelenése, kibomlása, a történeti fejlődés két fázisa egyaránt nyomon követhető, - mondhatni egyidőben!

"A gesztusfestészetben - írja a fenti tanulmány szerzője a továbbiakban - a jel és gesztus összemosódik. Egy jel "megkurtított aktus", azaz gesztus, de még inkább: nyomot hagyó gesztus. Úgy értendő, mint a formával és a tömeggel ellentétes, mindkettőt kiküszöbölni látszik, s elvetve mindazt, ami körülzár és lehatárol - nyitott. Az előzetes, művészek szerint változó fokú nem-elgondolás hatása és eredményei találkoznak benne. Lényegében a művész részéről semmilyen előzetes kibetűzési műveletet nem hordoz magában. Így lesz ő, a művész felindultságok, vágyakozások médiuma, amelyeket a gyorsaság és a birtokolt erő segítségével visz át sebesen, azok végső pontjáig."<sup>9</sup> Ebben az értelemben a *Szürenon*-sorozat lapjai mind méretükből, mind a jelértékű gesztus visszafogottságából adódóan a művészi felszabadultság, a tudatalannal való érintkezés inkább esztétikus, mint szédítő örvényeket megnyitó tanúbizonyságai. A '69-ben ugyanilyen elnevezéssel kiállító művészcsoporthoz "programja" is ekkor, '64-ben fogalmazódott meg benne, s voltaképpen önmaga akkori törekvéseihez, a külső és belső nyitottságot valló elveihez szabott.

Az elnevezést ő maga a következőképpen értelmezi: "Az első két jelentés (ti. a *Szürenoné*), a szürrealizmus és a nonfiguráció csupán a kiindulás. Mászt is fed, pl. a szürrealizmus tagadását. És ezen túl jelenti a *sur et nont*, a *felettet* és a *nemet*. (...) Egy független művészi állapot szükségességét hirdette a *Szürenon*, a szabadság kényszerűségének az állapotát. (...) A szabadság azonban csak akkor nagyszerű, ha az igazság vonzásában való éleést jelenti. (...) A nyitottság megőrzése, egy független emberi kutatómód vállalása. Az ITT és MOST elfogadása. (...) Olyan embereket, festőket, szobrászokat, grafikusokat igyekeztem összegyűjteni, akikben megvolt a nyitottság, a naprakészség, és akiknek a művészete nem csupán hídszerepet játszik a nyugat-európai és a magyar művészet között - bár nem győzőm hangsúlyozni a hídszerep fontosságát -, hanem azt is igyekeztek bemutatni, hogy mi történik itt, ezen a parton. A *Szürenon* magvát olyan munkák képezték, amelyek a közép-európai hagyományokból nőttek ki, a kelet-közép-európai lét intenzív átéléséből

születtek, és valami sajátos szint hordoztak." <sup>10</sup> A kelet-közép-európai lét intenzív átélésének a hangsúlyozása nem volt szólam, sem holmi pseudomodernség álcázása, hanem valós emberi, társadalmi, mi több: nemzeti problémák átéléséből eredő festői megnyilatkozás, amint azt már ez időben jelezte a *Szürenon*-sorozat élmény háttere s maguk az egyes lapok, akár még jelszerű, akár tisztán jelértékű gesztussal megoldottan.

A sík felületű *Szürenon*-sort követően az anyag, a plasztikusan alakítható festékmassza jelképző lehetőségei tartják fogva egy időre a művészt. Aligha valószínű, hogy az anyag mágikus erejétől megbabonázott, annak éltető energiáit, egymásra épülő időrétegeit közvetítő művészek, Max Ernst, majd az "informeles" Fautrier, Dubuffet vagy Antonio Tápies munkáinak ismerete készítette volna Csájit korábbi eredményei elhagyására. Újabb festői módszere merőben különbözik is azokétól. A kép felületét szemcsés anyagdarabok, csomósodások, bőrösödések bontják meg. Bár különböző pontjain színalakzatok nyújtanak a szemnek fogódzót, a képsík fokozottan fényigényes. Hatásértékei a szemlélő helyzetváltoztatására tartanak igényt. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a jelteremtés-jelértelmezés folyamatába a nézőt is be kívánja vonni a művész. A festékanyag mozgásenergiájának ugyanis különleges minőséget tulajdonít: a gesztikulációt, szabadságfokának az érintetlenül hagyásával, idolszerű alakzatok létrehozására használja fel. Ez a jelszerűséget figuralitással ötvöző művészi igény az anyaghoz ihletett kézzel nyúló ember mozdulatával párosul. Erre a megoldásra - amennyiben megelégszünk a behatárolt szempontú történelmi analógiával - évezredekkel korábbról éppen úgy találunk példát, mint a huszadik századi szobrászatban, festészetben vagy éppen a mitikus múltat felidéző költészetben. A modern művészet lélektanát vizsgáló kutató ugyanis a homeosztázis fogalmát használja ezen archaikus jelenség megjelölésére. Olyan művészi eszközt, megoldást lát ebben, amelynek segítségével a létben fenyegetett, ismeretlen erőktől szabdalt világban a művész a romlatlannak vélt ősinek, őseredetinek a felmutatásával belső egyensúlyát, egzisztenciális biztonságát megteremteni és megőrizni képes. <sup>11</sup>

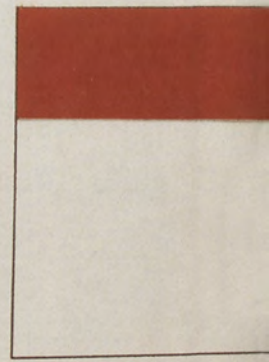
Az 1967--68-ban készült *Ezüst tömb, Pár, Menyegző, Hármaskörmű* a pszichomotorikus erőket jelet és jel-szerűséget, *elvonat és konkrét egyesítő* megnyilatkozásai. A körformára mint alapsémára való ráleléssel



Ház. Közép-Európa. XX. század második fele / Haus. Central Europe. Second part of the 20th Century, 1973

induló, képek sorában kibontakozó gesztikulációs folyamat ezekben a munkákban kristályosodik ki. Más hangra vált át a kép funkciója is. A körkörös mozgás vonzerejétől megszabadulva s az alakított-irányított gesztus egyedulalmát levette profán ikonná tisztul. A fémszínek ezüstös fel-felvillanásai, egy nem természetes anyag pillanatnyi mozgásállapotát mímelő gyűrődések, bőrösödések - átvéve a visszahúzó gesztusok jelfunkcióját - a festékanyagból vizuálisan kibontakozó idolk szervesen is szervek részéivé válnak. Együttesen, az ünnepélyesség sejtelmes levegőjét árasztják. Pogány, barbár ünnep keretbe foglalt résztvevőivé, felmutatott szereplőivé nemesíti őket a művész nyers plasztikai anyagot feledtető formálása.

Ha az akadálytalanul sikló gesztus háttérbe szorít is, továbbra is a mozgás lendülete csalja elő, hozza felszínre az anyagban lappangó jeleket. Egy-egy csonka alakzat, egy-egy apró tárgy lenyomata bukkan elő a kiégettnek tűnő tájon, nyugtalan vonalú gyűrődések közé ékelődve, vagy a kényszerű merevségbe dermedt festékanyagba merülve, amely így sem leplezheti el a benne lüktető (élet)energiát. A megoldás, a festékanyag sajátos kezelése, bár Csáji festészetének korai időszakáról van szó, érzékelteti táblaképfestészetének legszembetűnőbb vonását, amelynek a síkszerű gesztikuláció csupán kezdeti fokát képviselte. Azt a vizuális feszültséget, energiával telítettséget, amely plasztikus képein sem veszít erejéből,



1849

1919

1939

1950

1970

*Komplementer színek számokkal / Complementary Colors with Numbers 1973*

sőt még fokozódik. Nyugati gesztusfestőktől eltérően, általában a kéz-, karmozdulat sík felületen jelértékű nyomot hagyó aktusát Csáji Attila kezdetben sem tekintette a festői tevékenység végcéljának, mint ahogyan a festékanyag plasztikus megmunkálását sem. Mihelyt ez utóbbira kezd áttérni, a jelértékű alakításmód változatos lehetőségei felé fordul a figyelme különösképpen.

Így áll elő az a sajátos helyzet, hogy sorra teremti meg a hatvanas évek nyugati (amerikai) festészetéből ismert képi toposzokat, jelféleségeket, lenyomatuk vagy tárgyi jelenlétük bevonásával. A hagyománytagadó jelhasználat ellenére a képfelületet optikailag összetartó vizuális feszültség továbbra sem veszít erejéből. Sikerül is

megőriznie a képi immanencia, a nagy múltra visszatekintő képi öntörvényűség látszatát, látens maradványait. Idéztük korábban a művész sokszerű tiszaszederkényi élményét. Nehéz szabadulni attól a gondolattól, hogy a környezetpusztító, embert roncsoló civilizációs (belső) ártalom, amely a hatvanas években vált fokozottabban érzékelhetővé az országban, vidéken és a fővárosban egyaránt, növekvő mértékben rányomja bélyegét ezekre és a további munkákra. Eközben pedig híven őrzik jelértékükből eredő nyitottságukat.

A fenti folyamat kezdeti gesztikulációs szakaszától két, dús szövevényű munkával búcsúzik a művész: *Az élő torpedó emlékezetével* és az *Ikontranszparencs*

(mindkettő 1968 vége). Költői elnevezésük jelértékük asszociációs terére és a folytonos veszélyhelyzetet vállaló, elhivatott ("avantgarde") művész fogalmának sajátos értelmezésére utal.<sup>12</sup> Csáji festészetének és a szabadság jegyében fogant korabeli magyar művészetnek maradandó értékű és egyben dokumentum jellegű darabja mindkettő. Az első még magán viseli a körkörös mozdulattal induló gesztikuláció felületszervező indulatát, ez a forgószerkezetet sejtető cent-rum emberi teljességet (is) sugalló aranyban és ezüstben csillámlik. Ez az indulat azonban megtorpan mind a négy képszálon, ahol rendezetlen kontúrú szegélyként drámai sötétbe lobbanó fekete veszi át az uralmat. Amitől átveszi, nem más, mint gesztussal, gyúrt és szemcsés "szigetekkel", egy-egy tárglyenyomattal, mértanias alakzatokkal tarkított, roncsolt tájstruktúra. Az *Ikontranszparens* még inkább betetőzése a művész kezdeti időszakának,

amikor is gesztikulációt, változatos felületkezelést, tárglyenyomatot egyaránt alkalmazó, fémszíneket élénk színtoltokkal vegyít, alkalmazásként feketével párosít. A festői és a mérsékelt plasztikus jelek a "szabadság" és a "rend" közöttös vonzásának kitéve szerveződnek kompozíciós egésszé, anélkül, hogy akár egyiket, akár másikat sérelem érné. Csáji festészetében ez a mű képviseli első ízben szembetűnő módon és impozáns méretben a festői "spontaneitás" és a fegyelmezett képszerkesztés egységét. Azt a sajátos egységet, amely a gesztikulációs művelettel, az eredeti "informel"-lel, általában a tudattalan megnyilatkozásának szabad utat engedő törekvésekkel aligha egyeztethető össze. Az *Ikontranszparens* változatos felületmunkálásának, színkezelésének, lentől felfelé világosan követhető, tagolt szerkezetének (felső szélén a feketével övezett hármaskör alakzattal) ez az egymásba átszövődő

*Anagramma / Anagram 1970*



kettősség kölcsönöz - egyszerűségében megismételhetetlen  
- vizuális feszültséget.

Amikorra e két utóbbi festmény elkészült, Csáji már javában dolgozott az *Üzenet-Jelrácok* című sorozata tábláin (1967- 1970). Ezek a táblák egy újabb jeltípussal, a plasztikus megformáltságú írás-jel változatos együttesével gazdagították festői eszköztárukat. "Bizonyos pillanatokban, bizonyos pszichikai állapotokban - olvassuk a fentebb idézett szerző nyugati és amerikai kitekintésű tanulmányában - a jelek csoportosulnak és összekapcsolódnak; <sup>13</sup> folytonosságuk és összefüggésük vízszintes vagy függőleges regiszteren belül válik nyilvánvalóvá. Lehet tehát beszélni írásról, sőt kalligráfiáról, de mindenképpen meg-szabott formáktól mentes írásról van szó, ezek ugyanis azt vonják maguk után, hogy mindössze az intellektuális közlés eszköze az írás, megkettőzve ezáltal a nyelvet, s ugyanazt nyújtva a szemnek, amit a fülnek kínál. Ez a szabad írás jelentés-pluralitással van felruházva. A gesztusfestészetre jellemző globális megformáltság kényszerére válaszként, túl ezen, kapcsolat-lehetőséget teremt a kéz és a szellem régiói között, melyek a verbális kifejezésre alkalmatlanok. Pszeudoírásról lehet beszélni, hacsak nem magát az igazi, szavakra tagolt, központozással megszakított írást tekintjük áljelek sorozatának, amennyiben megjelenésük és üzenetük között semmi megfelelés nincsen. Esetünkben ezzel szemben a festőire való törekvés örökös a közlő és a közölt kapcsolatán, miközben a ritmusnak biztosított elsőbbség szavatolja a grafikus kifejezés egységét." <sup>14</sup>

Csáji plasztikus írás-jelei, "jelrácspai", "üzenetei" a gesztusfestészet lendületének, verbálisan kifejezhetetlen pillanatnyiségének, indulattal telítettségének nyomait viselik magukon. Folyamatos vagy megszakított gesztikulációból eredő jelek ezek is, de a keverékanyagból festőkéssel kialakított jelek mintegy a térbe rajzolódnak, s vizuálisan erőteljesebb hatásfokúak, mint a síkon rögzített kalligráfia. A szín- és tónusértékekben gazdag alap, síkfelület és a plasztikus jelegyüttes között valós és illuzórikus téri összefüggések teremtetődnek, egymás hatásértékét fokozzák. A kétdimenziós képmezőt - fokozottabban, mint korábban - egy *látens* háromdimenziós váltja fel. Az optikai összefüggésrendszer, amely a korábbi festményeken a dinamikus vizuális feszültség kiváltója, az újabb, nagyobb hatásfokú dimenzió egy-egy jellegzetességével gazdagodik. A gesztikuláció szervező ereje az a térbe íródó pszichomotorikus feszültség, amely végigsuhan az egyes sorokon,



Ünnep (Mohács) / Feast (Mohács) 1976

az egész felületen. Ez a feszültség minden esetben érzékelhető, akár négyzetes "rácspok" tagolódnak egy-egy tábla, akár folyamatosan követik egymást a látens mozgékonyágukba dermedt -érzékenyen kialakított - írás-jelek. Ha pedig csupán a tábla egy részét foglalják el, a pillanat tört részéig megbicsaklott tekintet automatikusan "továbbolvassa" a káprázatként lenn, a tábla alsó részén is meg-megvillanó írás-jeleket (*Sivatag*, 1970).


<sup>15</sup>

Sem a gesztusfestészet, sem a kalligráfia, sem a velük kapcsolatba hozható írás-jel tudnivalóan nem a jelenkori művészet leleménye. Csáji pillanatig sem tagadja, említi is egy helyütt, hogy volt tudomása természetesen az emberiség legősibb írásáról, a piktogramról, a mezopotámiai sumér ékírásról, a fogalomírásról (ideográfáról), arról az írásrendszerről, amelynek a magyar rovásírás is részét alkotja. Ez az ősi, legősibb írásrendszer viszont -



**30.000 HALOTT  
MARADT A  
CSATATÉREN.**

tehetjük hozzá a nyomatek kedvéért, manuális műveletről lévén szó - (agyagtáblákba nyomva eleve plasztikus formában megjelenítve őrződött meg.<sup>16</sup> Az nemigen jöhet szóba, hogy az *Üzenet-Jelrácok* írás-jelei, jelsorai és a nem egyszer feltűnő hasonlóságot mutató ősi piktogramok között fogalmi megfelelésekre leljünk. Nemcsak azon oknál fogva, hogy a festői (írás-)jel nyitott jellegével eleve ellentétben áll a verbális értelmezés leszűkítettsége (más szóval: "ideografikus" szempontú dekódolása). Elsősorban azért, mert ezek az írás-jelek az ősi írott, vésett jelektől merőben különböző (figurális, tárgyias) asszociációs mezőt tartogatnak a figyelmes szemlélő számára. (Tudvalevően maga Pollock, mielőtt a szürrealista eredetű automatizmusra véglegesen áttért volna, olyan vásznakot (is) festett, melyeken C. G. Jung és az indián népművészet ismeretére valló festői jelek "betűzhetőek ki".)<sup>17</sup> Csáji munkáin korábban a körkörös lendület az idoleremtés vagy tájjellegű struktúrák (*Mediterrán táj*) kialakításának igényével párosult. Most pedig az absztrakciótól örökölt elemi formák



ENNYI MAGYAR ÖLVIAD BE NEGYEDÉVENKÉNT A KÖRNYELŐ ORSZÁGOKBA.

bevonásával jelennek meg olyan írás-jel együttesek, amelyek a rész(jel) és az egész (jelrác, tábla), a hasonlóság és a különbözőség egységében keltik fel a vizuális teljesség benyomását.

Az írás-jel, a laza foglalatú "jelrác", a vizuálisan (plasztikusan) kiteljesedő "üzenetek" Csáji festészetének mindmáig visszatérő motívumai. Évek haladtával a kilúgozott fogalmat, az eredendő "motívumot" belső kényszerből festett-formált képek sorában tölti fel a festői jel nyitottságát feszegető vizuális energiával.<sup>18</sup> Akár egy féltucat példával illusztrálhatjuk, hogy a hetvenes-nyolcvanas években az "üzenet-jelrác" eredeti fogalma, értelmezhetősége hogyan is, és mennyire jelentékenyen módosul: egy-egy szembeszökően megnőtt ("nyitott sebből vérző", "tehetetlenül vergődő") plasztikus jel, amely csak halványan emlékeztet eredeti írás-jel voltára (*Kéreg alatt, Nagy jel*, mindkettő: 1970, *Part II.*, 1973); rácsozat síkjából kilépő, a felületen szétszóródó gesztus-jelek (*Szétszóródás*, 1974); a "jelrác" fogalmi azonosítása a "törvényablak" plasztikusan újjáértelmezett

jelpárok segítségével (*Kőtábla helyett III.*, 1988); a múltra emlékezően drótháló foszlányt, szemcsézett festékfoltokat, jelzésszerűen kalligrafikus jeleket egybevonó, s felfelé megnyíló, kinyíló "jelrács" (*Éjszakánk...*, 1988), s végül a rovásírás szabadon alakított jeleit vagy az ősi magyar "napkeresztet" feltüntető táblák (*Éjszakánk éjjele*, 1977).

A fent jelzett módosulás láthatóan nem csak a festői, nem csak a plasztikus műveletet érintette, hanem a jelérték *személyesebbé válását* is eredményezte. Ez a személyesség mint pszichikai centrum vonja maga köré a bensővé tett, élmény-tapasztalat formájában megélt, plasztikus jelekké transzformált világot. Ez a "világ"-igyekeztünk érzékeltetni - időben, térben, emberi közösségben gondolkodva igencsak tág horizontú. Szükséges ismét, emlékeztetni arra, hogy Csáji Attila tehetséges művészek felfedezését, felkarolását és belőlük élenjáró szellemiségű csoport szervezését, sőt stiláris különbözőségekre való tekintet nélkül *valamennyi független gondolkodású* fiatal művész összefogását, mennyire szívügyének tekintette. Hasonló megfontolásból - a hivatalos szervekkel, a kinyilvánított művészetpolitikával való szembeszegülés ódiáját is vállalva - hazai és külföldi kiállítások, kiállításorozatok megszervezését és lebonyolítását is sikerrel végezte.

Az általa szervezett kiállítások közül legjelentősebbnek a műegyetemi R-kiállítás (1970. december) tekinthető, amelyre 26 festőt, szobrászt, grafikust sikerült megnyernie. A "szürnaturalizmuson", majd a pop arton nevelődött s akkor éppen a fotórealizmust követő fiatalok, a Zuglói Körből indulók és néhány évvel korábban a minimal arthoz felzárkózók egyaránt szerepeltek munkáikkal. De képviseltették magukat mások is, akik részben még frissebb irányzatok melletti időleges elkötelezettségükkel, az alkotás és az alkotást "szóra bíró" szemlélő kapcsolatának aktivizálásával felszámolták a képzőművészet hagyományosnak tekintett műfaji, technikai, technológiai, értelmezési kereteit, s magának a művészetnek a fogalmát is tagadták. S jelen voltak ezen a monstre bemutatón az úgyszintén különböző törekvéseket képviselő "szürenonosok" is munkáikkal. A kiállítás a sajtóban is élénk visszhangot keltett. "Ha a magyar képzőművészet valamikor is fel akar zárkózni a világ élvonalába - írta az egyik recenzió szerzője -, csak önmaga vállalásán juthat el ide.

De mindent csak organikusan, saját, belső, logikus alapról lehet megcsinálni." <sup>19</sup> A költő Juhász Ferenc a korabeli tárgyi,

ipari, környezeti, társadalmi való-ságra adott válaszként értelmezte a kiállítást.

Csáji emberi-művészi elkötelezettségét, a képzőművészetet is az egyetemes magyar kultúra szerves részének tekintő állásfoglalását jelzi az *Ifjú szivekben élek...* című mappája (1977, Magvető kiadása). Az album Ady Endre verseihez készített huszonhárom, festészetével rokon szellemiségű rajzát foglalja magába. Néhány rajzi tolmácsolásra kiválasztott vers címe: *Halál a síneken, Mag hó alatt, Új tavaszi seregszemle* (Ki minket üldöz), *Istenhez hanyatló árnyék, Dózsa György unokája* (Ha jön a nép), *A vörös Nap, Magyar fa sorsa, Új vizeken járok, Harc a Nagyúrral, Ifjú szivekben élek, A fekete zongora, Két kuruc beszélget, Krónikás ének 1918-ból.* Csáji festészetének személyesebbé válását, a költőiség beáramlását a festői (írás-)jel értelmezésébe a fenti verscímek is meglehetősen egyértelműen tanúsítják.

1970 februárjában '67-'69 között készült festményeiből nagyjából huszat és - nyomdai újdonságként egy fél tucat, festményeket, festményrészleteket rögzítő szerigráfiát állított ki Csáji a Duna-parti Hotel Műszakiban. <sup>20</sup> A művek bemutatása lámpák segítségével történt, s a festő lételeme a fény, itt mint surlófény, későbbi munkáira is kiható gondolattal, koncepcióval gazdagította a művek hatásfokát, mi több: a plasztikus írás-jelek festői értékét. A műfény ugyanis láthatóvá tette árnyképüket, jelenlétük hiányát, s az így létrejött *hiány-jel* a plasztikus jellel alkotott egységében utalt vissza az eredendő fényforrásra. A fény és a lét fogalmával folytatott vizuális, képi dialógus testesül meg a *Sivatagban* is és a *Plátóban* (1969). Utóbbi elnevezésében Platón ismert "barlang hasonlatára" (is) utal, amely tudvalevően ismét csak a fényvel (Fénnyel), földi létünk elgondolkodtató helyzetével kapcsolatos. Az "üzenetet" továbbító, tájstruktúrára valló felület viszont valóban platószerű, egyhangúságába körkörös jelek, kígyózó vonások s a festékanyag mélyről áradó, fémes fényű sejtelmessége varázsol életet. A *Sivatag* - még egy pillantást vetve a festményre - táblaközépen megszakadó jelegyüttes, valójában délibábként? fata morganaként? csalóka játékot úzó jeltábla "töredék". Valós-illuzórikus jelenlétének s a jelek árnyfoltjainak, a hiány-jeleknek, együttesen, a mindkettőt magába, dimenziótlan terébe fogadó fény a nemzője és kialvásáig életben tartója.

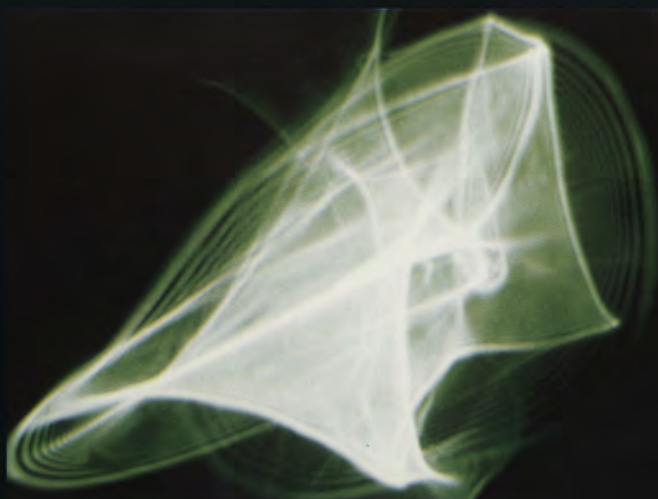
A Hotel Műszakiban rendezett kiállítás évében kezd hozzá a művész a *Feketék* elnevezésű sorozatához.<sup>21</sup> Kortárs nyugati és amerikai művek távoli ismeretében azt mondhatnánk - sietősen - , hogy Csáji egy újabb jellel gazdagította eszköztárát, a *pop-jellel*. A képtáblák, képreliefek, ha úgy tetszik: *assemblage*-ok készítéséhez felhasznált anyagai ugyanis az "elidegenedett" konzumtársadalom jellegzetes tárgyai, még ha azok értéktelen gyári termékek, eldobásra szánt hulladékok is.<sup>22</sup> Valójában másról van ebben az esetben szó. Plasztikus *árnyképek*, *hiány-jelek* azok a hulladékok, eredetüket tekintve az *Üzenet-Jelrácok* jel-árnyképeinek tárgyasított megfelelései. Az egész tábla feletti uralmat ők ragadják magukhoz kíméletlenül, a "barlang-lét" pislákoló, megfogyatkozott fényét véve kölcsönönmaguk elidegenedett létének hivalkodó kinyilvánításához. Mindegyikük tökéletesen illeszkedik Csáji jelrendszeréhez, annak egyes elemeihez vagy a gesztikulációs szövedékhez. A konzervdobozfedél az eredendő mozgásformára, a körre utal vissza, a kocka alakú farostlemez applikáció az *Üzenet--Jelrácok* ott még szabadabban kezelt egységeire, a kimetszett hullámpapírdarab egy-egy levegősebb "üzenet"- egységre, az összegyűrt-alakított textil-darab vagy alufólia a gesztikulációs szövedékre. A fokozottabban plasztikai értékű préselt tojástartó a körből kinövő, térbe nyúló csonkként mered a semmibe. Mindez az összefüggés csak a jelrendszer elemeit érinti. Nem vonatkozik az egyes művek vizuális-plasztikai értékére, az egész sorozat, az *assemblage* együttes szuggesztív erejére.

Ez az árnyékvilág komor feketébe, vigasztalan szürkébe, hideglázás fémes ezüstbe burkolódik. Élénkebb tiszta színek csak kivételesen jelennek meg a képfelületen, vagy a vakrámára húzódnak, vagy mélyről világlanak át, feketével takartan. Ha valamelyikük, mint a kék vagy zöld mégis alkalmasnak bizonyul egy-egy tárgyfoszlány, impregnált textil színezésére, az esetben is a bomlás, az organikus pusztulás légköre övezi. A lámpák kísérteties fényében nemcsak hogy életet nem észlelünk, minden uniformizálttá, kétségbeejtően reménytelenné is válik. Az *ipari hulladék* megjelenése Csáji festészetében ezt az asszociációs jelentéstöbbletet is magához vonzza. A hullámpapír bordázata ugyanazt a monoton "üzenetet" közvetíti, mint a tojástartó vagy a dobozszerű farostlemez applikáció. Akár

ritmikusan, akár szétszórtan jelennek is meg a felületen, - nem "egyedi tárgy" egyikük sem, s a textil, az alufólia vagy a konzervdoboz fedél is szeméttbe kerülő hulladék. Más kérdés, hogy a műbe illesztés során milyen metamorfózison mennek keresztül, s nyitott jelek lévén anyaguknál, plasztikai értéküknél, ritmikus elhelyezkedésüknél fogva milyen újabb, adott esetben gyökeresen más jelentéssel egészülnek ki.

A művésznél tett korabeli látogatás nyomán megkíséreljük végigtekinteni a *Feketék* - az első benyomással szöges ellentétben - alapos műhelymunkát igénylő genetikusan folyamatát. A felhasznált anyagdarabot, tárgyat ugyanolyan értékű eszköznek, elemnek (jelnek) fogadjuk el, mint - mondjuk - a vonalat vagy a foltot.<sup>23</sup> Az első darabok (*F-0.*, *F-I.*, *F-II.*) még az anyaggal, a technikai megoldással folytatott kísérletezés és - a megrendülés dokumentumai. A művész változatlanul bízik a körkörös mozgás felület-szervező energiájában: a táblára konzervdoboz fedelet erősít, a központi magból karton- és hullámpapírcsíkokat növeszt ki. Ahogyan annak idején tette a tehetetlen festékanyagot mozgásba hozó gesztikulációnál. Bízhatott talán az *Üzenet*-sor folytathatóságában: a fedél alá "üzenetet" közvetítő "tábla" kerül, de felül az újabb "táblát" már üresen hagyja. A "kép" (*F-0.*) befejezetlen maradt, de ebben az állapotában is tanulságos. Látni való, hogy merőben új jelenségről van szó, a művész szavaival szólva: "megteremtődésről, a keménységében caligulai tagadásról és továbblépésről" ugyanakkor. Ezt követően (*F-I.*) a felületen papírcsíkok, szalagok, meggyűrt papírdarabok tűnnek fel, utóbbiak hol önállóan, elkülönülten, hol a síkra írt körben, annak egy részét elfedve. A "letakarás", a textildarab körbe helyezése, kettőjük közötti csavarkerék forma, ékre emlékeztető festékfoltokkal, fekete csíkok közé iktatott, ezüstös "fémtraverz" - mindez már nem az *Üzenet*-sor föllevenítése, hanem a visszajára forduló világ egyéb jelekkel kiegészülő jelentkezése.<sup>24</sup>

Az elemek, anyagdarabok természetesen olyan *assemblage*-ok létrejöttét is előmozdítják, amelyeknél a művész a lelki élet területére kalandozik, s az elidegenedett külső világhoz az alsó világgal azonosított emberi-tárgyi milióból választ magának megfelelő motívumot.<sup>25</sup> A kör-lapból, csíkokból, hullámpapír-négyszögből, papírfoszlányból - sorompóval elzárt út lesz, csatornanyílás, durva szögekkel átszűrt fóliadarab, fekete madár, "súlyos veretű"



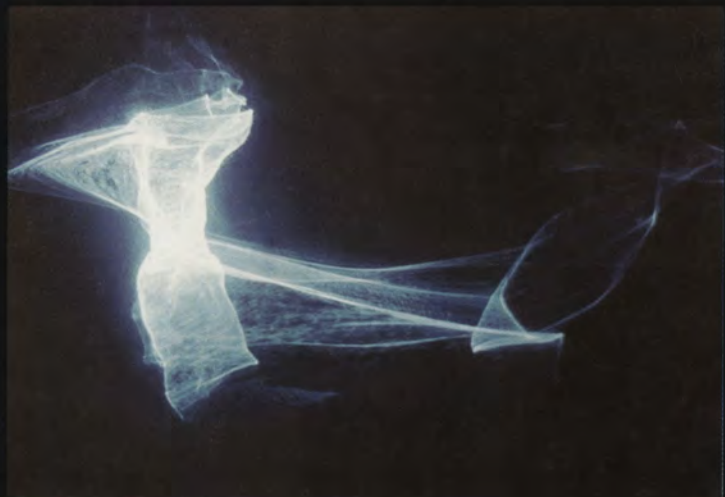
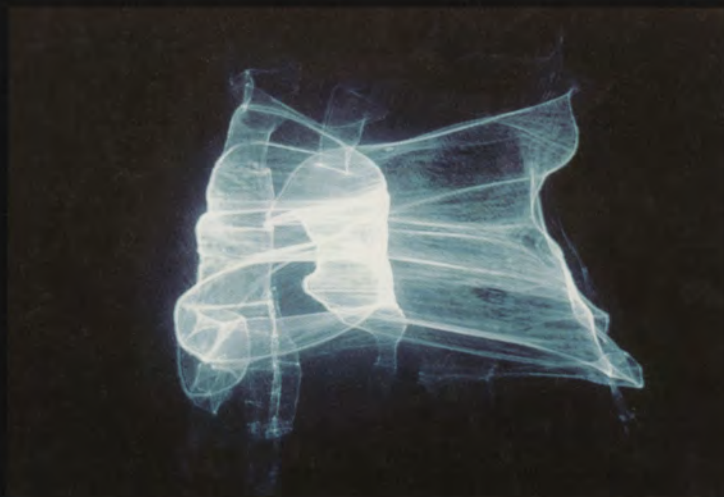
*Lézer-interferencia értelmezések / laser interference interpretation 1977*

kapu, mintha ehhez az "alsó világhoz" vezető utat is a képfelületen rendre be kellene járnia. A továbbiakban a kezdeti művelet a textil, papír, alufólia éles rajzolatú meggyűrése, amely a "letakarás" energiától vibráló mozzanatot hozza felszínre. Lehet alattuk dobozfedél, tojástartó, hullámpapír, - a gyűrt és ráncolt textildarab lefedi, lefeszíti valamennyit. Különböző ez a tábla (F-IV.) az elemek vizuális hatásfoka révén reménytelenül sötét látomás képét mutatja. A felső kitakart hullámpapír-felület megjelenik textildarabban fedetten is, plasztikus "üzenetek" hordozójaként, majd újfent, lentebb, szintén takaratlanul s nem oldalt billenve, bizonytalan állásban, mint fentebb, hanem biztos, egyenes tartást mímelve. A textil színe sem akármilyen, a fekete-ezüstös fémszín sem képes eltakarni a piszkoskéket és a kékeszöldet. Látni való, hogy micsoda eltökéltséggel törekszik a művész, a vizuális pszichológia tapasztalatainak önkéntelen alkalmazásával, maximális vizuális feszültség felkeltésére.

Változik a szín, mihelyt az elemek erősebb plasztikájúak, s "letakarás" ide vagy oda, nekifeszülnek a rájuk tapadó buroknak. Az *Ív* assemblage-on a hármásával három sorba rendezett dobozszerű farostlemez applikációk értelem-szerűen egy-egy múltba tűnt "jelrács" visszajára fordított parafrázisai. Egy-egy jelnek a rájuk tapadó textildarabon jutott hely, s a textildarabot oldalról és fentről csíkok fogják

a kerethez. Ez a hangsúlyozott plasztika a síkba húzó s a kifelé irányuló erők végletes feszültségét hozza létre. A következő menetben az uniformizált elemek át is hatolnak a szövetanyagon, legalábbis a felső végükkel (*Gyűrt ábra, Áthatolás*; mindkettő: 1970). Plasztikus jelértékük fokról-fokra bontakozik ki. Különböző anyagfelületek kerülnek egymásra, indulatosan nyomódik egyikük a másikhoz, a papírtárgyak már-már szétfeszítik a rájuk boruló textilhulladékokat. Ugyanez a feszültség vibrál a gyűrt felületben, a gesztikulációs mozdulatsor kitapintható, iránya, sodrása van. A *Gyűrt ábrában* ezt még fokozza a Mondriántól örökölt minimal artos képforma, a csúcsára állított négyzet. Az *Áthatolást* meg úgy szerkesztette meg a művész, hogy a textildarab energikus "lefedő", "leszorító" funkciójával dacolva a hegyes végű elemi alakzatok kifele törekszenek, a térbe hatolás szándékával, míg a hegyesszögben végződő hullámpapír-felületek jobb- és bal felé, a keretből való kilépés szándékát sugallva.

A *Város.Fém.Csend.* és a *Fekete* (mindkettő: 1970) ugyanolyan időleges összegezés, mint korábban az *Ikontranszparens* vagy a *Sivatag*. Az első assemblage alsó szélén textildarabban takart konzervdobozfedelek: komor holdbéli táj kihült krátereit felidéző szemcsés-ráncolt felület. Fentebb, "jelrács" parafrázisként hullámpapír szegélyek sorakoznak katonás rendben, négy sorba szedve, oldalt



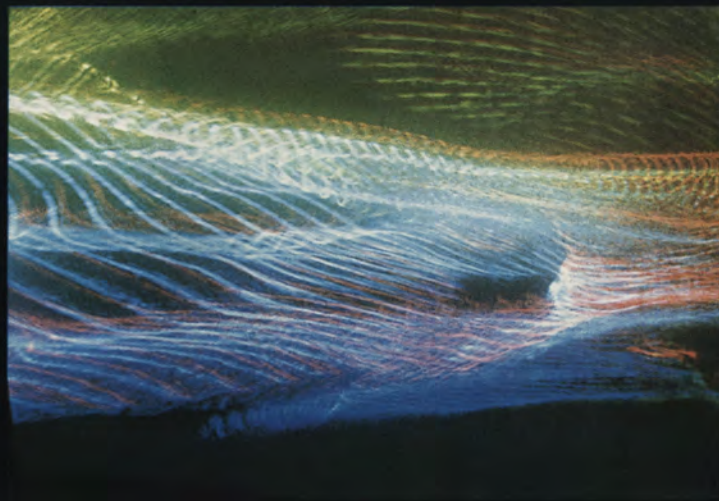
halott érezetű, meggyűrt alufólia. Ez a dolgok halotti képe, hasonlóan az *F-IV.*-hez, de most minden rendezett és kimért, szenttelen és szenvedélymentes. Az ember nélküli, elidegenedett terep "felmérése" ez és már-már valamilyen távoli bolygó felszínéhez illő jelekbe sűrítése.

A *Fekete*: a *Gyűrt ábra* és az *Áthatolás* lehiggadt hangvétellű betetőzése, hűvös és tiszta kompozíció. Középpontú üres tojástartó, négy előre meredő köztes hegyével, hivalkodó exhibicionizmussal, a gyűrt szétterülő textildarab négy oldalról gallérként fogja közre a négyzetes hullámpapír közepébe illeszkedő, sivársága ellenére meghökkentően eleven jel-együttest. Az oldalsó papírcsíkoknak nincs már mit visszafogniuk, mint az *Ív* esetében, a hullámpapír s a textildarab simán, szabályosan tapad az alsó felületre.

Nem lehetünk kétségben afelől, hogy a jelenetről jelenetre követett, plasztikusan megjelenített küzdelem eldőlt. Megnyilatkozott a négy előrelépő tojásburokban, az anyag, jelképileg az életkezdet - eredeti mivoltát tagadó - "árnyképében", széria-lenyomatában. A négyzetes hullámpapír alatti és feletti sávot, érezett fóliacsíkokba rendezetten, három-három körforma tölti ki a körjük gyűródő felülettel. Voltaképpen az *Ikonztranszparens* jelegyüttesére rímelnék egy új emberi, térbeli milióbe ágyazottan. Ez a milió hármassal (alsó, felső, középső) tagoltságával, fémszínekben derengő ezüstös félhomályával - még ha

végletesen takarékos eszközökkel és módon is, nyitott jelértékű elemek alkalmazásával - egy több vizuális gondolati szálból szövődő "emberi kozmosz" jelszerű megnyilatkozása. S ez a "kozmosz-kép", amely ráadásul egy-egy költőnagyságunk (Kölcsey, Vörösmarty, Ady) sötét víziójával is egybecseng, egy jellegzetesen XX. századi, világművészeti műfajban testesül meg!

A *Feketé*k sorozat tárgyi elemei, plasztikus "árny-jelei", a "becsomagolás", "elfedés" gondolatának más-más módon, más-más művészi törekvés szellemében történő tárgyasítása a későbbiekben is foglalkoztatja Csáji Attilát. Ezekben az években a különleges, fényérzékeny festékanyagokat már teljes következetességgel alkalmazta. Erről a képtáblái, képreliefjei, assemblage-ai vizuális hatásfokát -- a korábbiakét is - még az érzékenyebb szemű néző számára is rejtélyes módon megnövelő eljárásról egy tíz évvel későbbi (1981-es) beszélgetésben nyilatkozott. Ennek szövegében olvashatjuk az alábbiakat: "Olyan festékeket választottam, amelyek a fénnel intenzív és különös kapcsolatot teremtettek. Kezdetben fémszíneket, majd ultraibolya sugárzásra érzékeny anyagokat, fluoreszkáló, fényelnyelő festékeket. A mesterséges fényforrás ekkor már nélkülözhetetlen dinamikus képalakító tényezővé vált, a képi mobilizáció eszközévé. Már ebben az időben arra törekedtem, hogy a megvilágítás véletlenszerűségeit kiszűr-



*Sejt-kristályok / Cel - Crystals 1980 / Lézer szuperpozíciós fotó*

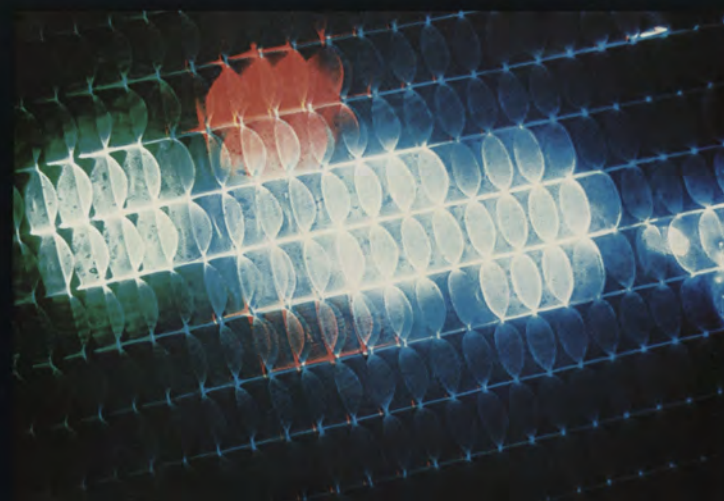
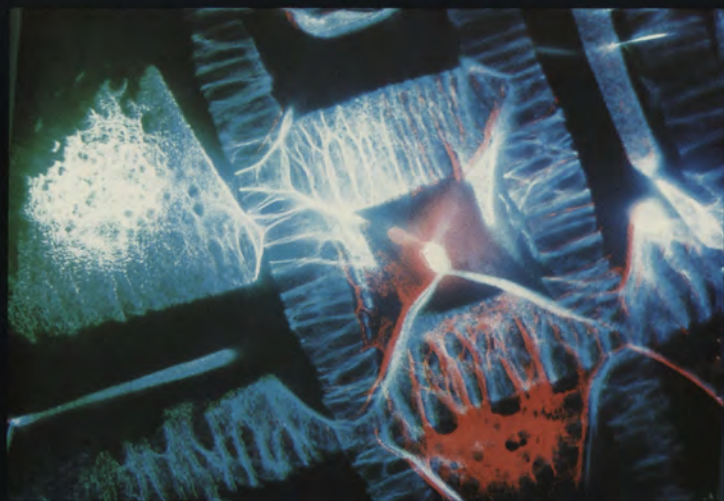
jem, mobilizálható reflektorokat használtam, és szerettem volna *fény-environment*eket készíteni, de a kivitelezéshez a szükséges feltételeket nem tudtam biztosítani”<sup>26</sup>

A *Feketék*-sorozat vizuális eredményei nélkül aligha képzelhetők el későbbi munkái, azoknak drámai, ironikus, aktuálpolitikai színezete. E művek a művészsors (emberlét) kozmikus magányosságát és a nemzeti lét (magyarság) sorsát metaforikusan egyaránt érintik, a "plasztikai" és a "költői" jelérték paradox egybeszővésével. Assamblage-ai közül az 1973-ban készült *Kozmosz-hulladékból* tojástartó maradványra szemfedőszerűen ráboruló leplével, az alóla kimeredő egy szál, sötétre kontúrozott csonkkal, a lepel kísérteties gyűrődésével nyomasztó vízióknak tűnik. Az 1977-es *Ív II.* 3 x 3-as rendbe rakott, letakart dobozszerű applikációit lenn és fenn plasztikus "(rovás)írás-jeleket" feltüntető öv, pánt fogja közre. Itt említhető meg, hogy a művész nemcsak plasztikus írás-jeleket formált, ismeretes egy kisebb méretű fémplasztikája, amely lépcsőzetesen előre lépő rovásírásos jelsorokból komponált jeloszlop. Ilyenformán ugyanolyan irányultságú, mint az *Ifjú szívekben élek...* című mappa borítóján szereplő három, egymás fölé tornyosuló emberi szív takarékos vonásokkal megrajzolt képe.

Az *Üzenet-Jelrácsok* és a *Feketék*-sorozat darabjai láthatóan nem csak formai megoldásaikban (gesztikuláció, plasztikus jelleg, "írás-jel", tárgyasított "árvy-jel", mester-

séges fény szerepe) kapcsolódnak egymáshoz. Ez az összefüggés az egyes elemek, a kép-relief vagy assemblage jelértékének, jelértelmezésének gyarapodásában is tetten érhető. Más szóval - s ez különösen a *Feketék* esetében észlelhető - az elemek megválasztásában, az assemblage-ok létrehozásában a gondolat, a művész gondolata, eszmeköre egyre határozottabban, fogalmilag körülírhatóbban jut szóhoz. A jel általános, konvencionális jellege veszít súlyából, s "nyitottsága", "költőisége" - az adott képi környezetbe illesztett formákkal, tárgyi elemekkel, a figurális nyomait őrző plasztikus formációkkal társítható jelentés(réteg)ek folytán - ennek arányában növekszik. Ennek a folyamatnak tulajdonítható Csáji Attila növekvő vonzódása a koncept-művészethez, a conceptual-arthoz, amely szerteágazó irányultsága ellenére, összefoglalóan, a "gondolat elsődlegességét vallja valamely mű megvalósíthatóságában".<sup>27</sup>

1976-ban adott is ki egy nyomdai úton sokszorosított albumot hét év munkáiból *Konceptuális grafikák* címmel, amelynek több lapja gondolatilag a *Feketék* komplex jelértékű tábláihoz vagy azok egy-egy részjéhez kapcsolódik. Ezáltal maga a művész teremti meg a további, korábban netán szubjektívnek tűnő értelmezések lehetőségét (*Információ + információ/ INFORMÁCIÓ, Olvasó fiú*, 1972). Van ezek között a lapok között ismert *mondást, jelmondatot, szópanelt* karikírozó fotógrafika



(*Egységben az erő*, 1970), az *anagramma* környezetvédelmileg és művészetpolitikailag egyaránt aktuális fogalmát fotó útján értelmező grafika - préselt tojástartó, benne tojásbrikett, és a puszta földön lángra lobbanó valódi tojás helycserezzerű felhasználásával (*Anagramma*, 1970).<sup>28</sup>

S van a cím értelmező kéziszótári meghatározásából ("szellemi alkotásnak a tartalomra vonatkozó rövid megjelölése") kiindulóan egy tendenciózusan kiválasztott alkotáshoz (J. D. Sadr: *Az utcakő a proletariátus fegyvere*, 1927) kapcsolódó lap. A fotógrafikához, amely Csáji egyik legszemélyesebb, véresen igaz koncept munkája, társul ugyan a forradalom fogalma, de vizuálisan és gondolatilag újjáértelmezett és üres frázissá laposodott formában. A lap ugyanis magának a "tartalomnak", az utcakőnek ("macskakőnek") tükörlap felhasználásával készült "élethű" fényképét adja elegáns körítéssel. Az utcakő egy vendéglátóipari, feliratos papírszalvétára és egy rácsozott műanyag tortásdobozba helyezve jelenik meg a képen (*A proletariátus fegyvere az utcakő*, 1970).<sup>29</sup>

A conceptual-art egyéb válfajai is foglalkoztatták 1970 körül Csájit. Jobbára csak annyiban, amennyiben azok a *Feketék*-sorozat alapanyagainak, elemeinek, magának a hulladék fogalmának további értelmezésére adtak módot. Ezek az értelmezések minden bizonnyal közrejátszottak abban a folyamatban, amely a későbbi assemblage-ok

jelértékét, jelentését újabb minőségekkel, információkkal gazdagította. Alábbiakban két nyomtatott szövegű konceptmunkáját adjuk közre, az első "interdiszciplináris szembesülésnek" nevezhető, a másik egy művésztársához, a Szürenon-csoport egyik tagjához eljuttatott postai küldemény leírása:

### Csáji Attila: Pneumatikus objekt

1970. november 16-án a Stuttgarteri Műszaki Egyetem Építészeti kara részére egy architektonikus síkátíró érkezett egy 2,3 x 2 x 2,3 m<sup>3</sup>-es ládában. Az elektronikus irányítású gép – számos más lehetősége mellett – építészeti rajzok alapján szimuláns terek létrehozására alkalmas. A műszer együttes működését komputer irányítja. A rendkívül érzékeny szerkezetet a gépet burkoló láda belsejében elhelyezett, felfújható, külső ütközésektől és rezgésektől védő műanyag párnák óvták.

*Engem a síkátíró potenciális hulladéka, a LÁDA érdekelt.*

A láda adatai: Mérete: szélesség: 2,30 m  
hosszúság: 2 m  
magasság: 2,30 m

A láda felső 2 x 2,30 m<sup>2</sup>-es része 30 cm-es vastagságban lerekesztett. Ebben a részben helyezkedik el a külső nyomásérzékelők által vezérelt kompresszor.

Anyaga: rétegelt lemez, belül dupla, fekete műanyag borítás, nyomásérzékelőkkel.

A láda a kiállítási helyiség központjába kerül. Az új feladatot ellátó védőburkolat az egyik oldallapjára fektetve kerül kiállításra. A láda külső

rétegelt lemezborításából 190 cm x 60 cm-es rész hiányzik. Ezen a nyíláson keresztül be lehet lépni a láda dupla műanyag fólia borítású fekete terébe. A műanyag fólián - a láda belső sarkában - az architekturális síkátíró pontos műszaki adatai mellett fotók és a gép képességeinek érzéletes leírása szerepel. Röviden: meghatározott fényképfelvételek letapogatásából a gép elkészíti az objektum pontos építészeti tervrajzát, amelynek alapján az bármilyen meghibásodás után rekonstruálható, illetve a megfelelően kiválasztott rajzok alapján szimuláns belső terek kialakítására is alkalmas. Az ismertetés hosszasan sorolja a gép kitűnő tulajdonságait. Szállításához nagy körültekintés és elővigyázatosság szükséges, ezért egy hatalmas légpámázott ládába tették, amely maga egy kisebb szoba méretű stb.

A kiállítóteremben a belépő súlya hozza működésbe a kompresszort, az érdeklődő néző, aki a láda belsejébe elhelyezett képek, illetve az ismertetés olvasásába mélyed, kezdetben nem veszi észre, hogy a fekete műanyag

burkolat dagadni kezd és a tér szűkül. A kompresszor először a bejárati nyílás melletti fóliákat fújja fel, melyek megduzzadva a bejáratot egyhamar elfedik. A ládában maradt semmi tovább agresszivizálódik. A három oldal és a tető dupla fóliái telítődnek fel, egyre kisebbé téve azt a légteret, amelybe a néző került. A láda támadása menekülésre készíti a szemlélőt, aki a légpámák közt átpréselődve, vagy a bejárat alsó, 60 cm-es szabadon maradt nyílásán át távozik.

A műanyag fóliák túlfeszülése automatikusan kikapcsolja a kompresszort, szelepeket nyit, mellyel egyidejűleg a légpámák ereszkedni kezdenek, hogy újabb ingerlésre a szelepek ismét záruljanak, és megindul ismét az akció.

### Csáji Attila válasza Pauer Gyula Kartoték felhívására

1971. szeptember

A kartoték adatai: Hely: Bp. XVIII. Keszőce utca 3.



Anyag: csomagolópapír

Méret: 228 x 160 mm<sup>2</sup>

Technika: tollrajz, fekete filc

Műtárgy címe és tárgya: borítás, célinformációval

Művész neve és kora: Csáji Attila, 32 éves

Érték: erősen ingadozó

Állapot: enyhén megviselt

Leírás:

*Klasszikus arányú (arany metszés) kettős téglalap. Hátul, fenn, háromszög alakban nyitott, lenn ellentétes irányú ismételt háromszög forma - zártan. A vizuális egység enyhén térbeli jelenség, mely az anyag sérülési veszélye nélkül egy darabig fokozható. Függőleges irányú hajtás közepén, az objektum egyéb részein nehezen képletezhető gyűrődések és ráncok. Maga az alapanyag választottan triviális. Mindez abból következik, hogy: jelenleg az ipari termelés hulladékanyagaiból konstruálok festett assemblage-okat. Speciális anyagokat válogatok ki, azokat használom fel csupán, melyek tárgyak burkolására készültek, s eleve funkcionális hulladékok, így ezek a formák a mindennapok primer banalitásai (hullámpapír, préselt tojástartó, rongyok és konzervdoboz tetők stb.). Tulajdonképpen az a felfedezés kényszerített a "mindenképpen elkoptatott anyagok" felhasználására, hogy ezek elemi erejű vizuális intenzitások hordozói, csupán megláttatásukra a viszonylatteremtés, valamint a szempont megváltoztatása szükséges. Ezek az anyag-nyomatok - számomra a materiális lét plasztikai értékű árnyképei - tulajdonképpen formailag is paralelizálhatók előző képeim jelrendszerével.*

*A jelen esetben például a kalligrafikus elemek horizontális és vertikális irányultsága korrespondál Üzenet című sorozatommal. És még egy apróság: a tartalma is üzenet.*

*A fentiekben vázolt prekonceptió készített arra, hogy a felhívásra legújabb művemként a kartoték árnyképét, potenciális hulladékát: a PAUER GYULÁNAK CÍMZETT BORÍTÉKOT küldjem a gyűjteménybe.<sup>30</sup>*

Mindkét koncept munka a bennük foglalt állítást tekintve nyilvánvalóan paradoxon. A conceptual-artnak, magának a

*Új látvány és térélmények MNG / New discoveries about vision and space, Hungarian National Gallery 1980 január*

műfajnak, törekvésnek, közelebbről: korábban jelzett két válfajának kiosztott szellemes fricska. Mégis a "szövegbe csomagolt" paradoxon mélyén életet, sorsot, művészsorsot alakító személyes élmények, vallomások rejtőznek. "Üzenet" értékük ebben a "burkolt", verbális "jellé" formált közlésben keresendő. Általában Csáji művészetének a nemzet(köz)i avantgarde művészettel való összefüggése, a nemzet "itt és most" léhelyzetéhez, a magyarság múltjához kötődő kapcsolata nem önkényes - a részjel vagy a komplex "művészeti jel" értelmezését leszűkítő olvasat függvénye. Ez a kérdés őt magát nem csak 1964-ben, a *Szürenon*-sorozat készületekor foglalkoztatta, hanem a későbbi években is. 1970-ben az akkori hazai "avantgarde" művészek munkáit felvonultató R-kiállítás megszervezését is a tisztázás igényével és szándékával végezte. A kérdésre - nem utolsósorban tulajdon művészetére gondolva - még egy évtizeddel később is visszatér. Az 1983. szeptemberben az Erzsébetvárosi Galériában (Almássy téri Szabadidő Központban) rendezett kiállítása katalógusszövegében az alábbi töprengő gondolatsor olvasható:

"Hollandiában a hetvenes évek elején kiállítássorozatokat rendeztek a magyar képzőművészeti avantgarde munkáiból. A kiállítást több városban és múzeumban bemutatták. A kritikák (...) valamit hiányoltak: a magyar avantgarde-nak nincs jellegzetes arca. Feleslegesnek tűnik a jelző, hogy magyar. Hollandiában a megelőző hónapokban, években bemutatták az orosz, a lengyel, az amerikai avantgarde munkáit is, - ezeknek a kiállításoknak egyik lényeges eleme az avantgarde mozgalmakhoz való karakterisztikus hozzájárulásuk.

Miért vesztette el jellegzetes arcát a magyar avantgarde? Vagy egyáltalán elvesztette? Vagy csupán az engedelmesen illeszkedők kaptak a szokottnál nagyobb hangsúlyt? Esetleg a magyarországi avantgarde-ok tehetsége laposabb, avagy az érzékelésük, bemutatásuk szorul korrekciókra? Érvényes vajon ma is ez a megállapítás? Vagy az értékelésben az éppen aktuálisna ítélt stílusokhoz való gyors és engedelmes csatlakozás csapdáiból sikerült mára kilépniük? A simulékonyosság helyett értékesebbé vált vajon az alkotóerő? A kérdésekre válaszolni nehéz. Nem csak felkészülés kell hozzá, hanem érzékenység, vállalkozó kedv és - nehezen írom le, de megkerülhetetlen - a közös televényért való aggodás elkötelezettsége. Még az avantgarde-nál is." <sup>31</sup>

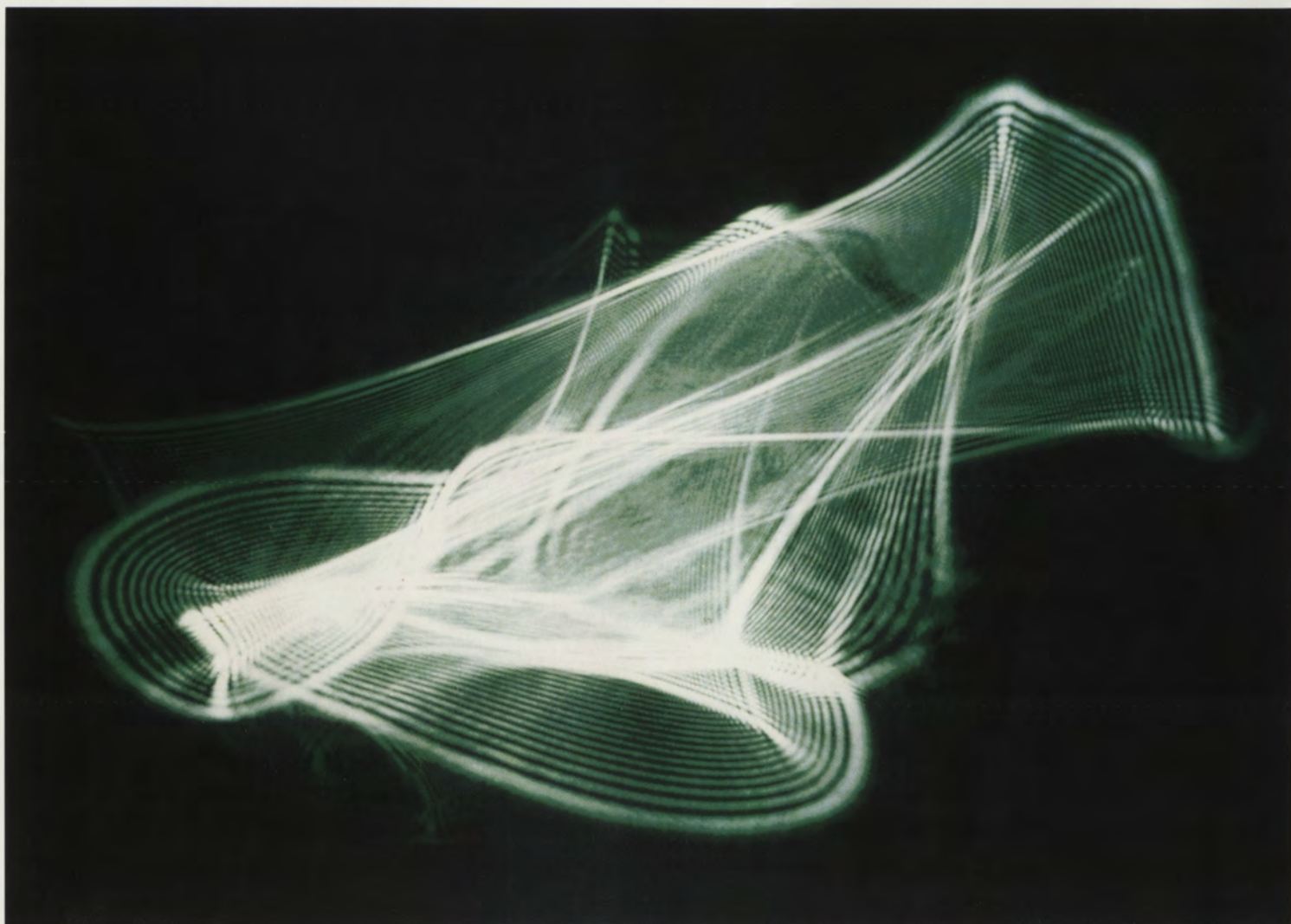
### 3.

1977-ben Csáji Attila a Magyar Nemzeti Galéria Műhely sorozata keretében nagyjából két tucat, részben fémszínű, ultrabolya sugárzásra érzékeny anyagok, fluoreszkáló és fényelnyelő festékek felhasználásával készült alkotását mutatta be elsötétített teremben, mesterséges fényforrások alkalmazásával.<sup>32</sup> A kiállítást felkereste Dr. Kroó Norbert, a magyarországi lézerkutatás vezetője, éveken át az Európai Fizikai Társaság elnöke, aki látva a művész fény iránti különleges érdeklődését, elhívta őt a KFKI optikai laboratóriumaiba. Ezzel a meghívással, majd a közösen folytatott munkával egy merőben új korszak vette kezdetét Csáji művészetében.<sup>33</sup> Ennek ellenére miközben "fény-

művészként" az új kifejezőeszköz széles körű, mondhatni határtalan tűnő művészi lehetőségeinek kutatásával foglalta el magát, több vonatkozásban korábbi elgondolásainak adott másfajta művészi megjelenítést, - azokat emelte a tökély szintjére.

A "fényművész" megjelölés némi indoklásra szorul. A lézerefény jellemző tulajdonságai tudvalevően a nagyfokú irányítottság, nagy fényerő, monokromatikusság s az ebből eredő nagymértékű koherencia, illetve interferencia képesség. *Fényintenzitásban sokszorosán felülmúlja tehát valamennyi eddig ismert mesterséges fényforrást.* A lézerefénnyel létrehozott jelenségeket jó ideje (a hetvenes évek elején kezdte meg a lézer hódító körútját a világban) az ún. technikai művészetek körébe szokás sorol-

Zöld interferencia/Green Interference 1977



ni. Szükséges azonban megjegyezni, hogy a lézerfény művészi célú alkalmazása a XX. század elején meginduló, majd a hatvanas években új lendületet vett kinetikus művészet egyik végső, mind ez ideig *legtisztább megvalósulása*. A fizikai tudományok viszonylag friss, korszakalkotó felfedezéseinek köszönhető különleges mássága ellenére sem tépheti el magát ez a forradalmi eszköz, technika mindazoktól a szálaktól, melyek őt a modern művészet, a lyotard-i értelemben vett modernitás (*modernité*) kezdetével összefüggő kinetikus művészet törekvéseihez, szellemi irányultságához kötik.<sup>34</sup> (A kinetikus művészet voltaképeni őse a XVIII. században élt Louis-Bertrand Castel páter *Szem-spinétje*, mi több: a középkori gótikus katedrálisok színes fényterei - ha nem is mai értelemben véve - fényenvironmentként töltötték be eredeti funkciójukat.)

A kinetikus művészet ágazatai: az optikai művészet, a gépek, a mobilok és a fénykinetika közül kétségkívül ez utóbbi valósította meg legeredményesebben a mozgás és a fény összekapcsolását. Hasonlóképpen minden valamirevaló (modern) kinetikus művész álmát, az üzenetet közvetítő anyagi hordozó (fizikai eszköz) kiiktatását, illetve - optikailag legalábbis - az üzenet abszolút függetlenítését az azt létrehozó géptől, műszertől. Ilyenformán lehet (önálló) fénykinetikáról, egyszerűen fényművészetéről beszélni. Ez a művészet mint "mű-immanens" fényvetítés három forrásból eredeztethető: a színorgonából (ilyet mutatott be Kielben a magyar László Sándor (Alexander Laszlo) zongoraművész, aki 1925-ben *Farbenlichtmusik* címmel kötetet is kiadott,<sup>35</sup> a fényképezés és a film számos ide vonatkozó kísérleteiből és a fény színpadi alkalmazásából (Moholy-Nagy László *Fénytér modulátora* eredetileg színpadi vetítés céljaira készült).<sup>36</sup> Az (önálló) fénykinetika területén a reményteljes áttörést az ötvenes évek hozták meg. Elsősorban az amerikai repülőgépipari mérnök, Frank J. Malina "fény-táblái", amelyek megszerkesztésénél a mérnök művész a világegyetem tudományos felfedezésekkel igazolt új képét tekintette mintának, vagy a szicíliai Nino Calos "fénymobiljai" és "fényfalai". A hatvanas és hetvenes években aratott nemzetközi elismerést a kalocsai származású Schöffler Miklós (Nicolas Schöffler). A tárgyalt szempontból legfőbb érdeme, hogy maga az összetett szerkezetű konstrukció mindössze az összekötő láncszem szerepét volt hivatott betölteni a látványos, városméretű fényjelenségek létrehozásában. Így az a szemlélő számára

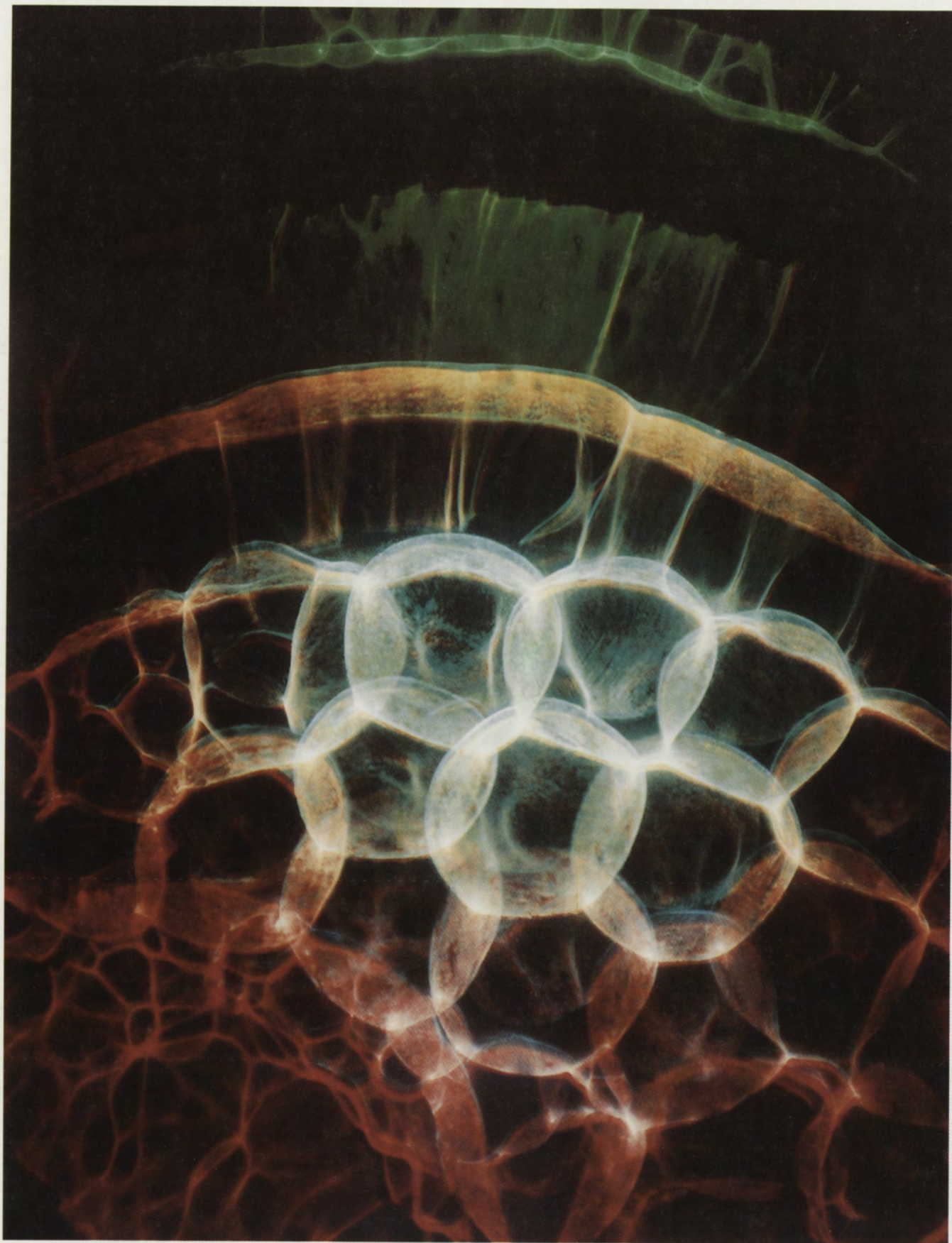


Cs.A. képlemezt mintáz 1980/ Attila Csáji making light record

mondhatni közömbössé vált. (A mozgás tiszta megjelenítése terén ezt a problémát az orosz Naum Gabónak sikerült megoldania még 1920-ban.)<sup>37</sup>

Csáji Attilában a tiszta fényművészet megteremtése iránti vágyat olyan művészi törekvések, művészetelméleti írások is ébren tartották, amelyek a modern absztrakt (nonfiguratív) művészet kibontakozásában (is) alapvető szerepet játszottak. Egy vele folytatott beszélgetésben Kandinszkij gondolatait említi "a képi öntörvényszerűségről, a nem-ábrázoló festészet és a zene párhuzamáról", de felkeltették érdeklődését a Bauhaus-tanár Oskar Schlemmer színházi törekvései is. Ezekről a voltaképpen "önfénylő" tárgyakat mozgásban megjelenítő színpadi kompozíciókról mondotta: "Ő (O. S.) a különböző képi formák - mint például: kerek és szögletes, harmonikus és diszharmonikus, kicsi és nagy stb. - közötti feszültségeket a színpadi mozgás folyamatában kívánta megeleveníteni. A fekete színpadon fekete trikóba bújtatott figurákat táncoltatott, akik fluoreszkáló pálcákat, egyeneseket, köröket mozgattak. Az emberi testek eltűntek, s a színpadkép a fluoreszkáló vonalakkal olyanná vált, mintha egy Moholy-Nagy kép elevenedett volna meg. A nonfiguratív formáknak ehhez hasonló furcsa mozgásával találkoztam a lézerlaboratóriumokban is."<sup>38</sup>

Igaz, hogy Csáji Attilának a lézerfényvel folytatott egy





évtizednyi, hazai és nemzetközi bemutatókkal kísért ismerkedése után lesz csak módja közvetlen kapcsolatba kerülni a fényművészet nemzetközileg ismert képviselőjével, az 1937 óta Amerikában élő (eredetileg selypi születésű) Kepes Györggyel (György Kepes) és intézetével, szólni róluk mindenképpen itt szükséges. Kepes amerikai pályafutását Moholy-Nagy László meghívottjaként a chicagói *Institute of Design* keretében működő Új Bauhausban kezdte mint a fény-csoport vezetője. 1945-ben a cambridge-i *Massachusetts Institute of Technology* Építészeti Iskolájában a vizuális tervezési tanfolyamok vezetésére kapott megbízást. 1956-ban későbbi tevékenysége fő tereként interdiszciplináris tanfolyamot indított azzal a kifejezett céllal, hogy élvonalbeli művészek és tudósok bevonásával a két terület érintkezési pontjai, közös kérdései megvitatásra

*Sejtkristályok-lézer szuperpozíciós felvétel /Cell-Crystals 1980*

*Cs.A. Paul Earls és Esa Laurema az I.Nemzetközi fény-szimpozicionon Egerben/ Attila Csáji, Paul Earls and Esa Laurema at the 1<sup>st</sup> International Light Symposium, Eger, Hungary, 1996*

kerüljenek. 1967-ben igazgatásával - ugyanott - megkezdte működését a *Center for Advanced Visual Studies (CAVS-MIT)*. Mindeközben speciális művészi érdeklődéséről világító falfestmény, üveglablakok, fényfal, fénymennyezet, "lángkert", izzó fényoszlop (krómnikkel, programozott idővel) stb. megtervezése és kivitelezése tanúskodik.

Művészi és több szakterületet érintő, társadalmi felelősségérzetre valló szervezői tevékenysége során azon két akadály leküzdése vezérli, amellyel korunk embere, a művész és a tudós is szembenézni kénytelen: "Az egyik - írja egy helyütt - a művészettől különvált kultúra erői által tönkretett vizuális környezetünk; ellenőrizhetetlen és undorító mesterséges környezetünk szennye és zúrzavara,

mely megfertőz valamennyiünket és eltompítja látóképességünket. A másik pedig alkotóművészeink elbátortalanodása az új tudományos távlatok és az őket körülvevő zűrzavar közepette, melyek mindegyike túlságosan nagyoknak tűnik számukra ahhoz, hogy megértsék." <sup>39</sup> A két művészetmotiváló tényben nem nehéz felismerni azt a két hazai jelenséget, amely Csáji Attila művészetének alakulását kezdettől fogva ösztönző módon befolyásolta.

A fent említett szeminárium anyagának összefoglalásaként jelentek meg sorra Kepes György irányításával a *Vision and Value* (Látás és érték) című sorozat kötetei, túlnyomórészt külföldi, néhány magyar (származású) tudós, építész, művész tanulmányaival. <sup>40</sup> A sorozat szerzőit az a ma is bámulatra érdemes szándék vezette, hogy a művészet, általában az emberi kultúra jelenségeit a különböző tudományok segítségével megkíséreljék modellezni. Így értesülhetünk jelen témánk körében az 1972-es megjelenésű *Környezetművészet* című kötetből a lézerefénnyel folytatott kezdeti kísérletekről, melyek nagyjából ezekben az években keltették fel az új művészi eszközök iránt érzékeny európai művészek érdeklődését is. 1970-ben a müncheni operaházban bemutatott Mozart-operánál, a Varázsfuvolánál már alkalmaztak a színpadtérben fátyolszerűen széthúzó, egyelőre artikulálatlan lézerefényt. A korábban említett Heinz Mack amerikai művésztársával a japán világkiállításon lézerefénnyel vonalstruktúrát jelenített meg. Egy vele folytatott interjúban a lézeringerenciák képalkotó lehetőségeit villantotta fel. <sup>41</sup>

Mindenképpen Csáji Attila Kroó Norberttel közösen a lézerefény egyetemleges művészi alkalmazásával egyidejűleg kezdett hozzá a maga *önálló* kísérleteihez. A művészeti progresszió és az élenjáró tudomány képviselőjének együttes munkája évek során meg is hozta a várt igéretes eredményt. "Az előkészületek során arra a kérdésre kellett választ adnunk, hogy - fogalmazta meg az első feladatot a tudomány művelője - lehetséges-e "lézerefénnyel való festés" segítségével olyan látványélményt létrehozni, amely nem egyszeri és megismételhetetlen, hanem megszervezett és bármikor megismételhető." Ugyanerről maga a művész így nyilatkozott: "A festő számára a döntő kérdés a lézerefénnyel való képek komponálhatóságának megoldása volt." Csáji Attilát a CAVS-MIT 1987-ben, a művészeti tudományok és technika nemzetközi szervezete, a Leonardo Társaság 1991-ben tagjává választotta. <sup>42</sup>

\*\*\*\*\*

Csáji Attilát a kezdet kezdetén bármilyenre megragadta a lézerefény más eszközzel megvalósíthatatlan színintenzitása és a színek tisztasága, hamarosan be kellett látnia, hogy művészi céljainak, elgondolásainak megkomponált megjelenítéséhez hosszadalmas és aprólékos műhelymunkára van szüksége. Egy *mindaddig elvégezetlen* feladat megoldása várt rá, hogy újabb jelértékű üzeneteit egy más, nem közvetlenül megnyilatkozó rendszer logikájához igazodóan átkódolhassa. Ez természetszerűen maga után vonja a *tiszta fényművészet alapvető jellegzetességét*, az üzenethordozó (műszer, készülék) és az általa közvetített "üzenet" elkülönülését, mi több: az előbbi fizikai jelenlétének vizuális közömbösségét. <sup>43</sup> Szóltassuk meg magát a művészt, hogyan is jutott el kódrendszere kidolgozásához:

"A lézerefénnyel átvilágítottunk (ti. a KFKI-ban)

*Lézer és tánc . Relációk I-II. Laser and Dance I-II. 1984*





*Lézer és tánc . Relációk I-II. Laser and Dance I-II. 1984*

különböző anyagokat, felületformákat, majd ezeket -lefotózva - a látványérték szerint kezdtem szelektálni. Megkülönböztettem nyeregfelülettel rendelkező, centrális szerveződésű, magból robbanó formákat. Karakterizálás, megfigyelés, elemzés után lassan kirajzolódott egy térkép, amely eligazított a keletkező interferenciaformák dzsungelében. Később már én mintáztam meg az előállítani kívánt felületformákat, majd a megfigyeléseket a mozgó formákra, vagyis az interferenciaképek kibomló folyamatára is kiterjesztettem. Ezt tárcsaformára kivágott ipari üvegekkel oldottuk meg, amelyeket egy motor forgatott. (...) A tárcsák elemzése közben jutott eszembe az, hogy a rendezett időfaktorok ismeretében a felületegységek időegységekkel alakíthatók át. Ez a felfedezés volt a csírája a lézerkompozí-

cióknak, ebből fejlődött ki a képlemez. A *képlemezen* ugyanis a rendezett optikai információk sokasága rögzíthető és ismételten megjeleníthető. A képlemezek mintázásánál már jól hasznosítottam azt a térképet, amit a különböző anyagokról készítettünk.

(...) A lézerfényvel átvilágított képlemez fényformáinak téri tehetetlenségét, amely rögzített helyzetükkel függ össze, próbáltam a különböző optikai eszközökkel: lencsékkel, prizmákkal befolyásolni. Bizonyos helyzetekben karakterisztikusan megváltozott a formavilág. Ez az optikai helyzetek pontos rögzítésével ismételhetővé vált. Ezáltal egy következetes képátfogalmazási módszer lehetősége villant fel előttem, egy olyan csak lézerrel létrehozható *metamorfózis*, amely a megmintázott felület szemmel látható képét a képi átmenetek sokaságán keresztül átviszi a tiszta interferenciákba. A keletkező képeket *preholografikus* vagy *szuperpozíciós* képeknek neveztük el, mivel az *átvilágított felület struktúráját, szemmel látható jellegzetességeit és az ebből keletkező interferenciaképeket együttesen jelenítették meg.*

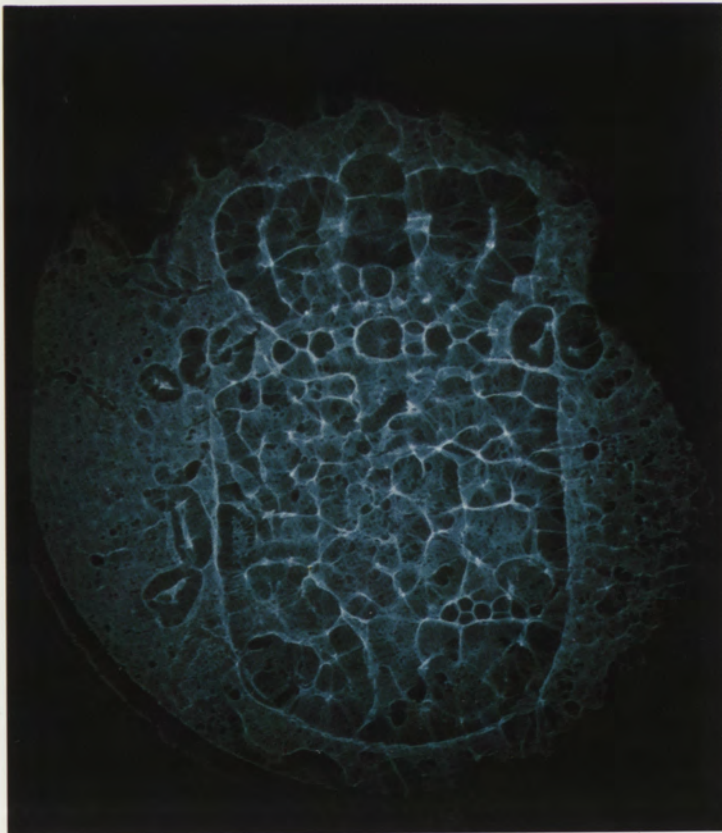
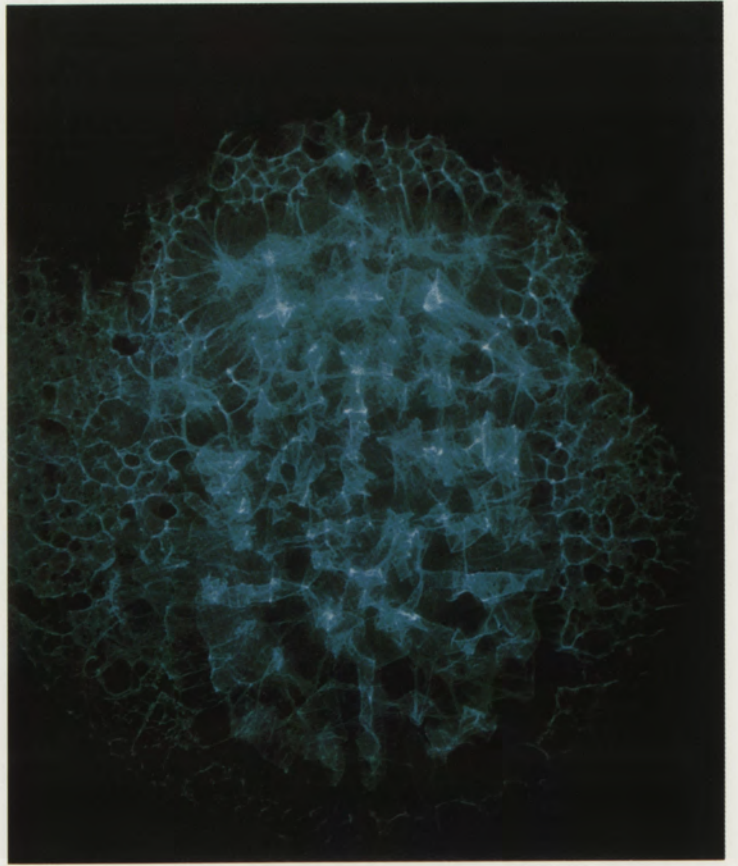
(...) A lézerfény mobil újdonsága az, hogy a kivetített fényforma nem pusztán a tárgykép jellegzetességeit hordozza, hanem a hozzá kapcsolódó interferenciaképet is, amelyet az optikai helyzet tovább motivál. Ez a tárgyképnek egy olyan páratlanul gazdag külső átfogalmazását jelenti, ami a lézer nélkül megvalósíthatatlan. A nemzetközi szakirodalomban nem találtam ehhez hasonló megoldásokat." <sup>44</sup> A tárgykép lézerfény nélkül megoldhatatlan "költői átfogalmazását", az így készült, kiragadott (a mozgásfolyamatot nem érzékeltető) felvételeket érdemes összevetni Kepes György *A világ új képe a művészetben és a tudományban* című kötetében (Bp.1979) közölt, különböző (műszeres) eljárással készült fényképekkel. Ezek legalább megközelítően érzékeltetik a fenti eljárással, a sajátos látványkeltő eszközzel, a hamarosan (1980) szabadalmaztatott *fénymobillal létrehozható metamorfikus képsorok* különleges vizuális értékét. Kimondható, hogy avatott vagy avatatlan kezelője - szándékán, tudtán kívül - egy laicizált misztikus folyamat, a Fényből-Fénnyel teremtés egyfajta tudományos processzusát szimulálja.

A szuperpozíciós eljárás, amelyhez hasonló megoldásokról a nemzetközi szakirodalomnak nincs tudomása, nyitotta meg az utat a lézerfény eladdig ismeretlen fel-

*A szifonban egy pohár víz van. / There is Glass of Water in the Sifon Bottle 1984*



*Dán címer 1981 / The National Shield of Denmark, 1981  
(laser superposition photograph)*





*Rugó Voltaire-nek I. / Spring for Voltaire I. 1984*



*Rugó Voltaire-nek I-II. / Spring for Voltaire I-II. 1984*



Kepes György és Csáji Attila/ György Kepes and Attila Csáji

használása, képalkotó képességeinek új távlatokat sejtető művészi kiaknázása előtt. Gerhard Winzer főntebb említett kötetében (1975) *kizárólag* interferenciaképek szerepelnek, ezekkel az a metamorfózis sorozat, amely "a megmintázott felület szemmel látható képét a képi átmenetek sokaságán keresztül átviszi a tiszta interferenciába", egyszerűen nem jeleníthető meg. Azzal természetesen tisztában kell lennünk, hogy a vitathatalanul különleges tudományos műszer és a korábban elképzelhetetlen intenzitású fény, a lézerefény a művész kezében eszköz, amelynek segítségével különböző elgondolásait, az anyag mikro- és makrostruktúráját érintő koncepcióit meg tudja jeleníteni. Ez egyúttal sejteti a sokrétű, korlátlan művészi elképzelések elméletileg akadálytalan megjelenítési lehetőségét.

Az 1980. januári, nagy sikerű MNG-beli lézerbemutatót követően, amely a szuperpozíciós eljárás eredményeiből mindössze ízelítőt adott, Csáji a fentebb vázolt módszer felfejlesztéséhez kezdett hozzá.<sup>45</sup> Ennek a több éves - közös - munkának volt az eredménye a Pannónia Filmstúdióban 1982/83-ban készült első magyar lézernimációs film, amely már teljesen a szuperpozíciós eljárásra épült. A nemzetközi viszonylatban is kiemelkedő filmhez kiindulásul a *Sejtkristályok* című fénypartitúra szolgált. A film koncepcióvázlatában az alábbi sorok olvashatók: "Megszűnik benne az ábrázolás - nem ábrázolás közötti ellentmondás, hiszen a legelvontabb, zenei ritmusokat idéző formák is meghatározott plasztikai jegyekkel bíró anyagok réteg differenciált fényképei. De megszűnik olyan értelemben is, hogy az elvont interferencia formák a

megfelelő plasztikai kialakítás és optikai szituáció következményeként akár virággá vagy emberi fejfé szervezhető. És mindez a költőien gazdag fényformák sokaságán keresztül. *Látványhíd épül a látható és a mate-matikailag leképezhető között.* És e híd pillére egy sajátos, rendezett fény. (...) Ez a dinamikus metamorfózis válik a film meghatározó formaélményévé. És ezzel együtt egy látványparadoxon, mely különös korrespondenciákat teremt mikrokozmosz és makrokozmosz között: csillaghalmozokból sejtek formálódnak és kristályokból végtelen terek."<sup>46</sup>

A szövegben jelzett és lézerefénnyel megjelenített metamorfikus folyamat, a mikro- és makrovilág összefüggése (az univerzum egységes felépítése), nem beszélve az absztrakt és nem absztrakt formák közötti - erőszakoltan mesterkelt -- különbségtevésről, a század eleje óta foglalkoztatta a tudomány újabb eredményei iránt érzékeny művészeket és művészetteoretikusokat világszerte. Fel-felvillannak ezek a problémák Csáji Attila festészetében is (*A sejt hálójában, Feketék egy-egy darabja, Kozmosz hulladékból.*)<sup>47</sup> Egész egyszerűen arról van (lehet) szó, hogy Csáji a conceptual-art fogalmát kiterjesztette a látványszerűen megnyilatkozó művészetre is. Annak egy olyan területére, amely önnön sajátosságát feladva, még a kinetikus művészet szokványos ismérvein is túllépve - a fényművészet különleges eszközeivel él. Ez a fényművészet most, jelen állapotában az anyagi (*matériel*) és az anyagtalan (*immatériel*), a látható és a nem látható között teremt képileg igencsak gazdag és költői kapcsolatot.

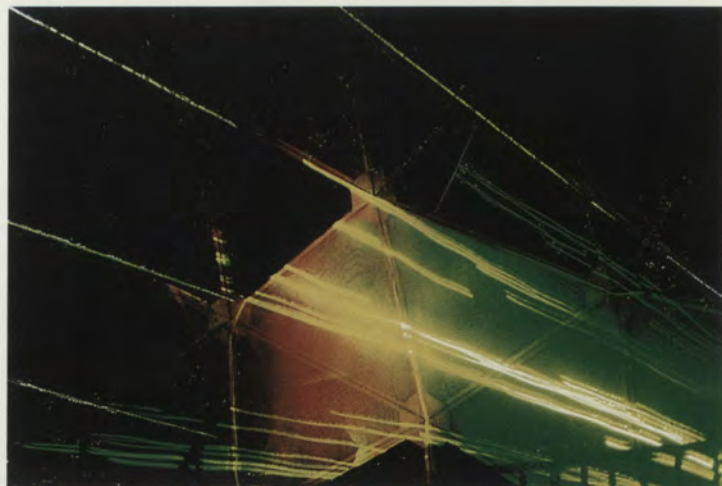
Paul Earls megnyitja Cs. A. kiállítását Cambridge-ben/  
Paul Earls open Attila Csáji's exhibition in Cambridge, MA, USA



Tudvalevően a lézer egyik fontos alkalmazási területe a Gábor Dénes nevéhez fűződő holográfia: olyan háromdimenziós képek előállítására, amelyek azt a benyomást keltik a szemlélőben, mintha a valódi tárgyhoz hasonlóan mélységi kiterjedésük volna. (A holográfiához két koherens fénynyalábra van szükség, ilyen nyalábokat pedig csak lézerrel lehet előállítani.)<sup>48</sup> A "reflexiós" hologrammal, amelynél a mesterséges (fehér) fényforrás a kész kép nézővel megegyező oldalán kerül elhelyezésre, a BME Fizikai Intézetében folytatott kísérleteket Csáji (a 80-as évek elejétől).<sup>49</sup> A hátsó megvilágítású "transzmissziós" holográfia képi lehetőségeit (1987/88-ban) a cambridge-i MIT Media laboratóriumában tanulmányozta.<sup>50</sup> Egyik esetben sem a hologram *önértékű látvány jellege* foglalkoztatta elsősorban Csájit, hanem elgondolásainak csakis ilyen módon való rögzíthetősége. 1984-ben a BME Koherens Optikai Laboratóriumával közösen rendezett átfogó kiállításon (MNG, Lézerfotók és hologramok) mutatta be a *Rugó Voltaire-nek* című három reflexiós hologramból álló "sorozatművét". Művéhez a szűk horizontú racionalizmus apostolának ismert öregkori, Houdontól származó portréját (gipszöntvényt, a hazai és nemzetközi pop-art plasztikai toposzát) és egy akár ipari hulladéknak is beillő rugót ("talált tárgyat", "ready made"-et) használt fel. A művész a sorozatművet a következőképpen jellemzi:

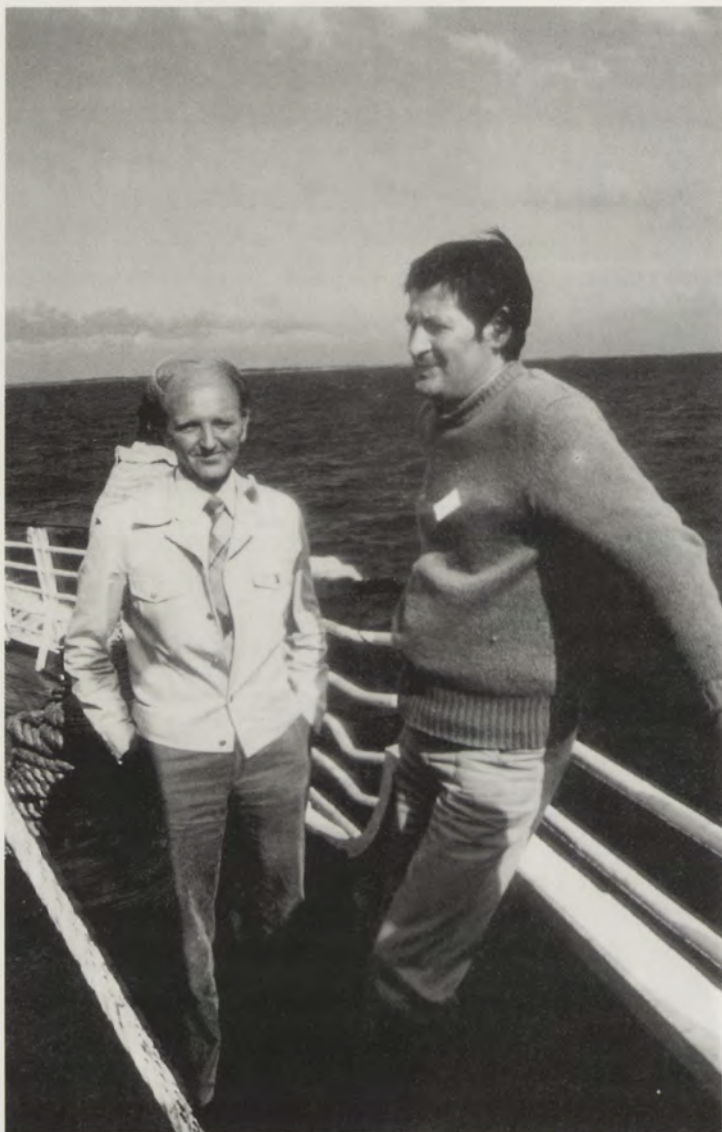
"A sorozat első darabja megszokott, racionális térérzékelésünket példázza. A Voltaire-maszk előtt egy rugó látható, mely részben takarja a maszkot és árnyékot vet rá. Ezáltal meglehetősen hagyományos teret hoz létre. (...) A második darab a maszk negatív formáját mutatja, üres tere előtt a rúgóval. (...) A Voltaire-fej átalakul, mintha valami kövér bíborosé lenne. Minden részlet hűen jelenik meg, de negatív formában. Tehát a plasztikus test térbeli tulajdonságai megváltoznak, némi bizonytalanságot hozva a térérzékelésbe: az orr - és néha a szemüreg - olykor domborúnak látszik, bár valójában homorú. A rúgó és a fej viszonya ugyanakkor még mindig megfelel szokott térérzékelésünknek.

Ugyanaz a harmadik hologram elhelyezkedése is. A hologramok egy sajátos tulajdonsága kerül itt kihasználásra: ugyanis ha a lemez emulziós felét fordítjuk a néző felé, a forma a lemez előtt a térben jelenik meg és a homorú formák domborúvá válnak. A Voltaire-fej negatívja így újra pozitív formát ölt, a térben pedig a lemez előtt látható. A



*Fény-Föld-Gömb Balatonboglári lézereviroment/ Light/ Earth/Sphere /laser enviroment /1995*

felvétel alatt a rugó közelebb helyezkedett el a lézerhez, mint a maszk: részben takarta a fejet és árnyékot vetett a negatív maszkra. Amint a lemez emulziós oldalát megfordítottuk, különös átalakulás ment végbe: a rugó a fej belsejébe került, árnyékát viszont elől, a homlokon és az orron látjuk. Ugyanakkor a hátrébb lévő rugó takarja az orrot, amely pedig közelebb van a nézőhöz. Ha a néző kissé jobbra vagy balra mozdul, akkor a száját, az állat stb. takarja el. Szöges ellentétben térérzékelésünkkel kapcsolatos elvárásainkkal, a hátul lévő tárgy takarja az elől lévő. Mi ez? Térbeli képtelenség, vagy egy új dimenzió megelőlegezése?"<sup>51</sup> Mindenképpen - tehetjük hozzá röviden - egy nem látható, közvetlenül nem érzékelhető, de elgondolható és pszichikailag vagy/és vizuálisan megjeleníthető dimenzióval találjuk magunkat szemközt.



Króó Norbert és Cs. A. lézer bemutatója Finorszáiban / Norbert Kroó and Attila Csáji at their laser shows in Finland

Nem kevésbé talányosan gondolatgazdag az ugyancsak 1984-ben bemutatott *Üzenet J. Kosuthnak* című sorozatmű. A conceptual-art egyik atyamesterének küldött "üzenet", akár csak a *Rugó Voltaire-nek*, nem nélkülözi a művészettörténeti, sőt filozófiai utalásokat. A sorozatmű egészében "nyitott jelként" értelmeződik, értelmezhetősége előzetes kijelentés, tárgyjel, képi jel, szöveggép, hologram egymáson "áttűnő" fogalmi-képi "interferenciájának" függvénye. Mindennek a szelíden hullámzó asszociációsomak középpontja a művész assemblage-ainak, konceptuális munkáinak visszatérő eleme, a tojás (hiánya). Ő maga az alábbi, értelmezhetőség szempontjából aligha

közömbös gondolatsort fűzte Joseph Kosuthhoz intézett "üzenetéhez":

*"Az elképzelés olyan, mint a tojás, melyben a meleg hatására konkrétabbá organizálódik az élet,*

*hogyan amikor megvalósult,*

*optimális tagadása legyen a tojásnak."*

Cs. A., 1967

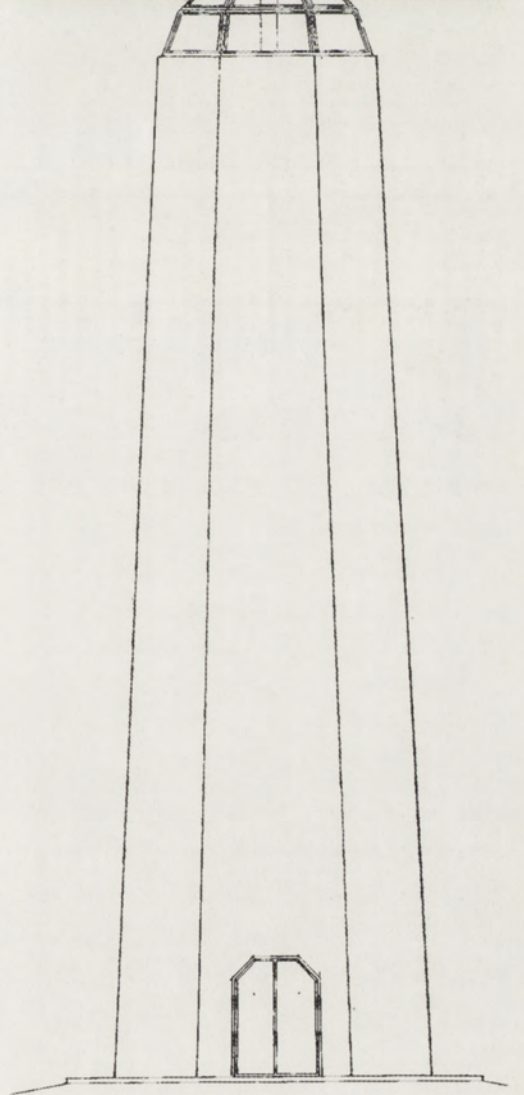
"A Magyar Nemzeti Galériában megvalósult hologram-kiállítás - 1984 októberében - a terem közepébe egy szék került. Posztamensen. 'Minden újban van valami úrszerű, és minden úrszerűben van valami üres' - mondta egy költő nem is olyan régen.' Mi szükséges egy festmény megértéséhez? - kérdezték egy festőtől. Röviden felelt: 'Egy szék'.<sup>52</sup> Igen, valóban hiányzik a szék. Helyette jött a szenzáció. Bár a szenzációnál lenne leginkább szükség a székre. Lassan úgy hozzászokunk az időzavarhoz, hogy már nem is támaszt bennünk zavart. Évekkel ezelőtt - a conceptual-art jelentkezésekor - J. Kosuth kiállított egy széket, mellette a szék fotóját, majd értelmező szótárbeli alakját, meghatározását. Fogalmivá vált a világ - jelezte.

Az *Üzenet J. Kosuthnak* visszajelzés. A szék fölött négy egyforma, vörös paszpartu szerepel. Az első paszpartu előtt egy fatálcán kvarchomokban egy tojás áll. A másodikban a fotója. A harmadikon a magyar értelmező szótárbeli alakja. A negyediken a tojás hologramja.

Nem fogalmivá vált a világ, - látszólagossá. Mintha terek lennének, melyekben megvalósulhatunk, melyekbe behatolhatunk. De mindez csak látszat. A világ zárt. A tojásnál valóságosabb a fal."<sup>53</sup>

"Ebben a megközelítésben - írta e sorok szerzője évekkorábban a sorozat záró hologramról, a "környezettel", a sorozatmű tálalásával is számolva -<sup>54</sup> a művésznek a tojással, tojástartóval folytatott akciószerű konceptuális kalandjai után a tojásnál valóban valóságosabb a fal." Mindazonáltal mégsem olyan mértékben, hogy ne ismerhetnénk fel benne a "tojás" ugyanazon jelértékét, amelyet Csontváry *Baalbekjén* az ugyancsak "eltárgyasított" függőlámpa képében s folytatásként az értelemszerűen hozzá kapcsolódó, - kapcsolható, jelértékű motívumok egymásutánjában ölt magára.<sup>55</sup> Az igazság ugyanis az, hogy a tojás hologramja az arany hűvös színében-fényében

*Fénytorony / Design of a light tower*



csillogó, erezett felületű (gondosan, óvatosan beburkolt) eltárgyasított motívum ("aranytojás") képét mutatja.

1984-ből további reflexiós hologramokat ismerünk. Ezek részben a címben foglalt *szójáték* és a sajátos térbeli, *képi megjelenítés* között feszülő ellentétre épülnek. Felsorolásszerűen, kiemelten ezek az ellentétek a következők: az alkalmoszerű, *pillanatnyi* tárgyhelyzet vagy - még inkább - a nemzeti léthelyzet, tágabban értve az emberi sors összeillőnek aligha mondható elemekkel érzékeltetett abszurditása; a profán, politikai értelemben "kimondhatatlan" és "kimondható"; a banális szóbeli kijelentés gyanútlan *egyértelműsége* és a kijelentésnek - a hologram éppen erre adott módot - értelemszerű *vizuális kettéhasadása*. Mindez több mint játékos ötletek bizonyos "láthatósági szögből" felfogható jelenetsorozata. "Fekete humor", keserű irónia, tragikomikus gesztus, nyomasztó fenyegetettség sűrűsödik össze ezekben a szürreális (szürrealista) víziót és a "lehetetlent" egybeötvöző munkákban.

A *Jelenetek Hun-Jarryból* elnevezésben az abszurd szópáros az értelmileg egybekapcsolt, még abszurdabb Hungaria--Jarrya rímpáros rövidre szabott alakja. A *szifonban egy pohár víz van* akár nyelvtani példamondatnak beillő egyszerűsége "szemünk láttára" foszlik szét: a szifonban ugyanis valóban egy vízzel teli pohár képe jelenik meg. A *Kő és tojás*ban a két elem párosítása mágikus erejű hatásával túlszárnyalja a szürrealista René Magritte megnövesztett, kétdimenziós tárgyféltéseit. A *Lendület I-II.* lépcsőzetesen előrelépő "rovás-jelekből" szerkesztett, előrebillenő plasztikája - "fekete humort", mindennemű szójátékot félretéve - a földi nehézkedés súlyát nélkülöző tartással, a felemelkedésre késztetés könnyed mozdulatával lép ki a térbe.

Az 1987-88-ban készített transzmissziós hologram sorozat, a *Fénykalligráfiák* tudatos visszanyúlás a harmadfél évtizeddel korábbi manuális eljáráshoz és a néhány évvel későbbi *Üzenet-Jelrácok* plasztikus írás-jeleikhez. Most azonban az érett fényművészé a szó: a megnövesztett plasztikus írás-jelek öntudatos határozottsággal mozognak a síkban és a térben, az elülsőben és a hátsóban. Az "árnyjel", a "hiány-jel" fogalmát sem ismerik, egyetlen dimenzió az övék: a fény, az újjáértelmezett "világító erejű napszínnek" dimenziótlan dimenziója.

\*\*\*\*\*

Összefoglalás helyett, Csáji Attila eddigi munkássága összegezéséként röviden ismertetjük - a technikai felszereltség részletezésének mellőzésével - azt a nagyszabású koncepciót, amelyet az 1996-ra tervezett budapesti világkiállítás Ferencz István által készített várostervezési modelljéhez kapcsolódóan *Fényarchitektúra* elnevezéssel dolgozott ki.

A koncepció egy nemzetközi perspektívában gondolkodó fényművész és a magyar történelem és művészettörténet múltját, kiemelkedő fontosságú eseményeit és eredményeit a fényművészet eszközeivel a világ elé táró tervezőművész munkája. A terv egyszersmind érintőlegesen fogalmat ad Csáji Attila széles körű tevékenysége azon területéről, amelyre korábban nem állt módunkban kitérni.

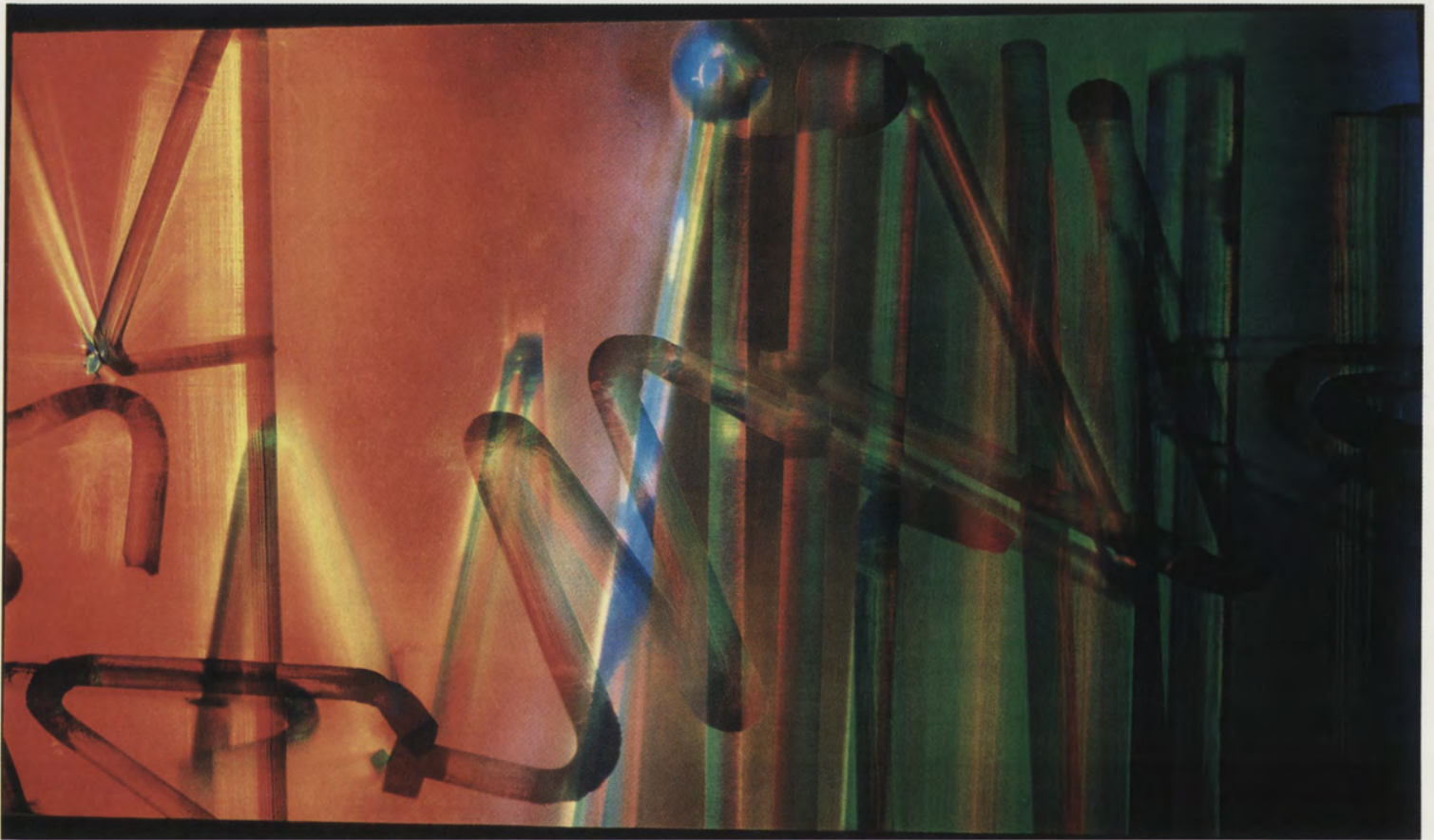
A "fényarchitektúra" mint elgondolás a lézeres látványteremtés lehetőségei közül az alábbi (jelértékű) szimbólumok megjelenítését foglalja magába:

1. *Fénygyűrű* (napkorong) mint alapszimbólum (60-70 m feletti átmérővel), "fénnel az égre írva, keletről nyugatra dőlve s megteremtve a nagy ideát, a földi és égi rend egybeváágóságát" (Ferencz István).

2. A szivárvány hét színéből álló, időben változó sugaras *fényszerkezet*, amely a "központ" érzetét felerősítően a kiállítás épületei és a főváros egyes pontjai között térkapcsolatot teremthet.

3. Hatszögletű obeliszk formájú, nemes kővel burkolt *fénytorony* (kommunikációs építményként is szolgálva), amely oszlop jellege révén az "életfa", "világfa", "világtengegy" jeleként (is) értelmeződik. Belsejében, a földszinti részben az '56-os forradalmat jelképező, kupolaszerűen kiterjeszkedő óriás hologram, az alsó szinten reflexiós és transzmissziós hologramok és a belőlük szőtt kettős spirál, amelyek az 1100 éves magyar vizuális kultúra múltjának főbb emlékeit (tarsolylemezek, nagyszentmiklósi kincs, Suky-kehely, Mátyás kálváriája stb.) és alakjait (záróképként Gábor Dénes portréjával) jelenítenék meg.

4. A *múlt fénylő kútja* című, örvénylő hatású képek a szuperpozíciós módszer alkalmazásával, amely számos európai és amerikai nagyvárosban bemutatásra került. Ezzel a módszerrel készült az ugyanilyen című és a diósgyőri várban színre vitt lézerefény- és hangjáték. Ezt "a hely történelmi hangulatától ihletett" fényszimfóniát Csáji Attila egy 1982-es gépiratban következőképpen ismerteti:



Fénykalligráfia XVII. / Light calligraphies XVII. 1987-1988

"Belelapozunk egy könyvbe, mely fal nagyságúvá tágul, beletekintünk a múlt különös kútjába, melyből fénylő lényeket hív elő a lézer. Különös metamorfózis ez: középkori apró bronzfigurák és fémgravírozások lényegülnek át, többszörösen anyagot váltanak, fotonokká formálódnak, s a spektrum tiszta színeiben gyűrűznek elő az interferenciák finom térhálójából. Felismerhetőkké válnak és tovább lényegülnek, a metamorfózisok sokaságán át változtatják arcukat. S mindez egy, a tulajdonságaiban megejtő lehetőségű fényen és néhány plasztikai falon alapul. Múltunkkal mindig ezt tesszük ... apró falsokat viszünk belé, céljainkhoz aktualizáljuk, múltképünk a jelenünk lenyomata is - így válik mobilissá, éltető erővé és kiszolgáltatottá. (...) A

lézer középkori érmék figuráit fénylő lényekké változtatja itt. A román kor formavilágának naiv hitet sugárzó bája, a gótika aszkétikus figuráinak, vagy méltóságteljeségükben is emberien esendő királyalakjainak miniatűr szépsége ihlető forrásként jelent meg előttem. A *Sejtkristályok* a természet rejtett arcáról hozott híradást, képi művészetünk rejtett arcára ejt egy-egy fénycsóvát *A múlt fénylő kútja*."<sup>56</sup>

A "történelmi képeskönyv" bemutatási alapelve a kölcsönös vizuális kiteljesítés, vagyis az egyes korok felidézése multimediális megközelítéssel (lézerscannerek, rezgőtükrök, szuperpozíciós fénymobilok, diavetítések, filmek, zene, zaj- és hanghatások, fény-environmentek; műalkotások bemutatása méretváltással, fénymontázzsal, metamorfikus folyamattal).

Az ismertetett koncepcióvázlat az 1990-es évek elején készült.

## Jegyzetek

1. Lóska Lajos: A jelerácsoktól a lézerig. Beszélgetés Csáji Attilával. Művészet, 1986. 3. sz. 42. l.

2. Dokumentumok A Szürenon és kisugárzása című tanulmányhoz. (Összeállította : M. O.) Ars Hungarica, 1991. 1.sz 117. l.

Fiatal éveinek emlékezetes élménye Csontváry Kosztká Tivadar tanítványával és festőtársával, az egyazon szellemiséget képviselő őstörténésszel, Zajthy (Zajti) Ferencsel való kapcsolata. Az idős művész rajzolni tanította a tizenéves Csáji Attilát, miközben mese formájában megismertette a Csontváry festészetét is megérintő hindu filozófiával. (Nagy Ildikó: Beszélgetés Csáji Attilával. In: Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben, 1991. Katalógus, 186. l. - Fennmaradt egy Beszélgetés Csontváry Kosztká úrral című kézírásos szöveg, amely egy Csontváry és két tanítványa, festőtársa között lezajlott, misztikus hangvételű "beszélgetést" rögzít. A két festő egyike Zajthy Ferenc volt. A szöveg közölve: Ars Hungarica, 1986. 2. sz. 195--196. l.)

3. Csáji Attila kiállítása. Bp. Fiatal Művészek Klubja, 1967. május. Leporello Körner Éva méltató szövegével.

4. Dokumentumok, i. m. 117. l.

5. Dokumentumok, i. m. 119.l.

6. Werner Haftmann: Les grands maîtres de l'abstraction lyrique et de l'informel. In: Depuis 45. L'art de notre temps, I. (Szerk. Ernest Goldschmidt.) Brüsszel, 1969. 13-49. l.

7. Kállai Ernő: A természet rejtett arca. Bp. 1946. 11. l.

8. Francine C. Legrand: Propos sur les signes et l'oeuvre ouverte. In: Depuis 45 stb. I. k. 104. l.

9. I. m. 11. l. - A fejezet címe: A jel mint megélt tapasztalat és megismerési mód.

10. M. O.: A Szürenon és kisugárzása. Ars Hungarica, 1991. 1. sz. 67. l.

Írta mindezt Csáji a francia egzisztencializmus -még ha gátoltan is- hozzánk is eljutó hulláma idején. Nem ok nélkül hivatkozik egyik korabeli írásában (a szerző megnevezése nélkül) Albert Camus Caligula című darabjára (1945).

11. Manfred Koch-Hillebrecht: Die moderne Kunst. Psychologie einer revolutionären Bewegung. Köln 1983. 146. l.

12. Az élő torpedó emlékezete címében a II.

világháború japán "élő torpedóinak" analógiájaként az önfeláldozó elszántságra, tágabb értelemben az ember létbevettségére kívánt utalni.

13. Az Üzenet-Jelerácsok megformálására készítő - tudat alá azorult - gyermekkori alapélményre a művész egy későbbi írásában így emlékezik vissza: "Vannak képek, amelyek hosszasan kísérnek bennünket - lehet, hogy életünk végéig. Így vagyok a ládákkal-bútorokkal zsúfolt vagonnal, ahol anyám a kredenc tetejére vetett ágyneműt, közvetlenül az ablak mellé. Amikor a vaskerekek zakatoló zihálása elcsendesedett, a rozsdás rácsok mögött, valahol a félig álom mélységében elkezdett kúszni egyre feljebb a nap. A csend és a váratlan fény összecsúszott apám hangjával: 'Megérkeztünk'.

Az elűzöttség, a sokszerű megrázkódtatás, a rácsok, a fény és a megérkezés különös ambivalenciája szövődött össze az 'otthonra lelni' gyermeki, természetes vágyával. Később, felnőtt koromban idéződött fel mindez - váratlanul -, amikor mint festőre rám csendesedtek az első "jelerácsok". (Eltérő értékekre nyitottan, kézirat.)

Csáji Attila felvidéki (1939, Szepesi) születésű, a családot 1947-ben a csehszlovák-magyar lakosságcsere egyezmény következtében telepítették át Magyarországra. (Lóska Lajos: i. m. 39. l.)

14. Francine C. Legrand: i. m. 124--125.

15. A festmények (képreliefek) "olvasási módszeréhez" I. Kepes György: A látás nyelve című kézikönyvet (Bp. 1979), amely eredetileg a század eleji festészet alakpszichológiai tanulságainak felhasználásával készült. (A magyar fordító az eredeti angol kiadás (1944) német fordítását használta fel, a bő képanyagot maga a szerző - K. Gy. - állította össze.)

16. Forrai Sándor: Az ősi magyar rovásírás az ókortól napjainkig. Bp. 1994. 30-36. l.; Georges Jean: Az írás, az emberiség emlékezete. Bp. 1991. 13-15. l. (fotókkal)

17. Depuis 45 stb. I. k. 23. és 111. l., 5. sz. kép: J. Pollock: Árnycsok (1948).

18. A "belső kényszer" kifejezés szó szerint értendő: a művész a mitológiai Anteusz módjára, aki az anyafölddel érintkezve nyerte vissza meg-megfogyatkozott erejét, egy "írás-jel", jelerács", "üzenet" megfestésével gyűjtött erőt, valahányszor festőletétét átmenetileg feladva hosszabb-rövidebb útra, külső feladatra kellett vállalkoznia. (Eltérő értékekre nyitottan, kézirat.)

19. Rózsa T. Endre: Az utak összeérnek? Kritika 1971. 6. sz.

20. A szerigráfiákhoz a fotókat Haris László készítette. Munkásságáról I. Szemadám György: Utak és határok. A Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége Tájékoztatója, 1980. 1. sz. 4-22. l.

21. A Feketék-sorozat néhány tábláját bemutatta Csáji a Budapesti Műszaki Egyetem R épületében általa szervezett és rendezett - fentebb említett - "avantgarde" kiállításon, majd 1971-ben az Antoni Zydronnal közös bemutatkozáson a Lengyel Kultúrában (Magyar Építőművészet, 1973. 2. sz. M. O. recenziója).

Ismeretes egy 1971-es keltezésű kézirat, amelyben a Feketék rövid jellemzését adja a művész. Ez a szöveg az 1976-os Kassák klub kiállításra sokszorosított ismertetőben jelent meg. (Közölve: Ars Hungarica, 1991. 1. sz. 119. l.).

Ezen a Kassák klubban rendezett kiállításon Kassák Lajos emlékére készített kollázsait és konceptuális grafikákat mutatott be Csáji Attila. Kassák Lajost 1960 körül személyesen felkereste a lakásán néhány példányban kiadványszerűen elkészített, szamizdat jellegű összeállítással, amely versekből, tanulmányokból, cikkekből állt. Az avantgarde mester áttanulmányozta az anyagot, versírásra és a szerkesztés folytatására buzdította Csájit. A géppel sokszorosított ún. alBumm vagy összeÁLLÍTás több "számát" megmutatta Kassáknak. Érdemes megemlíteni néhányat azok közül akik az "összeÁLLÍTás"-ban szerepeltek vagy segítették megvalósulását: Cs. Temesi Nóra, Halmi Miklós, Hencze Tamás, Gyórfy István stb.

22. Maga a művész nevezi egy helyütt assemblage-nak ezeket a munkáit. Az assemblage-t következőképpen határozza meg legújabban a Magyar Larousse Enciklopédikus szótár:

"A XX. századi művészeti irányzatok, pl. a dadaizmus, a pop art stb. jellegzetes műfaja: különféle tárgyak egymáshoz illesztéséből, összerakásából létrehozott műalkotás. A kollázs ötletét használja fel, amikor szokatlan, váratlan jelentéseket hordozó vizuális metaforát hoz létre, máskor viszont inkább csak plasztikai értéket hordoz (pl. a konstruktivizmus és az absztrakt szobrászat anyag-assemblage-ai esetében). A szobroknak nem tekinthető assemblage-okat Picasso és Archipenko 1912-es, különféle anyagokból létrehozott munkái ihlették, valamint az az igen fontos tény, hogy a tárgy Marcel Duchamp első, 1913-as

ready made-je óta bekerült a művészetbe. A dada (Schwitters, Man Ray) és a szürrealizmus után a happaningek és a nézőt beavatni szándékozó environmentek (Oldenburg, Kienholz) révén az USA-ban tért hódító assemblage művészet 1960 k. a pop art - az európai új realizmus -, majd 1966 k. az olasz arte povera közvetítésével általánosan elterjedt." - A '60-as évek második felében a pop-artnak és az assemblage művészetnek Magyarországon is több neves művelője volt.

23. Ehhez az elemzéshez I. M. O.: Csáji Attila üzenetei. Híd (Újvidék). 1971. 6.sz. 749-756. l.)

24. A "letakarás" ("eltakarás") gesztusa kapcsolatba hozható a bolgár származású Christo más indítékú és más elgondolású módszerével, a dadaista-szürrealista eredetű "becsomagolás" (empaquetage) technikájával.

25. 1970-ben jelent meg a szerzőnek (M. O.) Marcel Duchamp munkásságát tárgyaló kismonográfiája, amelyben a Nagy üveg elemzéséhez annak André Breton-i értelmezését vette alapul. (Az 1968-ban elhunyt művész másik fő műve, az Adottságok...(Etant donné) csak évekkel később kerülhetett bármiféle publikálásra.)

26. Sinkovits Péter : A lézerfénytől a preholografikus képekig. Beszélgetés Csáji Attilával. Művészet, 1981. 5. sz. 57. l.

27. A Magyar Larousse a conceptual-art fogalmát (rövidítve a szócikket) következőképpen határozza meg:

"A 60-as évek végén (...) a forma szélsőséges redukciója egyes művészeket, pl. az amerikai Joseph Kosuthot (...) az esztétika elutasításához, a formai kutatást mellőző művészeti törekvés gondolatához, a nyelv elszemélytelenítéséhez vezette el. A művészet fogalmának elemzése, a művészet meghatározása, a művészetnek a gondolkodás egyéb területeihez való viszonya elsőrendűen fontos kérdéssé vált. A conceptuális művész filozófiai, nyelvészeti (Kosuth) v. matematikai (...) mintákra hivatkozva művészetét a saját szerepére való rákérdezésnek, a megismerés újfajta eszközének tekinti. A mondanivaló vizuális megjelenítése különböző formákat ölt, lehet tiszta, rideg (nyomott szöveg, felnagyított fotó stb.) v. némiképp, pl. az anyag megválasztásában, lírai ." Ide tartoznak pl. "On Kawara postai küldeményei" is.

28. Ez utóbbi környezetvédelmi fotógrafikát a stuttgarti Umwelt galéria (Vidolovits László és Walter Frankl) felkérésére készítette Csáji Attila.

29. Ezt a konceptuális grafikát Csáji Attila elküldte Beke Lászlónak, aki számos művész bevonásával "utcakő" témájú konceptuális művészeti kiállítás megrendezését tervezte. A kiállításra politikai okokból nem kerülhetett sor.

A "kalitka", "ketrec", általában a "bezártság" fogalomkörébe utalható, kisebb-nagyobb rácsos építmény (amelynek művészettörténeti előképe Marcel Duchamp Why not sneeze Rose (sic!) Selavy 1921 jelzésű ready made-je volt) a hetvenes és nyolcvanas évek "avantgarde" szellemiségű (underground) magyar művészetének képi és plasztikai toposza (Balázsovits Mihály, Haraszty István, Ilyés István, Legédy Péter, Prutkay Péter, Szemadám György stb.).

30. Mindkét konceptuális munkát közölte az Ars Hungarica, 1991. I. sz. a 122-123. l.-on.

31. A teljes szöveget közölte Csáji Attila 1988/89-es műcsarnoki kiállításának katalógusa.

32. Az 1977. okt.18. és nov. 6-a közötti kiállításon a katalógus szerint 23 festmény (képrelief, assemblage) került bemutatásra. Ezek között szerepeltek az alábbiak: Kék jelrács (Enmekar), 1969; Város.Fém.Csend., 1970; Fekete, 1970; Áttörés (Dózsa évfordulóra), 1972; Part, 1973; Kéreg alatt, 1974; Robbanás, 1974; Szétszóródás, 1974; Hamu és por. Összeomlás, 1974; Vörös jelrács, 1974; Malomromok a Neckar partján, 1976; Éjszakánk éjjele, 1977; Ív II., 1977; ÉLT (Kós Károly emlékére), 1977; Kerék, 1977.

33. Kroó Norbert a művészetek (képzőművészet, zene) iránti vonzalmának tulajdoníthatóan fontosnak tartotta, hogy a művész további munkájába maga is személyesen bekapcsolódjék.

34. A modernité fogalmához I. Nagy Pál: Jean-François Lyotard. In: Posztmodern háromszögelési pontok: Lyotard, Habermas, Derrida. Magyar Műhely, Párizs, Bécs, Budapest, 1993. 45-83. l.

35. László Sándor kísérleteit Gyulai Elemér, aki a hatvanas években ilyen jellegű zenepszichológiai kísérleteket folytatott, így jellemzi: "A legváltozatosabb geometriai alakzatokban, gyűrűkben, egyenes, görbe, csiga alakú, tükröképszerű vonalakban, hullámokban, hurkokban, bonyolult fonadékban bontakoznak ki a színes fények, az időben, a zene alakulásának megfelelően." (Gyulai Elemér: A látható zene. Egy zenepszichológiai kísérlet-sorozat tanulságaiból. Bp. 1965. 20. l.)

36. Korabeli leírását I. Moholy-Nagy László:

Lichtrequisit einer elektrischen Bühne. Die Form (Berlin), V. évf. 1929. 11-12. sz. 297. l. - M. O.: A Bauhaus magyar vonatkozásai, Bp. 1975. (Népművelési Intézet kiadványa).

37. Frank Popper: Die kinetische Kunst. Licht und Bewegung. Umweltkunst und Aktion. Köln 1975. 61-72. l. (Die Lichtkinetik című fejezet.)

38. Sinkovits Péter: i.m. 57. l.

Oskar Schlemmer Három Bauhaus-tánc című "pantomimes etüdjait" (1928/29) a (Nyugat-) Berlin Művészeti Főiskola és Művészeti Akadémia növendékei Budapesten is bemutatták 1988 márciusában a József Attila Színházban.

Önfénylő tárgyak, fénytárgyak (fényobjektek) létrehozása, a fény metafizikai hatásának érzékeltetése különösen a düsseldorfi Zero csoport tagjait (Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker) foglalkoztatta a hatvanas években. (F. Popper:i.m. 66-68. l.)

39. Kepes György (USA) kiállítása, Műcsarnok, 1976. május. Katalógus, II. l.

40. A kötetek cím szerint: A látás nevelése; Modulus, arány, szimmetria, ritmus; A mozgás természete és művészete; A szerkezet a művészetben és a tudományban; Az emberalkotta tárgy; Jel, kép, szimbólum; A környezetművészet. A kötetek kettő kivételével a New York-i kiadást követően 1970 táján egy brüsszeli kiadó által gondozott francia fordításban nálunk is hozzáférhetőek voltak.

Néhány ismertebb név a szerzőgárdából: Johannes Itten, Richard P. Lohse, John Cage, Rudolf Arnheim, Herbert Read, Marshall Mc Luhan, Jean Hélion, Kevin Lynch, R. Buckminster Fuller, P. Luigi Nervi, H. L. C. Jaffé, Max Bill, Richard Lippold, Marcel Breuer (Breuer Marcel), Dennis Gabor (Gábor Dénes), Lendvai Ernő, François Molnar (Molnár Ferenc, Párizs), Szentgyörgyi Albert.

A nyolcvanas években - jellemzően a CAVS-MIT következetes interdiszciplináris álláspontjára - olyan nemzetközi ismertségű művészek dolgoztak az intézetben, mint Nam June Paik és Vin Grabil a video, Takis a "hangszobrászat", Wen Jin Tsai a "vízszobrászat", Christo a land art művelője.

41. Gerhard Winzer stb.: Lasergrafie. Medium für Bühne, Design und Architektur. München 1975. 115-116. l.

F. Popper fentebb idézett 1975-ös kötetében négyötöt fény-environment művészt sorol fel, első helyen említve a zeneszerzőként ismert görög Iannis Xenakist. (I. m. 135. l.)

A 1983/84-es párizsi Electra című kiállítás részeként

(amelyen Csáji Attila néhány szuperpozíciós lézerfotója és a Pannónia Stúdióban készült lézeranimációs filmje is bemutatásra került) az izraeli Dani Caravan a kiállítás térbeli pontját, a Musée de la Ville de Paris-t, az Eiffel-tornyot és a Défense-t (Tour Assur) összekötő lézersugarat jelenített meg. Ugyanezen a nagyszabású kiállításon az ekkor már Otto Piene irányításával működő CAVS-MIT együttese fényenvironmentként költeményekhez (komputerizált hanganyaghoz) kapcsolódó zene bevonásával Otto Piene felfújható (ballon) plasztikáit és vonalas (figurális) lézerkompozícióit mutatta be. (Katalógus: 340-341. l.)

42. A társaság lapjában jelent meg Csáji Attila és Kroó Norbert közös beszámolója együttes munkájukról: Leonardo (Berkeley: USA, Oxford, Boulogne Billancourt), 1992. 1. sz. 23-28. l.

43. 1985 tavaszán a Jean-François Lyotard által a párizsi Centre Pompidouban rendezett Immatériaux (Anyagtalanok) című átfogó kiállításon az elektronika és az informatika techno-tudománya szolgáltatva anyagtalan "matéria" mellett többek között lézersugár is volt látható. (Nagy Pál: l. m. 53. l.)

44. Sinkovits Péter: l. m. 57-58. l.

45. Az idézett folyamatról beszámol a kísérlet-sorozat lézer-szakértője, Kroó Norbert is: Gondolatok egy kiállításról. Új írás, 1980. 6. sz. 83-85. l. A szóban forgó kiállítás az 1980 januárjában az MNG-ben rendezett, tömegsikert kiváltó Új látvány- és térélmények: lézerinterferenciák című bemutató volt.

46. Csáji Attila: Lézeranimációs film. Konceptívázlat. Gépirat, 2. l.

47. "A Finlandia Palotában tartott bemutatónk alkalmából (1981) - olvasható a művész egy későbbi beszámolójában - a fényszimfónia végén a lézerinterferenciák halmozásából kibontakozott egy végtelenített szalagfonat - jellegzetes finn motívum -, valamint címerállatuk, a finn orosz-lán is, a szerves és folyamatos képi változások, a sejtető, majd felismerhető fényformákon keresztül." (M. O. kiemelése.) (A lézerfény a művészetben. Interferencia transzformációk. Közölve Csáji Attila 1988/89-es műcsarnoki kiállítása katalógusában.)

48. Gábor Dénes a holográfia elvét 1948-ban fedezte fel, de a módszer tökéletesítése csak 1963-ban a lézer alkalmazásával kezdődhetett meg. ("Olyan fényforrásról van szó - írja ő maga 1971-ben -, amelynek intenzitása

milliószor akkora, mint a higanyivé, koherenciája pedig tízezerszeres.")

Itt szükséges megemlíteni, hogy Csontváry Kosztka Tivadarnak van egy festménye, az írásában több helyütt Attila köveként említett Áldozati kő Baalbekben, amelyet úgy szerkesztett meg, hogy az "áldozati kő" egyik oldala a kép előtt elhaladva, egy bizonyos látószögéből tekintve előrehajlik, majd vissza, eredetileg is "rendellenesen", kétoldalsó nézőpontból szerkesztett helyzetébe. A kő eredeti modelljét, "őseink áldozókövét (természetes nagyságban)" 1915. okt. 24-én kelt kiállítási koncepciója szerint be is akarta mutatni (!). (Csontváry dokumentumok I. "Tudni akartam az Igazságot" Szerk., jegyzetek, bevez. és záró szöveg: Mezei Ottó. Bp. 1995. 211-212. és 172. l.)

Csontvárynak a magyar - és az egyetemes - művészetben képviselt úttörő ("avantgarde") szerepéhez szintúgy hozzátartozik a nagy fényerejű, "a világító színű napszínnek" alkalmazása, valamint a festői motívumnak értelemszerű, a teljes "nyitottságot" indokoltan korlátozó értelmű, sejtető, majd azonosítható "festői jellé" való átformálása, amire az újabb magyar (nonfiguratív) művészetben több figyelemre érdemes példa akad.

Csontváry "avantgarde" művész státusára vall az írásában, feljegyzéseiben többször hangoztatott nézete a kísérletező tudós, az új eredményeket felmutató technikai szakember és a hasonló szellemben dolgozó művész azonos értékű társadalmi szerepéről.

A század eleji (modern) magyar festészetben ennek a mondhatni mai keletű szemléletnek Csontváry mellett Galimberty Sándor a jellegzetes példája. Az 1915 első hónapjaiban a hollandiai Scheveningenben festett Amszterdam című festménye - a kubizmus térszemléleti megoldásait túlszárnyalva - a Greguss Pál fizikus által (az ún. PAL optikával) az utóbbi években készített és bemutatott panoramikus (város)képekkel mutat rokonságot. Más oldalról viszont szerkezetileg - mint jungi értelemben vett modern "személyes mandala" - a távol-keleti mandala-képekkel vethető egybe. (M. O.: Galimberty Sándor Amszterdam címűképeinek rekonstrukciós kísérlete. Im: Dr. Fabényi Júlia (szerk.): Nagybánya-Konferencia 1997. Febr. 27-28. Szombathelyi Képtár kiadványa, 79-86. r.-- l. Greguss Pál: A new device for panoramic infrared photography. In: Los Alamos Conference on Optics'83 /Eds.R.S. McDowell,S.C. Stotlar / G.P.: Panoramic imaging block for space. In: 34th

Congress of the International Astronautical Federation.Bp. 1983 IAF 83-111/)

49. A "reflexiós" hologrammal folytatott kísérletek során Füzessy Zoltán és Gyimesi Ferenc fizikusok jelentékeny segítséget nyújtottak a művésznek.

50. 1992-ben az ő koncepciója alapján nyílt meg Egerben a Kepes György Vizuális Központ a művész-designer állandó kiállításával. A kiállításához ugyanilyen címmel Kepes-katalógus (Eger 1992.) készült. Csáji Attila: Tervezet egy Kepes György Vizuális Központ létesítésére. Új Művészet, 1991. 10. sz. 67-69. I. Csáji Attila: Túl a permanens lázadáson és a racionális logikán. A CAVS és a Kepes Vizuális Központ. Új Művészet, 1992. 11. sz. 46-48. és 74-75. I.

51. Rugó Voltaire-nek. Hologram sorozat, 1984. Csáji Attila 1988/89-es műcsarnoki kiállításának katalógusa.

52. Az első kijelentés Weöres Sándortól ered, a második Auguste Renoirtól.

53 Üzenet J. Kosuthnak. Csáji Attila 1988/89-es műcsarnoki kiállításának katalógusa.

54. M. O.: A fénykinetizmuson innen és túl. Csáji Attila kiállítása a Műcsarnokban. Művészet, 1989. 4. sz. 23. I.

55. Csontváry-dokumentumok I. I.m. 204. I.

56. A teljes szöveg közölve: Ars Hungarica, 1991. I. sz. 135-136. I.

Csáji Attila az 1988/89-es műcsarnoki kiállításra a hátsó, elsötétített teremrészben Fénykút (Erdélyi motívumok) címmel komponált egy fény-environmentet. A jelalkotásra való törekvés foglalkoztatta ebben a munkájában is. Fény-environmentjének "égen tündöklő csillagból támadt s a tulipán motívum köré szövődő vonalas metamorfózis volt egyik látványossága". (M. O.: A fénykinetizmuson innen és túl. Művészet, 1989. 4. sz. 20. és 22. I.)

## FONTOSABB ADATOK

**Csáji Attila 1939. márc. 21-én született Szepsiben(volt Abaúj-Torna vm.)**

**Műfaj** : festészet, kinetikus fényművészet, holográfia stb.

**Tanulmányok**: Tanárképző Főiskola, Eger; Központi Fizikai Kutató Intézet /lézertechnika/; Budapesti Műszaki Egyetem-Fizikai Intézet /reflexiós holográfia/; Massachusetts Institute of Technology, CAVS/Media Lab. /transzmissziós holográfia/

### Fontosabb egyéni kiállításai:

Petri-Galla Bp.1965 - Galleria 88, Róma 1966 - Salon od Nova, Poznan 1967- Fényes Adolf Terem Bp. 1968- Hotel Műszaki Bp. 1970- Lengyel Kultúra Bp. 1971 - Kassák Klub Bp. 1976 - Magyar Nemzeti Galéria Bp. 1977- DOTE Galéria Debrecen 1977- SALON Újvidék 1978 - Horváth Endre Galéria Balassagyarmat 1979- Városi Művelődési Központ Miskolc 1981- Almássy téri Szabadidő Központ Bp. 1983 - Magyar Nemzeti Galéria Bp. 1984/ lézerfotók és hologramok/ -Tornyai János Múzeum Hódmezővásárhely 1985 - Massachusetts Institute of Technology/ CAVS Cambridge 1988- Műcsarnok Bp. 1989 - Somogyi Képtár Kaposvár 1989 - Körmendi Galéria Bp. -1995

### Lézerbemutatók, előadások:

Magyar Nemzeti Galéria /Küzdelem, lézerinterferenciák/ - Finlandia Palota /Sejtkristályok,Szalagfonat /, Helsinki 1981- Bella Center, /Sejtkristályok/ Kopenhagen 1982 - Messepalast/Sejtkr./, Bécs 1982 - Diósgyőri Vár/Sejtkr./és"A múlt fénylő kútja" 1982- Budai Vigadó /lézer és tánc-Relációk/ Stuttgart - Messepalast /lézerfénymobil bemutató/1983 - Magyar Nagykövetség,/Moszkva SKr 1984- "Fényművészet" Cs.A. előadása,lézeranimációs film bemutató,vita /vezette: Németh Lajos/ MNG - Superposition method, Boston University 1988-A lézer képi lehetőségei,Harward kör Brooklyn 1988- Message for J.Kosuth, Laser eye- Inter activ laser light mobile- A spring for Voltaire etc. CAVS/M.I.T 1988-89- Physics as art /előadás,hologram bemutató,video installáció / ,Scenectudy Union College , NewYork 1989 -A lézer képi lehetőségei: A szuperpozíciós módszer /Püski Könyvesház , New York 1989

### **Említésre méltó csoportos kiállításai :**

SZÜRENON Kassák Klub 1969 - Nemzeti Múzeum, Poznan  
1970- Nemzeti Muzeum Szczecin 1970- Museum Pomorze  
Koszalin 1970-"R" kiállítás Bp. 1970- STUDIO 1971, Ernst  
Muzeum- II. Congresso Sci-Fi Trieszt 1972- Magyar  
Avantgarde, Fórum Ujvidék- Progresso V, Galleria Maitani  
Orvieto- "A Károlyi Alapítvány ösztöndíjasai" Károlyi  
Palota, Bp.- Kortárs magyar művészet Hooght Centrum  
, Utrecht 1973- Galleria Umwelt, Stuttgart 1973-Nemzetközi  
Grafikai Biennálé Frechen 1974-Galeria Mladosi, Varsó-  
STUDIÓ 74, Ernst Muzeum 1974-Környezetvédelem Galleria  
Umwelt, Bécs, Bécsújhely 1975- Károlyi Alapítvány kiállítása,  
Vence 1975- Nemzetközi Grafikai Biennálé Frechen 1976-  
Nemzetközi Grafikai Biennálé Christchurch 1978-  
SZÜRENON 10 éve, Kassák Ház 1979 - Orly repülőtér Párizs  
1982- Arteder, Bilbao-1982- Az új művészetért, Móra Ferenc  
Múzeum Szeged - ELECTRA 83, Párizsi Modern Művészeti  
Múzeum 1983 - XX. századi magyar művészet, Szt.István  
király Múzeum, Székesfehérvár - "LICHT-BLICHE"/hologram  
világkiállítás/ Filmmuseum, Frankfurt am Main 1984 - A  
FOTON ART és a KINETEAM közös tárlata. Nográdi  
Múzeum Salgótarján 1985- Nemzetközi Holográfiai Kiállítás  
Madrid, 1985- Szegedi Nyári Tárlat, 1985- "KIS 85" Kinshan,  
Szöul 1986 - Téli Tárlat, Múcsarnok, 1989- European Média  
Art Festival, Osnabrück 1989- M.I.T technikai művészeti kiál-  
lítás Lancaster/Ohio/ - "MÁSKÉP" Ernst Múzeum Bp. - ART-  
TRANSITION, M.I.T. Cambridge 1990- "60-as évek" Magyar  
Nemzeti Galéria 1991- Holland-magyar kiállítás, Tihanyi  
Múzeum- Ludwig Gyűjtemény Bp. 1991- "Objektek-  
mobilok" Közlekedési Múzeum Bp.- Szegedi Nyári Tárlat  
1992 - "Folyamat társaság kiállítása" Budapest Galéria-  
1992- Fővárosi Képtár nyitó tárlata Bp.- Holland-magyar  
kiállítás Nymigen, S'Hertogenbosh, 1992- HUNGÁRIA 24,  
KLTE, Debrecen- "Szín és fény" Xantus János Múzeum  
Győr- "Variációk a pop-arta" Ernst Múzeum Bp.- "Új  
szerzemények- A magyar művészet századai a múzeumi  
gyűjtés tükrében" Magyar Nemzeti Galéria 1993 Folyamat  
Társaság, Lyon 1994 - A 80-as évek Ernst Múzeum, 1994 -  
Szinyei Társaság kiállítása, Vigadó 1994- Nadasdy  
Akadémia kiállítása Ernst Múzeum 1994 - Kortárs Magyar  
Galéria I. Dunaszerdahely 1994, Fény-hang-szín-tér-  
Dunaújváros 1994 - Szinyei Társaság Kiállítása - Móra  
Ferenc Múzeum, 1995 - Symitry Natural and Artificial,  
Washington, 1995 - Világképek, Szépművészeti

Múzeum, 1995- Manuscript, Schröder Gallery, Hága 1995-  
Magyar művészek kiállítása, Wageningen, 1995 - Folyamat  
Társaság kiállítása, Nyiregyháza 1995 - Magyar Festők  
Társasága kiállítása, Csontváry Terem 1996, Gényusz,  
Közlekedési Múzeum, 1996 - Budapest vizuális arca a múlt-  
ban, a jelenben és a jövőben, Budapest Galéria 1996 -  
Budapest ARTEXPO 1996, Szegmensek, Vigadó Galéria,-  
I. Nemzetközi Fényművészeti Szimpózium kiállítása, Eger  
1996 - Nemzetközi Modern Múzeum, Hajduszoboszló 1996  
- Túl a művészetben, Ludwig Múzeum 1996 - SZÜRENON  
69-96, Vigadó Galéria- SZÜRENON és konceptuel art kapc-  
solata, Pest Center Galéria 1996.

### **Művei közgyűjteményekben:**

Magyar Nemzeti Galéria, - Fővárosi Képtár, Budapest -  
Ludwig Múzeum Budapest - Szt.István király Múzeum,  
Székesfehérvár - Modern Képtár, Pécs - Institute of  
Contemporary Arts, Kinshan, Szöul- M.I.T gyűjtemény,  
Camridge - Maitani Gyűjtemény, Orvieto- Museum  
Pomorze, Koszalin - Nemzeti Múzeum, Poznan- Nemzeti  
Múzeum, Szczecin - Nemzetközi Modern Múzeum,  
Hajduszoboszló,- Schöffner Gyűjtemény, Kalocsa -  
Helytörténeti Gyűjtemény, Szepsi - Nagy Gyula Galéria,  
Várpalota

### **Művei köztéren:**

Dunaújvárosi szoborpark, Pöstyén-Moravany Kastélypark,  
Zbanszyn Parkerdő. Ferihegy II Repülőtér /a lézer kiégése  
után elbontották/

### **Egyesületi tagságai :**

Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete, Magyar  
Képzőművészek Szövetsége, Magyar Képzőművészek  
Társasága, Magyar Festők Társasága , International Laser  
Display Association /Los Angeles/, Center for Advanced  
Visual Studies-M.I.T, /Camridge/, Leonardó Társaság /Los  
Angeles, Tokyo/ Folyamat Társaság, Szépművészeti Céh,  
Szinyei Társaság, Nemzetközi Kepes Társaság

### **Díjak /állami és szakmai, évszámmal / :**

B.W.A ösztöndíj /Lengyel Képzőművészek Szövetsége/  
1970, 1971- Csehszlovákiai Képzőművészek Szövetségének  
ösztöndíja 1973 - Károlyi ösztöndíj 1975, Soros ösztöndíj

1988, Interscience Technology ösztöndíja 1991, Brabant Tartomány ösztöndíja 1993,

**Irodalom:** /saját publikációk, kritikák, katalógus szövegek, bibliográfiai adatokkal/:

Körner Éva : Cs.A képeiről /FMK katalógus előszó/ 1965-  
Mezei Árpád: Üzenetek/katalogus, megnyitó/- Corvina  
Almanach 1969-Mezei Otto:Cs.A.képeiről, Magyar  
Építőművészet 1969 március-Sík Csaba:Cs.A. képei, HID  
1969 II-Tölgyessy János :Cs.A. kiállítása, Pap Gábor: Cs A,  
kiállítása/ Művészet 1969/I- Magyar nem-ábrázoló  
művészet,Kritika 1971 január- Vadas József: Új magyar  
avantgarde ? Új Írás 1971 május- Rózsa T.Endre: Az utak  
összeérnek ? Kritika 1971 június- Bojár Iván : Kiállításról-  
kiállításra Magyar Hírlap 1971 nov. 9- Eva Vrbicka: Zamok  
ktorom ziju muzi,Prace 1971 szept.I.- Mezei Otto: Cs.A.  
üzenetei HID 1971/6- Sik Csaba: Rend és Kaland /tanul-  
mány kötet, Magvető 1971/- Ács József :Az új magyar avant-  
garde újvidéki tárlata Magyar Szó 1972 nov.26- Mezei Otto:  
A.Zydrón és Cs.A.kiállítása a Lemgyel Kulturában,  
Építőművészet 1973/II- Juhász Erzsébet: Túl a közhelyeken  
,Képes Ifjúság /Újvidék/, P.Szűcs Julianna: Patthelyzet  
Népszabadság 1974 okt.4- Aspecten van hedendaagse hon-  
garsee kunst /hollandiai kiállítás sorozat katalógusa/ -Jan v.  
Krieken: Magyar művészet jellegzetes arculat  
nélkül,Amhemse Courent1974/II.12- Veres L.:Ungheria Oggi  
,D'Arts Milano 63-64/1973-Slikar iz Budimpeste /Mali Likovni  
Salon katalógusa,Újvidék /- Bányai János,Cs.A.: Magyar  
grafikai kiállítás, HID 1978/4 - Bodri Ferenc: Elnémult jelek  
és eleven gesztusok metamorfózisa ,Művészet 1980 április-  
Cs.A.: Az út folytatódik...MNG katalógus előszó,1980 január  
-Cs.A.: Új látvány és tér élmények Új Írás 1980/5- Cs.A.:  
Sejtkristályok és fényszimfóniák, Természet Világa 1980/12-  
Cs.A.: Colour dynamics /AIC/ 1983- Lóska Lajos: A jelerácsok-  
tól a lézerig, Művészet 1985 május- Cs.A.: Sejtkristályok és  
lézerfény-szimfóniák,Természet Világa 1980/12- Marx György:  
Ecset és lézer,Fizikai Szemle 1980 4.sz. -Sinkovits Péter:A  
lézerfénytől a preholografikus képekig, Művészet 1981  
május-Csapó György: Művészek, Műhelyek/tanulmány  
kötet/ E.Szakhmáry Király:Laser au lieu de pinceau,  
Hongrois 1980 N.I. - K.Mezei: Ungersk konsten död fagel,  
Bo konst paletten4/81 Göteborg-Falus Gábor:  
Fényszimfóniák lézerrel, Népszabadság 1980 június 4-Laser  
beam mobil/katalogus angol és német, 17 kisméretű színes

reprodukcióval/ Wien, Messepalas -Stuttgart,  
Mesepalas.Wien Kommerzial Bank etc./1981 - A szürrealiz-  
mus enciklopédiája - Cs.A.:Látvány és világ .A fény  
vonzásában- Szilágyi Erzsébet: Születhet-e új vizuális  
művészet ,Film-Színház-Muzsika 1984 XI.24.-Hegyi Gyula:  
képgépek,Magyarország 1984/50 -Licht symphony in der  
Wohnung.Laser licht mobil/Stuttgart ,LMIM 1984 / Csapó  
György: Közelképek /tanulmány kötet/-Az 5. vagy a 6./az első  
lézeranimációs filmről /Filmév- könyv/1985 - Das fünfte oder  
das sechste...eine laser komposition von A.Cs., Jugend film-  
festival /ismertető/1985 - .Physics as art:an artist working  
with laser and Holograhy- UNION COLLEGE /New-York/  
1989 - Cs.A.:A spring for Voltaire, Laser eye-interactiv light  
mobile, Message to Kosuth, etc./előadások és kiállítás  
ismertető/ CACS/M.I.T. 1989- Hegyi Loránd: Utak az avant-  
garde-ból/tanulmányok a kortárs művészetről -  
/Cs.A.:Tervezett egy Kepes György Vizuális Központ  
létesítésére Új Művészet 1991 október "A 60-as évek"kiál-  
lítás katalógusa 1991/Nagy Ildikó beszélget Cs.A-val/- Mezei  
Otto: Szürenon és kisugárzása, Ars Hungarica 1991/1 a mel-  
lékelt dokumentumokkal kb.50 old./- Cs.A-Króó Norbert:  
The applications of laser to Compose pictures: The method  
of superpositioning ,Leonardo 1992/1 /Los  
Angeles,Paris,Tokyo/- Cs.A.: Túl a permanens lázadáson és  
a racionális logikán/ A CAVS és a Kepes Központ. Új  
Művészet /1992 nov.- Cs.A.: Unter der Antziehungskraft des  
Lichtes/ asthetische erziehung in ungars, Hochschule de  
Künste,Berlin, MIF.Bp.-Modern and Contemporary  
Hungarian Art, Soros Foundation Fine Art Documentation  
Center 1993 A modern posztjai /ELTE 1994/ Cs.A: A Spring  
or Voltaire /Symmetry: Culture and Science 4, - Exhibition  
Ars Scientifica- Washington D.C. USA 1995/ Sinkovits Péter  
: A nyolcvanas évek képzőművészete -Cs.A. nyilatkozata / A  
fényművészet /Cs.A.megnyitója és cikke / az I.Országos  
Fényszimpozion kiadványa- Pernecky Géza: Adalékok a bal-  
atonboglári kápolnatárlatok létrejöttéhez, Soft Geometry  
1996 -

#### **Rövid életrajz:**

Szeepsiben születtem. Nyolcéves koromig Kassán  
éltem,majd az un. lakosságcsere egyezmény kapcsán kerül-  
tem szüleimmel Magyarországra. Gyerekkoromban  
Hollandiában töltöttem egy évet. Akkor kezdtem tanulni  
intenzíven rajzolni. Az 1956-os forradalom után el kellett

hagynom Budapestet, s évekig vidéken éltem. Egerben végeztem főiskolát. Utána Rómába kaptam ösztöndíjat /olaszt, s nem a magyar államtól/ Rómában barátságba kerültem Amerigo Tottal. Hazatérve feladatomban tartottam az underground művészet szervezését. Létrehoztam a SZÜRENON csoportot, majd számos itthoni és külföldi avantgarde kiállítást szerveztem / SZÜRENON kiállítások, "R" kiállítás. Kápolna tárlatok underground szellemű beindítása, lengyelországi-jugoszláviai avantgard kiállítás sorozatok stb./ A fényvel való kép alakítás a 60-as évek második felétől foglalkoztat /plasztikus, súroló fényvel értelmezett képek, speciális fényérzékeny festékek stb./ 1977-től a KFKI támogatásával a lézerefény képi lehetőségeit kutatom. A lézerefény koherenciáját kihasználva egy ún. preholografikus v. szuperpozíciós módszert alakítottam ki, mely nemzetközileg unikumnak bizonyult / a mód-szert és eszközrendszert 1980-ban szabadalmaztattuk/ Európa és az Egyesült Államok számos városában ismerttettem előadásokon ill. bemutatókon. Kutatásaimat Soros ösztöndíjjal a Massachusetts Institute of Technology / Center for Advanced Visual Studies laborjaiban, műtermekben folytattam tovább, ahol taggá is választottak. 1991-ben az Interscience Technology támogatásával a lézer environmentek lehetőségeit tanulmányoztam az Egyesült Államokban / Los Angeles, San Francisco, Orlando, Sarasota, St. Luis, New York, Boston, Cambridge / Hazatérve egy technikai-művészeti központ szervezésébe kezdtem /Kepes Központ-első egységét két éve adtuk át Egerben./ Segítettem újra életre hívni a Szinyei Társaságot/ első választott elnöke lettem /, résztvettem a Művészeti Alap átszervezésében, ahol az Alkotó Művészek Országos Egyesülete szintén elnökké választott. Ez teendőik rendkívül elvontak a munkámtól, ezért úgy határoztam, hogy ezekről a tisztségekről lemondok. 1993-ban Fényszimpóziumot szerveztem- a Szimposium Társasággal együttműködve - /ez volt a Kepes Központ első rendezvénye/ 1993-ban a Nemzeti Kulturális Alap Képzőművészeti Kuratóriumának az elnöke lettem. Résztveszek a Nádasy Akadémia működésében. 1995-ben információs videoláncot szerveztem Budapest legfontosabb képző- és iparművészeti múzeumai és galériái között. 1996-ban beindult a videolánc működése. Ebben az évben Nemzetközi Fényszimpóziumot szerveztem a Symposion Társaság támogatásával. Létrehoztuk a Nemzetközi Kepes Társaságot. A Szinyei

Alapítvány elnökeként- a Ca Leasing támogatásával - létrehoztuk a Pest Center Galériát, mint a kortárs művészet új fórumát.

Lézer kalanddal terhelt sem hagytam abba a festést, s ma is festőnek tekintem magam. Tanulmányúton Európa legtöbb országában jártam rövidebb -hosszabb ideig. Az Egyesült Államokban kétszer töltöttem ösztöndíjjal néhány hónapot.

#### **Egyéb /művésztelep, munkahely, tanulmányutak, /:**

1969-70-71 Lengyelországi szimpóziumok /Poznan, Zbanszyn / 1973 Pöstyén-Moravany szimpózium, 1971 Dunaújváros, vasszobrászati művésztelep 1975 Károlyi Alapítvány, Vence 1988-89 Center for Advanced Visual Studies / M.I.T., Cambridge / USA , Massachusetts/ 1991 ILDA, Sarasota /Florida/ 1991 Arttransition, Cambridge /Mass./ 1992 Szarvas Szimpózium társaság 1993 Fényszimpózium Eger 1996 Nemzetközi Fényszimpózium Eger - "Space in space" Pozsony 1996 - 1980 A szuperpozíciós módszer és eszközrendszer szabadalma

#### **művészcsoport tagság:**

Folyamat Társaság, Szinyei Társaság, Szimpózium Társaság, Szépművészeti Céh, Leonardó Társaság / New York, Tokió, Párizs, Los Angeles/ International Laserdisplay Association /Los Angeles/ Center for Advanced Visual Studies / Cambridge/, MAOE, Magyar Képző- és iparművészek Szövetsége, Magyar Festők Társasága

#### **A KÖNYVBÉ BETÖRDELT KÉPEK**

1. A sejt hálójában, 1961- In the Trawl of the Cell, 1961 /Dr. Kroó Norbert tulajdona/ 6. old.
2. A hallgatás szemei, 1962 - The Eyes of Silence, 1962 /Cs.A.Gy. tul./ 7 old.
3. Szürenon, 1964 - Szürenon, / sur et non/ 1964 8. old.
4. Pár II., 1966 - Couple II. 1966 9. old.
5. Kerub, aki a fákkal összenőtt - Cherub Growing into Trees, 1962 10 old.
6. Menyegző, 1966 - Wedding, 1966 11 old.
7. Az "R" kiállítás részlete / Exhibition R /detail/ 1970 12 old.
8. Áthatolás/ Penetration Through 13. old.
9. Áttörés / Break Through 13 old.
10. Ezüst tömb, 1967 - Silver Mass, 1967 14 old.
11. Üzenet I, - Message I. 1967- / Fővárosi Képtár /15 old.

12. Üzenet-kék, 1969 - Message /blue/ /E.G.tul./ 17 old.
13. Jelrács /III/ 1969 - Sign-Screen 1969 Pécsi Modern Képtár 18 old.
14. Üzenet XXII, 1969 - Message XXII, 1969 Magyar Nemzeti Galéria 19 old.
15. Jelrács/Sivatag I. 1969 - Sign-Screen I.1969 /Kozawa Gyűjtemény ,Tokyo/ 20.old.
16. Jelrács/Sivatag II. 1969 - Sign-screen II. 1969/ Körmendi Gyűjtemény,Budapest 21 old.
17. Üzenet /kotta/,1995 - Message/Music / Takács Ákos tul. 22 old.
18. Üzenet XXI. 1969 - Message XXI./ Kortárs Magyar Galéria - Dunaszerdahely/ 23 old.
19. Fekete I / Black Picture 1970 25old.
20. Részlet a Szürenon visszatekintő kiállításról ,1979 Cs.A festménye előtt Haraszthy István mobilja Detail of the" SZÜRENON 79 " Exhibition 26 old.
21. Kozmosz hulladékból / Cosmos of Carbage, 1973 27 old.
22. Áthatolás / Penetration Through II. 1973. 28 old.
23. Egyetlen irány / Single Direction 1995 29 old.
24. Iv II / Arch 1977 / Nagy Gyula Galéria, Várpalota 30 old.
25. Malomromok a Neckar partján / Mill Ruins by the Bank of Neckar 1975 / Székesfehérvári Szt. István Király Múzeum 31 old.
26. Éjszakánk éjjele / The night of our night 1977 32 old.
27. Nagy jel / Grand sign 1973 - Magyar Nemzeti Galéria 33 old.
28. Szétszóródás / Dispersion 1974 - Félix Pál tul. 34 old.
29. Felfakadás / Burst out 1974 Schöffner Gyűjtemény Kalocsa 35 old.
30. Kőtábla helyett I./ Replacing the Stone Block I. 1988 Dr. Kroó Norbert tul. 36 old.
31. Csupán néhány nyom / Just Some Trails 1977/ Kroó Győző tul. 37 old.
32. Jedikul/ Jedikul 1993 38 old.
33. Kelet / East 1995 / Cs.L.K.tul. 39 old.
34. Nyugvó pár / Couple of rest. 1995 40 old.
35. Ikaros gerológiai lenyomata / Icarus' s Geological Imprint . 1995 /Csóka Krisztina.tul./ 41 old.
36. Röptek árnya / Shadoes of Flights.1995 42 old.
37. Aru-adu / Aru Adu 1995 /Csóka Krisztina tul.43 old.
38. A Proletáriátus fegyvere az utcakő /Paving Stone is the Weapon of the Proletariat, 1970 45 old.
39. Egységben az erő / In Unity there is Strenght 1970 46 old.
40. Információ+információ/INFORMÁCIÓ /Olvasó fiú/Information+information/INFORMATION /Reading Boy/ 1972 47 old.
41. Ház.Közép-Európa. XX. sz. második fele / Haus. Central Europe. Second Part of the 20th Century. 1973 49 old.
42. Komplementer színek számokkal / Complementary Colors with Numbers, 1973 50 old.
43. Anagramma / Anagram 1970 51 old.
44. "Ünnep "/Mohács/"Feast" /Mohács/ 1976 52-53 old.
45. Lézer-interferencia értelmezések / Laser interference interpretation 1977 56-57 old.
46. Sejt-kristályok / Cell- Crystals 1980 /lézer szuper pozíciós fotó 58-59 old.
47. Új látvány és térélmények MNG 1980 január / New discoveries about vision and space, Hungarian National Gallery 1980 60 old.
48. Zöld interferencia / Green Interference 1977 62 old
49. Csáji Attila képlemezt mintáz/ Attila Csáji making light record 63 old
50. Sejtkristályok , lézerszuperpozíciós felvétel/ Cell-Crystals 1980 64 old.
51. Csáji Attila, Paul Earles és Esa Laurema az I. Nemzetközi Fénysimpózionon Egerben 1996 / Attila Csáji, Paul Earlers and Esa Laurema at the 1st International Light Symposion /Eger - Hungary 1996 65 old.
- 52 Lézer és tánc / Laser and Dance 1983/ fotó Korniss Péter 66 old.
53. Lézer és tánc / laser and dance 1983 / 67 old.
54. A szifonban egy pohár víz van / There is Glas of Water in the Sifon Bottle 1984- reflexiós hologram 68 old.
55. Dán címer / The National Shield of Denmark.1981/ lézer szuperpozíciós felvétel 69 old.
56. Rúgó Voltaire-nek I. / Spring for Voltaire I. 1984 reflexiós hologram 70 old.
57. Rúgó Voltaire-nek II. / Spring for Voltaire II. 1984 reflexiós hologram 71 old.
58. Kepes György és Csáji Attila / György Kepes and Attila Csáji 72 old.
59. Paul Earls megnyitja Csáji Attila kiállítását Cambridge-ben / Paul Earls opens Attila Csáji's Exhibition in Cambridge /MIT/CAVS 72 old.
- 60., 61. Fény-Föld-Gömb Balatonboglári lézereviroment/ Light/ Earth/Sphere /laser enviroment /1995 73 old.
- 62 Kroó Norbert és Csáji Attila a finnországi bemutatók közben / Norbert Kroó and Attila Csáji at their laser shows in Finland 74 old.
- 63-64. Fénytorony - terve az elmaradt világkiállításra 1995 / Design of a light tower 75 old.
65. Fénykalligráfia IV.- transzmissziós hologram / Light Calligraphies IV. 1988 77 old.

## TARTALOMJEGYZÉK

Takács Ferenc: Előszó .....	4
Körner Éva : Csáji Attila kiállítása, Rákosliget 1967.....	6
Pap Gábor: Csáji Attila kiállításáról.....	8
Sik Csaba : A történelem vonzásában.....	11
Vadas József: Új magyar avantgarde ? Az "R" kiállításról.....	12
Rózsa T. Endre: Az utak összeérnek.....	14
Gunda Béla : A fény üzenete.....	15
Hegyi Lóránd : Az informeltől a hologramig / Utak az avantgarde-ból. ....	16
Mezei Ottó : Csáji Attila munkásságáról.....	44
Bibliográfia.....	78
A kötetben közölt írások angol fordítása.....	88

## TABLE OF CONTENTS

Ferenc Takács, Foreword.....	88
Éva Körner, Attila Csáji's Exhibition, 1967.....	89
Csaba Sík, The Pull of History.....	90
Lóránd Hegyi, From Informel to Holography: Beyond Avant-garde .....	91
Ottó Mezei, On Attila Csáji's Works.....	96
Bibliography.....	104

## FOREWORD

There is always somebody who attempts to re-dream Leonardos's dream. Of course, we know that for a long time now art and science have been irrevocably separated from each other, that various branches of art and science are now impenetrable to one another in their specialization, that craft and inspiration, machine and mind are mutually exclusive categories, that there is no passage or transmission between the hard and limited world of our daytime consciousness and the glorious omnipotence of dreaming. Still, there is always somebody who, while knowing all this all too well just as everybody else knows all this, will refuse to acquiesce to this state of affairs.

Attila Csáji is one of these re-dreamers. I don't really know when he was first touched by the original dream, although one thing is certain: the odds against the realization, to any significant extent, of this dream were grave. Neither in the external sense, in terms of the prevailing conditions and circumstances of the times nor in the internal aspects, in the circumscribing and limiting impact of official and less official educational and motivational influences on the self had this realization much chance. In the second half of the twentieth century, in a world where the spirit is hopelessly fragmented, where work is the suicidal drudgery of the self while art resides in a region of illusionary and insignificant immateriality, it is a highly unlikely thought that there is something intorelably wrong about this state of affairs and something should - and could - be done to remedy this. This is all the more so since the second half of the twentieth century meant, in Csáji's case, a Hungary in the Soviet orbit: the most important memory of his adolescence was the defeat of the Hungarian Revolution in 1956. His formative years as an artist were the 1960s, a decade which represented, to say the least, a highly ambiguous ambiance for artists, especially for young independent experimental artists who began their careers in those years.

Though in retrospect there was perhaps something positive in the amorphous quality of the power structure young artists had to cope with, in the very unpredictability of official response or reaction, in the inscrutable considerations behind that insane mixture of bans and commisions that was the hallmark of the period. Given the impossibility of gauging reaction, you didn't have to bother with it all, and were, paradoxically, free to create in your own way, without the interference of external considerations, which do play a part when the air is freer.

Csáji was certainly able to turn the drawbacks of this situation to his own artistic advantage and, also, to the advantage of a number of other young artists. He soon became a leading figure and unofficial spokesman for a generation or, at least, a group of artists. He organized exhibitions in sometimes unorthodox venues and frequently against official disapproval. "Iparterv," "SZÜRENON," "R Kiállítás" - these are now near-mythic references to a number of exhibitions Csáji was prominently involved with. They represent stages of a process in the course of which young experimental art managed to appear on the Hungarian art scene and to make its distinctive mark in the face of adverse circumstances. And Csáji was very much part of this process either as participant or, as was more often the case, as an active agent.

Meanwhile, his own art found its shape and direction. Csáji explored his options voraciously and in an unbiassed way, recovered older modes of experiment and appropriated many contemporary Western directions and orientations in art for himself. Labels here are only of partial help: one can note the influence of *arte povere* on Csáji in the late sixties, or his experiments with a form of Conceptual Art in the seventies. But this goes no deeper than the surface and misses much of the point which, in Csáji's art, was an ever-growing will to fullness, to a kind of summing-up of the possibilities of synthetic vision he soon started exploring. This made Csáji interested in new scientific methods and technologies such as laser technology that promised (and delivered) visual possibilities hither-

to unknown and unimaginable. Csáji worked with physicists and engineers on joint projects and became thoroughly knowledgeable about these new inventions, primarily with holography, then, later, with computers and information science.

New visuality and new modes of transmitting information: these have been the most important preoccupations in Csáji's work. Also, while producing his holograms and laser installations, he has never ceased to be painter in the "traditional" sense of using canvas and paint. Though he did some hard technological inventing in this area as well producing a special kind of "colour carrier" he needed for creating the kind of minimal-relief pictorial surface he wanted to achieve. And the same dream, Leonardo's dream of totality motivated Csáji in organising his International Kepes Society, a kind of global message transmitting centre for artists and scientists concerned with light and vision all over the world.

"Message transmitting": in a very central sense this expression sums up the essence of Csáji's work and, indeed, all of his activities. In the 60s he started a series of paintings under the collective title Messages and he is still painting these enigmatic pictures. Their surfaces suggest some kind of script, alphabets of languages lost or obscured while they also assume, in a certain light, through their quality as minimal reliefs, effective visual meaning. Csáji's art is such a message and such kind of transmission where painting and technology, art and craft all serve the same purpose of interpreting the enigmatic, of formulating the inconceivable, of making the secret order of things radiantly visible.

*Ferenc Takács*

ÉVA KÖRNER

## ATTILA CSÁJI'S EXHIBITION, 1967

### YOUNG ARTISTS' CLUB, BUDAPEST

The first powerful impression captivating the spectator is that the pictures to be seen here, are beautiful. Their brilliant colours and kaleidoscopic form-wealth may serve as a delight to everybody.

But Attila Csáji's pictures are not merely beautiful. Their beauty manifests itself at a higher level than in simple decorative effects, playful ideas or improvisations... these paintings are composed amidst a heroic intellectual and emotional struggle. The composer himself is a young painter: he has finished his study only 3 years ago, but his pictures already show that he has successfully overcome a series of ideal and form-seeking problems.

One of the main artistic tendencies of our age is the aim to break through the rigid outlines of the real world, in order to create visual equivalents, which may give a better approximation to reality, lying deeper behind the things. This tendency has been active for 50 years, but it gained major importance after the World War II. The vital force of this tendency can be demonstrated first of all by the fact, that it penetrated even into the realistic painting and served as a basis of the so called demonstrative figural pictures, where the realistic forms were solved and embedded. This tendency - like any other ones, stretching beyond the terms of the realistic art - wanted to make clear some basic facts and created its new forms of expression by synthesizing personal experiences. Within the range of the main tendency, the ways as well as the perspectives to be surveyed are very different and their intellectual summarization often wants an excess power of imagination.

During a short few years Attila Csáji went through many stages of development, formation and intellectual summarization. His early girl-figures are tightly bound by the logic of inner necessity to his latest abstraction, which recall the organism of flowers and crystal-structures.

The girl-figures are inner portraits, they stand there as if they would be illuminated from behind the skin, quality of which is excellently fine. These portraits were painted

still at the Academy. Those pictures, populated by strange-shaped creatures, took their origin from a later period. Having finished his studies, Attila Csáji continued to live in Eger /a small historical town in Northern Hungary/ for a while and he observed both the beautiful and terrible events of nature in the stillness of the neighbouring forests of the slopes of Bükk Mountains. His self-composed world grew rich, the number of its creatures increased to millions. The admirable and horrible phenomena of this inner world stimulated him to deny the order of the real world which was only a necessarily accepted heritage from society. He was stimulated to dive even into a lot of metamorphoses which seemed to be very chaotic at first. But he has learnt not to be afraid of the fact that inside this chaotic world, all the conventional categories of "good and evil", "beautiful and horrible", etc. that counted as usual means of evaluation had lost their validity. He let things and senses act upon himself. The hidden world of soul and nature, fancy and reality whirl in his new figures and shapes. Form becomes independent of the initial experience, it gains a particular meaning and the metamorphosis will characterize nature and picture alike. Using this new forms, the painter turned his back upon the formalities of the outer world, so his senses became fit for grasping inner voices. The world's crust being broken through, a lot of ancient and primary truths could get up to the surfaces.

The enterprise was not free of dangers. It threatened with a hopeless hovering, with the solitude of desert, the fear of death and the spectre of annihilation before reaching the goal. But finally that adventurous way, full of struggles, lead to the most important goal: the painter gained his inner freedom.

Figures having different but recognizable meanings - the inhabitants of the Chaos - disappeared from the pictures and gave place to new ones which have had still more general meaning. These pictures emerged like the strangely beautiful inhabitants of the sea-bottom, reflecting the above mentioned law. But as they are in contrast with the stiffened laws of the real world, these pictures represent the flexible equivalents of a ceaselessly changing, unsubduable inner world. They realize order in a picturesque manner, but this order is not that of the stiffened rules and categories: this is the order of the living organism. The paintings do not represent any lifeless states: they show developed

step-by-step forms and the continuous mobility itself. The figures also show the excitement of the handwork, which used to be a less controllable shaping factor expressing even the hardly traced inner events, the primary forms of motion: the expressive force of this primary motion is common for all beings of the world.

These pictures have an intuitive but at the same time an intellectual feature. Even their impulses are full of consciousness. They reveal the order of living organism without structural forms, sensibly tracing the course of existence and transforming it into visual equivalents. The varied forms of these pictures took their source from the necessity of the inner Universe and not from superficial impressions. These necessities are commonly based on existence itself and their general validity is not diminished by the fact that only a few artists take courage to undertake such way of exploration.

*Translated by Péter Kesselyák*

**CSABA SÍK**

## **IN THE PULL OF HISTORY**

At the workshop exhibition of Attila Csáji at the Hungarian National Gallery, being one of the finest and most exciting in its teaching in our days, there is especially one picture that catches our eyes: a silver rectangle against a black background - it might as well be a gravestone.

The colours interlocking with a dazzling fineness emphasize this silver frame in such a way that we see it to be the stage of death and resurrection simultaneously. Behind the colours strange letters appear which cannot be identified with any writings of past, but all the same preserving something of all of them: they might be Hebrew types, the letters of demotic Egyptian writing as well as ancient Hungarian runic marks.

Not emphasizing the exceptional, that which separates, but the common what can be traced in the history of every nation, pointing towards equilization, reconciliation, not dividing but connecting: these symbols being the types of the common language of peoples.

Perhaps the explanation is a little too literary, but the pictures at this exhibition belong not to the category

of a style, but to something more than style: to the sphere of a trend.

I hardly know any other painter in Csáji's generation whose development would be so clear and unambiguous.

At the beginning he sought to express the unity and contrast of Man and Nature by means of surrealism, giving the surplus of individuality to the theme.

Gradually, the natural objects took the shapes of figures, transformed into idols and fairy creatures bringing with them the story and feeling of their previous incarnation in the picture. Later figures simplified into signs evoking historical rather than natural associations: they stand out relief-like against the monochrom gray, yellow, silver, red, background. In his new show this quasi-relief quality gets more importance and deeper meaning like the wild drama of his colours, the burning reds, the tarry blacks or the refined tones seen only in skim light interposing between the dramatic controversy of colours, calming down the contrast, creating a pictorial harmony among them.

In his new pictures the sign is not simply the transmitter of historical illuminations consummating in human element, of discovering similarities in diversities any more, but the form itself, consequently: the meaning itself.

The innermost material of the art of Attila Csáji is the personal fate, the national, Central-European historical teaching: but as far as this material is personal and local, it is also international in tone and form and therefore it is very up-to-date. It seems superfluous to add that at this exhibition visitors can meet a very important figure of the Hungarian painting of our days.

*Translate by Judit Sík*

**LÓRÁND HEGYI**

## **FROM INFORMEL TO HOLOGRAPHY: BEYOND AVANT-GARDE**

The outlook and the value system of Hungarian art history would fundamentally change if there was systematic scientific research made into the progressive endeavours of the

1960s. Art critics would again be acquainted with a number of forgotten *ouevres* and also would be greatly surprised when exploring the previously unknown, early achievements of many artists. Appreciation is due to abstract expressionism as well as to peculiar Hungarian "sur-naturalism", micro-realism and magical realism, from which individual artists steered away in extremely diverse directions. The phenomenon of "Szürenon" may also be newly highlighted: it was an artistic program, quite characteristic of the early sixties, conceived by Attila Csáji and his young colleagues. It attempted to reconcile the surrealist and the non-objective traditions.

Surrealism, which after 1957 was again available to Hungarians via publications and albums, meant a significant starting-point for Attila Csáji: it represented a possibility to go beyond the mechanical reproduction of visible reality and also to manifest subconscious notions, intuitions and associations. It was influenced by both international surrealist art and the activities of surrealist artists in Hungary. It was quite natural, because during the 1950s, doctrinaire cultural policies caused all forms of realism to be discredited. In the eyes of the young generation of artists in the 1960s, realism was an anachronistic and conservative phenomenon, which remained on the mere surface of things and kept on preserving meaningless conventions, and which was unable to take part in the spiritual life of the time, thus, it was regarded outdated. The *avantgarde*, first of all, the surrealist and non-objective traditions, which had been shut away from the public for such a long time, represented an art which conveyed a deeper emotional and atmospheric content and a more complex and more abstract meaning. It was an art that also expressed the contradictory and ambiguous nature of things, one which revealed the mysteries of individual existence and personal visions. Young artists were attracted by surrealism, by its freedom of associations, and were also attracted by non-objective art, with its autonomy of pictorial assemblage and its sovereign system of visual forms.

Csáji took interest in both fields. He was concerned with rich forms of notions emerging from the subconscious, with the re-interpretation of real objects, with the depths of associations projected into natural forms and with capturing the hidden ego that manifests itself in conjectures, dreams and spontaneous gestures. The surrealist transfo-

mation of nature and cosmos and the transcendental notions, were all aimed at expanding the notion of reality.

Csáji found within reality not only a palpable and perceptible form, but a spiritual cosmos as well, which has been expanded into infinity by impressions, conjectures and associations, and which has been transubstantiated by emotions. It is for him a world full of possibilities of intellectual activities for a responsive personality. He was searching for artistic forms in which his vision could be manifested. And because, as an artist, he is of a fundamentally rational character, right from the start he attempted to create a synthesis of intuition and systematization. He firmly believes that the spiritual universe, which comprises infinite possibilities and of which you may only be partially aware, can only be expressed in an artistic, that is, sensuous and suggestive way, in rationally built art works. Because, amongst the possibilities offered by reason, a vast domain of conjectures and associations emerges. Thus, Csáji did not adopt surrealism's psychic automatism, which was not an exclusive element of Hungarian surrealist endeavours either. Although he connected the rational build-up of the pictorial system with the revelation of subconscious notions, he still retained the element of intellectual control throughout his work. He has always consciously controlled the process of building up the composition. Side by side in his activities were, the exploration of the characteristic structure of the autonomous pictorial form and the projection of subconscious notions.

This creative program led, in 1964, to the birth of his "Szürenon" series. Organic forms appear on the small pictorial plane which has been produced by painting, scratching and erasing the lacquered and enamelled picture surface. The peculiar, half abstracted organic forms resemble certain natural and floral motifs as viewed under a microscope, yet in reality, they are patches of an informal nature. Rather than by the individual details of forms, nature is evoked by warm yellowish-greenish-redbrownish colours and by the irrationally mysterious golden light. The presence of the light and the strong contrasting effect of light shade, endow the amorphous forms of the plane in the "Szürenon" series with depth and create a spatial

appearance. The intricate organic forms appear in an imaginary space and are suggestive of depth and distance.

It is as if a fantastic and astonishing world of an underground zigzagging cave was revealed by the sudden flash of a light, and as if, after the light had gone out, the imagination continued drawing the forms which in reality, you had rather felt than seen.

Attila Csáji handling of light makes the amorphous patches concrete, that is, they are transformed into forms of three-dimensional expansion, and at the same time, it makes these forms elusive and undefinable, causing them to become mysterious and visionary. His method of painting, although it retains an almost naturalistic plasticity in certain details, does not approach microrealism, it rather points to the kind of organic abstract formations which occur in informal art.

The "Szürenon" series still shows traces of narration, together with a poeticized vision of nature conceived as a theme as well as a pantheistic representation of nature. At that time, Csáji wrote poems as well, which expressed the same mystic personification of the universe. And as early as in the 1960s, there is light in his art, illuminating the "hidden face of nature": a light that reveals the invisible and concealed essentials. It is light that embraces the intellect and the organic world in a single unity, that is, in his art, light becomes a mystic power which is able to weld together the infinite cosmos and the endless realm of the human spirit. Besides being a visual representation of the universe's infinity, light in his pictures is a visual metaphor of personal existence and of the self-revealing intellect. The infinite macrocosm is rendered perceptible by this mystic light, in the same way as the truth of the individual existence uncovers itself in a light that originates from the depths of the personality. Light is the emanation of the spirit. As Csáji's poetic lines read:

"Reality is evoked by its transient image  
And the reality of this image is light  
light is tangibly unconceivable  
and allows you to sense the unconceivable  
the light which is our life  
...flows from an infinitely inward space  
from the depths within us

This mystic light which flows "from the depths of the infinite inward space," that is, from the ego, shines in the pictorial space of Csáji's works made during this time. The "Szürenon" series manifests the rare meeting of the poetic and the visual ways of expression. During the following years, the search for an autonomous pictorial system, pushes all types of narration into the background.

As early as 1964-65, Csáji makes a series, in which flowing calligraphic signs appear in organized, horizontal lines. These flowing forms are gestures which are similar to each other, but naturally, each is differently recorded. On the one hand, Csáji attempted to reconcile spontaneous improvisation with the previously planned visual system, and on the other hand, he attempted to control automatism. Because, if each flowing act repeats the same gesture, it means that the once spontaneous and motoric gesture-painting comes under the control of the conscious will.

Results of the above experiment were applied in the "Sign Matrices" series made between 1967 and 1970. In these pieces there are sculpturesque forms moulded by a palette knife and arranged in rows. Certain "informal" shapes stand out of the pictorial plane, quite as in a relief. These shapes record the hand movement as it has moulded the soft material. They are fixed gestures, which are articulated by a sidelight and not by colour.

The gestures in the "Sign Matrices" series appear as some type of natural phenomenon: you can feel the movement, the painterly gestures and the action /action-painting/: however, at the same time, the created sculpturesque surface is not personal, it is object-like, objective, like an object of nature. The facture which is created by personal gestures, becomes self-sufficient, a "remnant", or an "object" Thus, the objective pictorial structure covers the personal message.

The "Sign Matrices" series with its sculpturesque surfaces, was the first work of Csáji, where light was not a mere element represented or suggested by painterly means but an active constituent in the creation of the picture. The strong sidelight enhances the sculpturesque quality of the art work: the lit details become more emphatic, the shadows become darker and convex forms are more concretely defined. At this time he began experimenting by moving the source of light, which produced constantly varying pictorial surfaces.

This use of light led to the idea of applying photosensitive colours. In the beginning he experimented with silver, since the metallic surfaces reinforce reflections of light. In the "Sign Matrices" series he frequently uses red or blue with silver, because against a silver surface lit by a strong sidelight, sculpturesque forms of warm red and blue shine more intensely. The pictorial surface becomes a relief which, when moving the source of light, offers newer and newer visual experiences.

Also in the late 60s, Csáji made a series entitled "Messages", which was based on the union of gesture-painting and systematic structure. In these works emphasis is given to the emotional and atmospheric suggestive force of colour. Part of Csáji's artistic nature throughout his career is the need to be more directly self-revealing, which entails also constant striving to enhance the emotional-atmospheric voltage of his paintings. The "Messages" series is closely related to Hungarian Lyrical Abstraction's emotional trend, while the "Sign Matrices" series manifests the exploration of the pictorial structure and a more disciplined personal 'vocabulary.' At this time, Hungarian "hard edge" art had been powerfully developing, its central element was the strictly impersonal building of forms. Csáji, however, has never associated himself with any trend: he has always kept his personal mode of expression and his striving for a synthesis. His art has retained lyricism, but has become stronger and stronger in its analytical approach.

For a short time, due to the sculpturesque moulding of the pictorial surfaces, Csáji's colour-scheme is reduced to either silver or black as the predominant colours. The sculpturesque forms, as they are built in the surfaces of the series 'Blacks', dating from 1971, develop the relief-like surface-modelling as seen in earlier works, in the direction of an almost sculptural nature. Various trivial objects and fragments of objects are placed on the surface, in frequently symmetrical, calm and balanced compositions. Everyday objects, materials and rubbish become indefinable under the effect of the silky black colour / or under the effect of complete colourlessness, or lightlessness / We see sombre, mysterious, quasi-sacred objects, like an altarpiece belonging to an unknown culture. In some black painting the mysterious shine of areas painted in light-reflecting colour stand against non-reflecting surfaces and seem to float in space, suggestive of infinity. In

other paintings, the sculpturesque surfaces appear as objects, like a memorial tablet dating from historical times, one which can no longer be deciphered. Yet there are other paintings which show a black, lightless, infinite and incomprehensibly illusory space, where the shimmering light of shining objects, as if moved by an unknown power, float in the cosmos. In the picture entitled "Cosmos Rubbish"/1973/ there is an unfamiliar, sharp and aggressive object emerging from the centre. It is a threatening and provocative element, suggestive of the possible existence of life beyond our known world.

"Blacks" manifested a notion of the unknown infinite space and showed the questionable nature of familiar relationships. They also expressed the eventuality of viewpoints and the relativity of modes of interpretation and approach. Yet Csáji was in search of new certainties which often have been found in old forms of expression, as manifested in artistic tradition. A characteristic example of this is the Kassák series which he made between 1971 and 1974. Apart from rendering homage to the legendary figure of Hungarian avant-garde, it is a subjective re-interpretation of Kassák's "Pictorial Architecture". From geometric and organic abstract forms Csáji made collages which at times were distantly reminiscent of "Pictorial Architectures" of Kassák's Vienna period, or of the looser geometry of his later works. They were new attempts in combining a strict mechanical order with a lively and mobile system that reached beyond mechanization. Although via a different system of forms, the "Kassák" collages mark the return to Csáji's familiar, fundamental issues. The mysterious and provocative surfaces of "Blacks" could exist in accordance with the strictly organized, rational compositions of both geometric and organic forms in the "Kassák" series.

As unyielding and self-consistent as he was in following his own ways, Csáji never wanted to reject the influence of a given moment, neither when he founded the group "SZÜRENON", nor when he took part in preparing György Galántai's exhibitions in the Chapel of Balatonboglár, nor later in the early 70s, when, with some interesting works, he contributed to the breakthrough of Hungarian conceptual art. It was his conceptual works where Csáji's political, ideological and sociological interests could best manifest themselves. It means that conceptualism, for him, was not primarily a metalinguistic experiment, it

was not the expression of tautological models and definitions, but the field where particular historical, social and political questions could be asked. A good example of this is the "Paving Stone" series he made between 1971 and 1973, in which this symbolic motif, with its multitude of diverse meanings, provided always newer definitions in always never contexts. In the work entitled "the Paving Stone's Tomb-Stone", the object has become a political symbol, the weapon of the proletariat and the building stone of revolutionary barricades, that is the paving stone, is locked in a plastic, foiled box, labelled "Public Catering Company" and put on a catafalque. Thus, instead of being a weapon, it becomes a commodity.

The work made in 1975 entitled "House: Central Europe in the Second Part of the 20th Century," is thought-provoking. It is a conceptual photo/silkscreen, in which an actual building becomes the allegory of Central European history, of cultural history and of identity confusion: One part of the building preserves its original late-19th century brick-panelled facade, with its original windows-frames, eaves and ornaments around the windows. But the other side of the house has been "modernized", that is, stripped down by the new owner. This side of the building is bleak, since the ornaments of the original facade have gone, but the building itself, with its original proportions, remains. The two different parts of the dissected house are mingled in the middle, over the gate, in an awkward and uncertain way. This meeting of the old and the pseudo-new, with its uncertainty and unresolved forms, with the radical dissection of a single building, is a single and compact symbol of a historical situation, the break of historical continuity, the impasse in the relationship of past and present, the attempt to simply and cruelly rid of the past, which is doomed to failure, and also of the lack of introspection. The two parts of the house are inherited by brothers, both sons of the same father. The inevitable alienation of the brothers due to their separate ways becomes a parable in Attila Csáji's work. It is a visual metaphor of a serious inquiry into historical and cultural identity.

In 1975 Attila Csáji spent several months in Vence, in Southern France, supported by a grant from the Károlyi Foundation. The collages he made there continue the structural principles of the Kassák-series, using different motives. At that time he composed his works out of planar

forms which he had previously painted in grey China ink. Some forms are merely decorative elements, while others become spatial forms that are indicated by tonal values. These elements transform plane into a three-dimensional space, while the sharp, clear contours return these forms into two-dimensional forms. Here Csáji is concerned with making the surface "polysemantic", as was the case with his sculptural surfaces lit by strong sidelight. His forms here are more graceful, his lines are softer, and elegantly articulated by the Baroque-like curve of the contours. This is, no doubt, an influence of the Provence environment of Southern France.

Coming back to Hungary, Csáji became more and more engaged with certain new possibilities of using light. From 1977 on, he participated in the program of laser research at the Central Research Institute for Physics, Budapest, and attempted to apply laser light in art. Although it is an aesthetic interpretation of a totally new technological medium, it represents for him a re-interpretation of his earlier painterly problems in a new medium, that is, the survey of the relationship between chance events, spontaneous movements and strict, pre-conceived systems.

As he wrote in 1982, "a single picture disc is able to record a multitude of rhythmic and composed visual information. Laser light here plays the same part as the pick-up does in the case of records: following the fixed track it projects the fixed optical information." Laser light for him is no more than a technological instrument, such as the moving source of light, which ensures the widest possibilities of reading their "fixed optical information". Csáji in these works created a visual qualities and new effects. But it is very important that Csáji in these works created a visual world which could only be produced by laser. It means that he did not only use new techniques in reconstructing a previously conceived visual world, but also preserves the spiritual nature and directions of his earlier art works. Thus, he creates a totally different and new visual system.

In the first laser animation film made in Hungary in 1982-83, Csáji re-worded the questions he had put forward some 15 years earlier as a painter. The film was the visual expression of a microscopic world and of vague forms seen from immeasurable distances that are the experience and the interaction between microcosm and macrocosm. Again, as was 15 years before, his basic experience is the

mystery of light: light which explains the infinite, dark space, and which helps us to create notions and conjectures: images which have never existed and never been seen.

Research into the use of laser in the field of fine arts led Csáji to holography. It seems that, in his later phase of production, he was successful in repeating the unification of the activities of the paths of the inventor artist, the informal painter, the conceptual artist, the researcher of technological media, the past avantgarde constructors and those who produced never and newer media /for example, Tatlin, Moholy -Nagy /. Csáji's holograms are far-reachingly intellectual and if you wish, you may conceive from them, visually conceptual programs. However, in his laser hologram installations the sensuous experience of the primary vision connects with the theoretical, philosophical content.

The hologram entitled "Message to Joseph Kosuth" is a characteristically contextual work. Kosuth's work entitled "One and Three Chairs" /1965/, which is considered to be one of the key works of conceptual art, was basically an examination of these relationships to each other: the concrete, individual object, its image as is created by recording the object, and its definition. Kosuth attempted to make art radically immaterial and notional. Attila Csáji his "Message" to Joseph Kosuth in 1984, during postmodernism, after the flourish of conceptualism was over. He adds a fourth to the three stations, a hologram which is a totally illusory presentation. In this way, besides the tautological definition, he puts forward the sceptical statement that "everything is but an illusion", which rounds off the work. The four stations are significant both in their interrelationships, and from a historical point of view: conceptualism is present here as an experiment of modern art, as a question or a reference. And the hologram has a double role to play in the program: illusion is before your eyes as you walk in front of the small plate, yet then it suddenly disappears, and you must ponder over the question of the avantgarde: Is there a possibility of a recreated world coming into being, or is this only utopic? Or is it a heroic dream radically identifying art and life?

Csáji's art works seem to be individually independent of each other or at least are loosely connected and are made of separate groups of art works. Throughout his painting he takes a thought, even if he utilizes different forms of structures. Within the last years, in his vast technological experiments, he creates a new unity, in which not

only does he connect the different worlds of medium experience with the possibilities of communication, but also provides a less visible survey of time. He is always able to find new context for the recurring questions of his artistic career, and simultaneously he makes one aware of the power and completing force of history, together with its ever new interpretations. With his individual and undefinably diverse ways, he has made a significant contribution to the last 25 years of Hungarian art.

*Translate by Susan Mészöly*

OTTÓ MEZEI  
**ON ATTILA CSÁJI'S  
WORKS**

1996

I live in young hearts, and will live ever after. -- *Endre Ady*

For a short time after the tragic defeat of the 1956 Revolution independent art that was free of state and party controls and had, therefore, been suppressed earlier seemed able to present itself freely to the public. An act of official recognition seemed to be on the agenda: the recognition of those tendencies the normal progress of which had been halted in 1948. These considerations prompted the organization of the 1957 "Spring Exhibition" in the Budapest Palace of Exhibitions, where a separate room was provided for the works of abstract and surrealist artists. The room was, however, locked up a few days after the opening of the exhibition and this was a sign of advance warning: artists with a sincere interest in new tendencies in Western art outside the Communist orbit and with an unspoiled sense for gauging the social and artistic environment in Hungary were to be forced "to go underground" again or to survive as artists in a marginalized way, clearly humiliating with respect to their true social and artistic worth. Today, even allowing for the imperfect quality of our historical hindsight, it is clear that this art, branded for a long time with the derogatory use of the term *avant-garde* or *neo-*

*avant-garde* and achieving a somewhat more respectable status only more recently, represented a significant and in certain ways outstanding contribution to Hungarian art.

The ranks of older artists marginalized around 1960 were soon joined by gifted members of the younger generation. With their memories of the 1956 Revolution, burdened to a greater or lesser extent by the intellectual pressures of the new era, they opted for free artistic expression, an openness to the full range of contemporary world art and to intellectual life in Hungary and rejected the crippling effects of official art education (some of them had to do without this anyway) or the distortions of official Marxist views of art, well known to intellectual circles. Through the cooperation of artists, patrons, writers, composers and educators (with very influential intellectuals among them) a kind of movement started, which represented, in its many strands, a form of quiet cultural resistance. This was present all throughout the 1960s and, also, in the first years of the 1970s. These were the times when for organizers of exhibitions of experimental work life was always made unpleasantly difficult, banning art events was frequent, and shows were only allowed to be open only for a few days; when, more often than not, art criticism took the form of stupidly hostile reviews and polemics in the press that left a bad taste in the mouth, when comic cartoons and satirical drawings were used to denigrate experiment and novelty in art, when public lectures on art topics or on artists were invariably exercises in doublespeak. It was also during these times that two important groups of mainly young artists were formed: one, the *Iparterv* group inherited some of the membership of the former *Zugló Circle* while the other group that became known under the name *Szürenon* comprised artists who were friends and had certain common interests in art for a fairly long time. The organizer and the motor of this latter group was *Csáji Attila*, who, after earlier fiascoes, was able to put, and to keep, *Szürenon* together and organize a number of unofficial exhibitions both in Hungary and abroad. To give some sense of the times, it should be mentioned that a few years earlier *Csáji*, still an adolescent, openly identified himself with the spirit of the 1956 Revolution and as a consequence was forced to change school and complete his secondary education in a provincial *Gymnasium*. (He then acquired a teacher's degree in the *Eger College of Higher Education*.)

He spoke about his early years as a young artist and, also, about his formative childhood experiences in an interview, when he also discussed what motivated him as a would be artist. "As a young teacher I started teaching school in the city of Tiszaszederkény (later renamed as Leninváros, that is, "Lenin City") and was deeply shocked by the visible signs of the destruction of nature by industrial civilization in the Great Plains of Eastern Hungary. At that time there was still hardly any talk about ecology and the protection of the environment. I saw veritable chemical marshlands around Tiszaszederkény where, according to local rumours, dogs and cows sank to their fatal end. (...) Impressions like this bring some of my childhood memories back. I was about twelve when I was taken to a trip to the North Sea, well beyond the Shetlands, on a Frisian fishing boat. (As a child Csáji spent a year in Utrecht-Driebergen, Holland, and it was there that he developed a keen interest in drawing. - O. M.) We spent three weeks at sea, fishing off the coasts of Iceland, and it seemed as if we had left all civilization behind. On one occasion suddenly sunlight pierced the all-enveloping mist, and out of the general greyness spots of bright yellow, orange and green appeared on the water. It was beautiful. And then we had a closer look at these brightly coloured spots and saw that they were all litter and industrial waste, all sorts of plastic containers and bags, tins and cans, all along the coasts of Iceland."

In his early years as an artist Csáji wrote poetry as well. Among these poems some treat those themes that, by that time, were also the passionate concerns of Csáji's painting: light and the dual source, both internal and external, of light.

"Reality is evoked by its transient image  
 And the reality of this image is light  
     light is tangibly unconceivable  
     and allows you to sense the unconceivable  
     the light which is our life  
     ...flows from an infinitely inward space  
 from the depths within us

In this period Csáji made a number of small sized paintings. He was in his early twenties and among his early work he sees these pictures as something he can still relate to and identify with. He gave consecutive numbers to the

first twelve items of the Szürenon series and attached poetic titles to further items. As Éva Körner noted in 1967, "dream and reality, the hidden world of nature and life are whirling about in the figures and forms of these paintings. The resulting form detaches itself from the original experience and acquired a multiplicity of independent meanings; metamorphosis is both the quality of nature and picture. (...) By breaking through the crust of the universe all kinds of primal truths can find an outlet and a way for themselves." In retrospect these paintings, still fresh and evocative, seem to have resurrected the then still very much suppressed spirit of Európai Iskola ("European School"), this influential artistic movement in the immediate postwar period and of the "Gallery to the Four Points of the Compass" organized by Ernő Kállai, the intellectual leader of the School. The "hidden face" of nature and life showed itself in these pictures, accompanied by gestural signs then current in Western European art. These signs, Csáji explains, allude to the corrupted relationship of nature and man.

Indeed, there are among these expressively surrealist works a number of paintings that suggest the presence of an essentially destructive drive inherent in the human Self ("A Lament for the Dead," "In the Net of the Cell," "Moon Shadow Sweeping Across the Landscapes of Time"). Thinking of the date of their making and the personal vicissitudes of the artist at that time, one is tempted to see them as obliquely symbolic signallings that express personal experience. Seeing these works some time in the middle of the 1960s Béla Hamvas, who in his forced spiritual internal exile nevertheless kept in touch with young artists and intellectuals, put the question to the artist: "Do you know what forces are you releasing in these pictures, and will you be able to control these forces when released?" "Forces?," Csáji asked and then said: "They are beings rather, who, when released, release, in turn, us from their captivity." Their real friendship came a little later, when Csáji was working on his series *Üzenet Jelrácok* ("Message Sign Matrices"). Hamvas, a distinguished philosopher of culture, had died before Csáji made his series *Feketék* ("Blacks") that really released unknown powers.

The Szürenon series, made in 1964, deserves detailed approach on account of both of its execution and interpretation. In a later writing Csáji discussed the sensibility implied in gestural work, which has had lasting impor-

tance for Csáji's art to this very day. "For a long time I have been interested in the special sensibility inherent in gesture. There was a time when the series of successive gestures resulted in a single gesture fully overwriting the entire space of the painting. Subsequent gestures crossed earlier ones, sometimes even blocked earlier gestures out, and the resulting structure constituted the overall gestural image. On these occasions it was the dance of the hand, controlled by a geometric square or oblong, that produced its writing in the picture, and the temporal action of the dance of the hand produced spacial unity charged with tension. This idea of the painting produced by action and in action has important links with certain art trend initiated by the Pacific School. The "Spachtl Calligraphy" became dominant in my painting when I made the Szürenon series."

a constructivist impulse appears. The emergence of the image from the gestural tangle slows down and makes way for a more purposefully deliberating method of construction. The role of this is to unfold the aim potential inherent in the gestures. The associative range of these pictures includes mainly the organic world ("Organism I II," "Central Organism," "Couple," etc.) In their spatial aspect they are irrational. Occasionally, the associative range extends to landscapes ("Stone Icons," "Mediterranean Landscape").

Csáji mentions the so called "Pacific School". As it happens, this postwar trend was due to the work of Western European artists who, in flight of the European war, immigrated to the United States. Similarly, in the birth and postwar flowering of gestural painting, taken in the broad sense, European artists had a very significant role to play.

"In gestural painting," Francine C. Legrand explains, "the difference between sign and gesture is blurred. A sign is a 'shortened act,' that is, a gesture or, even more, a gesture leaving a trace. It should be understood as the opposite of form and mass, the apparent extinction of form and mass, the rejection of everything that circumscribes and delimits; it is open. It is where the effects and results of prior non-conceiving (the degree of which varies with every individual artist) converge. Essentially, it involves no prior procedure of deciphering whatsoever on the part of the artist. That is why the artist becomes a medium of passions and desires, which he swiftly carries to their final limit with speed and power possessed." Accordingly, the individual pieces of the

Szürenon series show, both in their size and in the muted quality of their quasi sign gestures, evidence of artistic liberation and contact with the subconscious in a manner that is aesthetically pleasing rather than opening up any giddy whirlpools. The artistic "creed" of the group the members of which were to participate in the 1969 Szürenon exhibition was also formulated by Csáji in this year.

He explains the name Szürenon in this manner: "The first two meanings of the word, 'surrealism' and 'non-figurative quality' represent only a point of departure. The word also means something else, involving, for example, the negation and rejection of surrealism. Also, it means *sur et non*, that is, being "above" and saying "no." (...) Szürenon announced the necessity of the independence of the condition of the artist, the coercive necessity of freedom. (...) But freedom is great only if it means living in the spirit of truth. (...) This means preserving openness and accepting the condition of independent searching for truth. Accepting the HERE and the NOW. (...) I tried to bring together artists, painters and sculptors who were open, who were up to date and whose art represented more than just transmitting Western novelties to the East (though, of course, I keep stressing the importance of this transmitting role), who were also showing what was happening here, at this end of the line of transmission. The core work exhibited at the Szürenon exhibition grew out of Central European traditions, of the intense experience of life in East Central Europe, and carried some very special quality peculiar to this part of the world. Stressing the intense experience of life in East Central Europe was no empty phrase, and neither was it the disguise of some form of pseudo modernity; rather, it was an artistic utterance arising out of a deep experience of very real individual, social, even national problems.

After the two dimensional plain of the items in the Szürenon series Csáji became fascinated by the sign potential of materiality, of using paint as solid mass in a three dimensional way. It is highly unlikely that Csáji abandoned his earlier method of painting because of the influence of Max Ernst, of Fautrier, Dubuffet or Antonio Tapies, artists all preoccupied with the magic of matter, with its vital energies, with its strata of time. His new method was, in fact, very much different from theirs. The surface of these paintings is broken up by the presence of grainy pieces of matter,

knots and scar like effects. While there are visual pegs in the form of coloured shapes in the picture, the painting as a whole requires unusually strong lighting. Its effect changes with the change in the viewing position of the spectator. Put differently, this means that the spectator is also involved in the process of creating and interpreting signs.

Csáji attributes a special quality to the mobile energies of paint as matter as he uses the gestural method to create idol like figures in the picture. This fusion of sign and figure has, on admittedly limited historical analogy, its counterparts in art created thousands of years ago and in twentieth century modern sculpture, painting or, for that matter, in the kind of modernist poetry that evokes a mythic past. Inquiries into the psychology of modern art use the idea of homeostasis for identifying this archaic phenomenon. It is a device by which the modern artist, his life threatened and his world fragmented by the powers of the unknown, is able to create and preserve his inner balance and existential security by showing what he believes to be uncorrupted, ancient and primal.

This early gestural phase was closed by two rich and complex works by Csáji, by "The Memory of a Live Torpedo" and "Icon Banner," both made towards the end of 1968. Their poetic titles evoke a sense of the associative range of their sign content and of the notion of the committed "avant garde" artist. While they represent lasting value, they are documentary evidence showing Hungarian art in its commitment to the ideal of freedom. In "The Memory of a Live Torpedo" the gestural drive of circular action organizes the surface of the work that suggest, in its centre, human fullness with its bright silver and gold colours. But this passionate drive is checked at the four edges of the picture where, in the form of blurred framing, dramatic black takes over and replaces the structure of broken-up landscape composed of knots and grainy "islands, traces of objects and quasi-geometric figures.

When these two pictures were made Csáji was already working on the series Message - Sign Matrices (1967-70). These works added a new kind of sign, the plastically shaped letter-type sign to Csáji's store of devices. His "sign matrices" and "messages" evince the drive, the passion and the verbally inexpressible momentary quality of gestural painting. The signs in the picture are products of

continuous or intermittent gestural activity but they are written into three-dimensional space and their visual impact is much stronger than that of calligraphy. The two-dimensional plain is increasingly replaced by some latent three-dimensional quality where the organizing drive behind the gestural activity is the psychomotive tension that is inscribed into space.

Neither gestural painting nor calligraphy and related script-sign systems are inventions of contemporary art. Csáji himself admitted that he knew about ancient systems of writing, of pictogrammes, of Sumerian cuneiform writing, of ideography and of the ancient runic script of Hungarians, which also belongs to this category. Cuneiform writing had its plastic, three-dimensional quality on account of its vehicle, the clay tablet. There is of course question of finding some kind of conceptual relationship, some takeover of meaning from these ancient systems of writing into Csáji's letter-like signs in his *Üzenet - Jelrácok* series, despite their strong visual resemblance to the former. This painterly "writing" resists verbal interpretation or "idiographic" decoding and their associative range is very much different from that of ancient writing. (Before switching to a surrealist kind of automatic painting, Pollock made pictures that contain decipherable signs that show the artist's familiarity with the ideas of Carl G. Jung and with Indian folk art. In Csáji's works the drive of circular movement was accompanied by attempts of creating idols or landscape-like structures (*Mediterrán táj* - "Mediterranean Landscape"). Here certain elementary forms, inherited from abstract art, join script-like structures and create the impression of visual fullness through their dynamics of similarity and difference.

What Csáji produced in this period has remained, with certain modifications, standard elements in his art and were very much present, in all sorts of personal and intellectual modulations, in Csáji's work all throughout the 1970s and 1980s. This was also an important period in Csáji's life as unofficial organizer of independent art and patron of young talent. Among the exhibitions he organized Exhibition "R" at the Budapest Technical University in December 1970 was the most important occasion. Here twenty-six artists showed their work to the public, and a wide range of experiment was represented by the work of young artists with their background in "sur-naturalism", Pop Art and photo-realism, by members of the Zugló Circle,

practitioners of minimal art, radical "anti-art" artists and, of course, several of the Szürenon group.

In the same year, in February 1970 Csáji exhibited some twenty paintings made in the period 1967-69 and, as a novelty, half a dozen serigraphs in Hotel Műszaki. In showing these works an elaborate system of lighting was used and it demonstrated the fact that light and lighting were, and have been ever since, central to Csáji's work. At the exhibition oblique lighting made the shadows of these plastically shaped signs visible and highlighted their absence. These "negative" signs invoked, by absence, their origins in light. The same visual dialogue with the ideas of light and existence is embodied in *Sivatag* ("Desert") and *Plátó* ("Plato"), both dated 1969; the latter also makes the connection with Plato's allegory of the cave.

## 2.

In 1970 Csáji also started working on his series *Feketék* ("Blacks"). These works show a degree of resemblance to directions in their contemporary Western European and American art, especially Pop Art, as for these pictures or reliefs or, if you like, assemblages he used objects peculiar to alienated consumerism including worthless factory products and disposable objects of litter. But this resemblance is only superficial because these objects in the picture function precisely the same way as the sign-and-shadow language of the "message - sign matrices" pictures do. They are in control of the whole work and use the weak, almost extinct light of Plato's cave to declare their own alienated existence.

This world of shadows is enveloped with sombre blackness and disconsolate grey and exudes the icy fever of metallic silver. Brighter and purer colours seldom appear in these pictures. In the ghostly light of the spotlights no sign of life is perceived and everything is uniform and depressingly without hope.

The whole sign-and-shadow language of the series, together with the ideas of wrapping up and covering which frequently appear in the series has remained Csáji's constant concern as he went on experimenting with embodying the same ideas in newer and newer media and contexts. At that time he was already using special painting materials of heightened luminescence. This greatly and somewhat mysteriously enhanced the visual impact of his

works. In an interview in 1981 he explained his purposes behind this choice of materials. "I chose paints that created some especially intensive connection with light. First I used metallic colours, then I employed materials sensitive to ultraviolet light, paints that absorbed light, fluorescent paint. By that time artificial light was an integral element in shaping the overall visual effect of the picture. Very soon I started eliminating random factors in lighting, I used spotlights that were not fixed in their position, and would have liked to create light environments but I did not have the means to do it."

In 1976 Csáji published an album entitled *Konceptuális grafikák* ("Conceptual Graphics") which covered his output in the previous seven years. Many of the graphic works reproduced in the book has important links with the series *Feketék*, by which Csáji endorsed certain possibilities of interpreting his work which seemed, earlier, arbitrary and subjectivist (*Információ + információ/INFORMÁCIÓ. Olvasó fiú/ "Information + information/INFORMATION. Boy Reading"*, 1972). Among these graphics there is a photographic work that satirizes a familiar slogan, or cliché (*Egységben az erő / "Unity is Strength"*, 1970), while another of the photographic works included in the album makes a satirical point about environmental and cultural politics (*Anagramma / "Anagram"*, 1970). Also, another of the works included subverts the title and the controlling idea of J. D. Shadr's painting *A Cobblestone is a Working-class Weapon* (1926); this is perhaps Csáji's wittiest work that debunks the idea of revolution (*A porletariátus fegyvere az utcakő / "A Cobblestone is a Working-class Weapon"*, 1970).

Csáji's relationship with international and national avant-garde art, as seen from the above, has always been a complex issue Csáji himself addressed on several occasions in the past decades. This concern was present in 1964 when he made the series *Szürenon*, and the 1970 Exhibition "R" he organized was again a welcome opportunity for clarification. Ten years later he again discussed the issue in the catalogue of his exhibition in September 1983 in *Erzsébetvárosi Galéria* ("Erzsébetváros Gallery"): "At the beginning of the 70s there was a series of exhibitions in Holland which presented Hungarian avant-garde art to the Dutch public in several cities and museums. Reviews all noted that something was missing from these exhibitions:

Hungarian avant-garde has no characteristic physiognomy of its own. The adjective "Hungarian" seemed superfluous and without a point. Previously, there were exhibitions of Russian, Polish and American avant-garde art; one of the most important elements in these exhibitions was the unique quality of their contribution to avant-garde art.

Why has Hungarian avant-garde lost its characteristic face? Or has it really lost it? Perhaps it is the more easily adjusting artists who get much of the limelight? Perhaps Hungarian avant-garde artists are simply poorer in gifts and talents? Or is there something wrong perhaps in the way we perceive them and present them to the public? Is this still a valid statement? Or have we managed to leave behind the phase of quick and obedient adjustments to styles and trends we though were currently topical? Is creative talent now more valuable than adjustment? These questions are very difficult to answer. It needs preparation, it needs sensitivity and enterprising spirit; also, and I find it somewhat difficult to say, but I will say it since there is no way of getting round this, it needs commitment to concern and care for the common ground we all stand on. And this is true for avant-garde art and artists as well."

### 3.

In 1977 Csáji had, as part of the "Workshop Exhibition" series of the National Gallery, an exhibition of some two dozen works which were made with the use of metallic colours, materials sensitive to ultraviolet light, fluorescent and light-absorbing paints. These works were exhibited in a darkened room and only artificial light was used to illuminate them. Dr. Norbert Kroó Hungary's leading laser expert and one-time President of the European Society of Physicists, went to see the exhibition and noting Csáji's intense interest in light, invited the artist to the optical laboratory of the Central Physical Research Institute of the Hungarian Academy. With this invitation a wholly new phase opened in Csáji's art. He became a "light artist", giving, of course, new shape to some of his earlier concerns and ideas.

The term "light artist" needs some explanation and justification. The qualities of laser light include a high degree of directionality, great luminescence, coherence and interference capacity. In intensity it surpasses all previously known artificial light. While phenomena produced with the

use of laser light have been usually classified, roughly from the 1970s onward, as belonging to the realm of technological arts, it is important to note that the use of laser light for purposes of art is only the latest and purest form of kinetic art, which started at the beginning of our century and had a new start in the 1960s.

Among various forms of kinetic art such as optical art, machines, mobiles and light kinetics it is the last that fused motion and light in the most effective way. Also, light kinetics has managed to do away with the material vehicle, the physical device of the artistic message, or achieved at least the optical separation of the message from the machine or instrument that produces it. In this sense we the term light kinetics or simply light art can be legitimately used. This art has at least three sources or origins: the colour organ (one such instrument was shown in Kiel by the pianist Alexander Laszlo (originally László Sándor, of Hungarian extraction), who published a book under the title *Farbenlichtmusik* in 1925; photographic and cinematic experiments and the use of light in theatres (László Moholy-Nagy's *Light Space Modulator* was originally designed for use in theatres). In the area of independent light kinetics the real breakthrough came in the 1950s, particularly with the "light boards" of the American Frank J. Malina or with the "light mobile" and "light wall" of the Sicilian Nino Calos.

Csáji's interest in creating a pure light art was also fuelled by theories of art that had a role in shaping modern abstract and nonfigurative art. In conversation he mentioned Kandinsky's ideas about "the autonomy of the picture, the parallels of non-representational painting and music", and he noted with interest the theatrical experiments of Bauhaus instructor Oskar Schlemmer. According to Csáji, "he tried to represent the tensions between various form (for instance, between round and square, harmonic and disharmonic, small and big, etc.) in the process of movement on stage. He had dancers in black against a black background who moved fluorescent objects, sticks and circles about. The human bodies were invisible and the stage image was very much like a Moholy-Nagy picture that has come alive. I have seen similarly strange movements of nonfigurative form in laser laboratories."

For Csáji it had taken another ten years of exploration and study before he established direct contact with

György (Gyorgy) Kepes, internationally renowned representative of light art. Csáji and Kroó started their experiments quite independently, though at the same time when similar explorations started abroad. Their cooperation produced excellent results. As Kroó explained, "first we had to find the answer to the question whether painting by laser can produce the kind of visual image that is not unique and unrepeatable, that is organized and can be repeatedly produced any time." Csáji added to this that "for the painter the question whether it was possible to compose pictures with the laser light mobile constituted the decisive issue."

Attila Csáji became a member of Kepes's institute, the Center for Advanced Visual Studies at the Massachusetts Institute of Technology in 1987, member of Leonardo Society, the international association of art sciences and art technologies, in 1991.

\* \* \*

After his initial exhilaration felt at seeing the intensity and pure colours of laser light Csáji soon realised that before using laser light for composition he had to do his long and difficult homework.

"In the Physical Research Institute we transilluminated various substances and surfaces with laser light, and then I started classifying these according to their visual value. I differentiated among saddle-shaped, centrally organised and core-explosive forms. Slowly I acquired some sense of order in this wilderness of interference forms. Later I gave various shapes to surfaces before transilluminating, then I started observing the movement of forms, that is, the process of the emergence of interference images. (...) Then I realised that once the ordered time factors are known, surface units can be converted to time units. This was the starting point of laser composition, and this idea led to the invention of the light disk.

(...) I tried to change the spatial inertia of the light forms produced by the light disk when transilluminated by laser light by the use of prisms and lenses. In certain situations the form changed in a characteristic way. (...) This gave me the idea for a method of systematic image reformulation, a kind of metamorphosis by which the ordinary visual image of a patterned surface is gradually transformed, through a number of visual stages, into pure interference

images. We called the resulting images preholographic or superpositional images because these images represented the ordinary visual qualities of the surface simultaneously with the interference images resulting from the transillumination of the surface.

(...) The novelty of the laser light mobile is that the resulting light form carries with it the qualities of the object image as well as its related interference image. This means such a rich reformulation of the object image that is impossible without the use of a laser device. I have not found anything similar to this in the international technical literature. (...) The light mobile was patented in 1980."

The process of superposition, which is an absolutely novel method and nothing like it is mentioned in the technical literature, opened up new perspectives for the artistic use of laser light. The superpositional process was first demonstrated in January 1980 as part of a laser show in the National Gallery. Csáji went on developing this invention further, and, as a result of his research, the first laser animation film, based fully on the superpositional process, was produced in Pannonia Studios in 1982-83. For the film, an outstanding production, the "light score" *Sejtkristályok* ("Cell Crystals") was used; the result represented, according to the original description of the project, "a bridge of spectacle joining the visible and the mathematically mappable".

Another important use of laser light has been holography, associated with the pioneering work of Dennis Gabor (Gábor Dénes). During the 1980s Csáji extended his explorations into this area as well. First, he experimented with "reflexion" holograms in the Physics Institute of the Technical University of Budapest while during 1987-88 he had the opportunity to work with "transmission" holography in the Media Laboratory of MIT. At the Laser Photographs and Holograms exhibition in the National Gallery in 1984, which was organized jointly with the Coherent Optical Laboratory of the Technical University, Csáji showed his hologram series *Rugó Voltaire-nek* ("A Spring for Voltaire"), consisting of three reflexion holograms, and *Üzenet J. Kosuthnak* ("A Message to J. Kosuth"), a complex of Pop Art objects, conceptual art allusions and holograms. Csáji made a number of similar works in 1984, which exploit ironical tensions that arise between punning titles and visual mean-

ing, banal verbal statements and holographic visual possibilities.

In 1987-88 he produced the transmission hologram series *Fénykalligráfiák* ("Light Calligraphies"). This series represents deliberate return to, and conscious recovery of, the visual and semiotic world of Csáji's earlier "messages - sign matrices" phase. It is, however, the mature light artist who negotiates the conditions of this return and recovery: the plastic letter-signs move about with much confidence in plain and in space both in foreground and background. There are no longer "shadow-signs" and "absence-signs" around; they belong to a single dimension, to light, to the dimensionless dimension of those "sunny colours with the power of full illumination."

\* \* \*

As a form of summing up, here follows a brief description of one of his projects, offered for the 1996 World Exhibition which was to be organized in Budapest. The project was meant to supplement István Ferencz's town-planning project and was entitled *Fényarchitektúra* ("Light Architecture").

The idea of "light architecture" includes the creation and presentation of the following visual symbols:

1. Light disk (the Sun) as basic symbol (more than 60-70 metres in diameter), "written on the sky with light, tilting from East to West, creating the great idea of the perfect correspondence of the celestial and the terrestrial orders" (István Ferencz).

2. A light structure of rays consisting of the seven colours of the rainbow that changes in time; it will enhance the sense of the "centre" and establish connections between the premises of the exhibition and various points of Budapest.

3. A hexagonal, obelisk-shaped tower of light (it could serve as a communications building). Its pillar-like shape can suggest "the 'tree of life' or 'tree of the world' symbol. Inside, on ground-floor level a gigantic dome-like hologram would represent the 1956 Revolution, and on lower levels reflexion and transmission holograms, interwoven in the form of a double helix, would represent major objects and persons in 1100-year old Hungarian visual culture ending in the portrait of Dennis Gabor.

4. Whirling images using the superposition process entitled *The Bright Well of the Past*. This will be shown in several European and American cities. This was the method employed in *Diósgyőr Castle* where a laser-light and sound show was staged under the same title. Csáji describes this symphony of light that was "inspired by the historical atmosphere of the place" in the following way:

"We turn the leaves of a book that grows to gigantic dimensions, and look into the strange well of the past, from which laser light evokes bright beings. It is a strange metamorphosis: small medieval statuettes of bronze and engraved objects of metal go through a miraculous transubstantiation, they change their substance several times, they become photons and roll forth from the delicate spatial nets of interferences, wearing the pure colours of the spectrum. They become recognizable and they further transubstantiate, changing their faces through several metamorphoses. All this is made possible by a certain kind of light that possesses captivating qualities, and by a few small plastic dissonances. We always do this with our past...we introduce small dissonances into it, topicalize it according to our present aims. This is how the past becomes mobile, vital and vulnerable. (...) Laser light turns figures on medieval coins into bright beings here. The charm of Romanesque architecture suggesting naive faith, the ascetic figures or those dignified, still so very frail, royal statues of Gothic art, the miniature beauty of this all appeared to me as a source of inspiration. If *Sejtkristályok* ("Cell Crystals") intimated the hidden face of nature, *A múlt fénylő kútja* ("The Bright Well of the Past") will throw some light on the hidden face of our and image-making art."

The principle of representation involved in this "picture book of history" is mutual visual enhancement: the invocation of various periods by multimedia technologies (laser scanners, oscillating mirrors, superpositional light mobiles, slide-shows, films, music, noise and sound effects, light environments; also, showing works of art undergoing change in size and dimensions, entering into light montages and going through metamorphic processes.

Work on this project was carried out at the beginning of the 1990s.

Translated by Ferenc Takács

**BIBLIOGRAPHY**  
**ATTILA CSÁJI**  
**(ATTILA)**

Born 21 March 1939, Szepesi, Hungary (now Moldava nad Bodrou, Slovakia)

**Areas of art activity:** painting, kinetic light art, holography.

**Education:**

Teacher's degree from the Teacher-training College of Eger. Studied laser physics at the Central Physical Research Institute of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest; studied reflexion holography at the Physical Institute of the Technical University of Budapest; studied transmission holography at the MEDIA LAB of Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA, USA.

**Important individual exhibitions:**

Petrigalla (private venue), Budapest, 1965; Galleria 88, Rome, Italy, 1966; Salon od Nova, Poznan, Poland, 1967; Fényes Adolf terem, Budapest, 1968; Hotel Műszaki, Budapest, 1970; Lengyel Kultúra (Polish Cultural Centre), Budapest, 1971; Kassák Klub, Budapest, 1976; Magyar Nemzeti Galéria (Hungarian National Gallery) Budapest, 1977; DOTE Galéria, Debrecen 1977; SALON, Újvidék-Novi Sad, Yugoslavia, 1978; Horváth Endre Galéria, Balassagyarmat, 1979; Városi Művelődési Központ (City Cultural Centre), Miskolc 1981; Almássy téri Szabadidő Központ (7th District Cultural Centre), Budapest, 1983; Magyar Nemzeti Galéria (Hungarian National Gallery), Budapest, 1984 (laser photographs and holograms); Tornyai János Múzeum, Hódmezővásárhely, 1985; Massachusetts Institute of Technology-CAVS, Cambridge, MA, USA, 1988; Múcsarnok (Budapest Hall of Exhibitions), Budapest, 1989; Somogyi Képtár (Somogy County Library), Kaposvár 1989 ; Körösi Csoma Sándor Főiskola (Sándor Körösi Csoma Teacher-training College), Békéscsaba 1995; Körmendi Galéria, Budapest, 1995; IV. Nemzetközi Video és Kísérleti Film Fesztivál (4th International Video and Experimental Film Festival), Szigetvár, 1995; Világképek (World-Views), Szépművészeti Múzeum (Budapest Museum of Fine Arts), Budapest, 1995; Manuscript Schröder Gallery, The Hague, The Netherlands, 1995;

Exhibition of Hungarian Artists, Wit/Stwos Gallery, Wageningen, The Netherlands, 1995; Magyar Festők Társasága Kiállítása (Exhibition of the Society of Hungarian Painters), Csontváry terem, 1996; "Génius" ("Genius"), Közlekedési Múzeum (Transport Museum), 1996; Budapest ART EXPO, 1996; Szegmensek (Segments), Vigadó Galéria, Budapest, 1996; Fényművészeti Szimpozium (Light Art Symposium), Eger, 1996; Nemzetközi Modern Múzeum (International Modern Museum), Hajdúszoboszló, 1996; "A művészetten túl" ("Beyond Art"), Ludwig Múzeum, Budapest, 1996; SZÜRENON, Vigadó Galéria, 1996; Kortárs Magyar Galéria (Gallery of Contemporary Hungarian Art), Dunaszerdahely, 1996; Kortárs Magyar Képtár (Körmendi Gallery of Contemporary Hungarian Painting), 1996; Kortárs Múzeum (The Ludwig Museum of Contemporary Art), 1996; Szimbiozis Kiállítás (Symbiosis Exhibition), Pest Center, Budapest, 1996; Lengyel nyár, magyar ősz (Polish Summer, Hungarian Autumn), Budapest, Történeti Múzeum (Museum of History), 1996.

**Laser Shows and Lectures:**

"Küzdelem - Lézerinterferenciák (Struggle - Laser Interferences)," Magyar Nemzeti Galéria (Hungarian National Gallery), Budapest, 1980; "Sejtkristályok (Cell Crystals) & Szalagfonat (Braided Strip)", Finlandia Palace, Helsinki, Finland, 1981; "Sejtkristályok (Cell Crystals)," Bella Center, Copenhagen, Denmark, 1982; "Sejtkristályok (Cell Crystals)," Messepalast, Vienna, Austria, 1982; "Sejtkristályok (Cell Crystals)" & "A múlt fénylő kútja (The Bright Well of the Past)," Diósgyőr Castle, 1982; "Relations - Laser and Dance," Budai Vigadó, Budapest, 1983; "Laser Light Mobile Show," Messepalast, Stuttgart, Germany, 1983; "Sejtkristályok (Cell Crystals)," Embassy of Hungary, Moscow, USSR, 1984; "Light Art - Lecture by Attila Csáji, showing of laser animation film, discussion moderated by Lajos Németh," Hungarian National Gallery, Budapest, 1988; "Superposition Method," Boston University, USA, 1988; "A lézer képi lehetőségei (Visual Possibilities of Laser Light)," Harvard Circle, Brooklyn, 1988; "A Message for J. Kosuth," "Laser Eye, Interactive Laser Light Mobile, A Spring for Voltaire and other works, CAVS-M.I.T., Cambridge, MA, USA, 1988-89; "Physics as Art (lecture, hologram show and video installation)," Scenectady Union College, New York, 1989; "A lézer képi lehetőségei

(Visual Possibilities of Laser Light) & "A szuperpozíciós módszer (Superposition Method)," Püski Books House, New York, USA, 1989.

#### **Contribution to Important Group Exhibitions:**

SZÜRENON, Kassák Klub 1969; National Museum, Poznan, Poland, 1970; National Museum, Szczecin, Poland, 1970; Museum Pomorze, Koszalin, Poland, 1970; "R" kiállítás (Exhibition "R"), Budapest, 1970; STUDIO 1971, Ernst Muzeum, Budapest, 1971; II. Congresso Sci-Fi, Trieste, Italy, 1972; Magyar Avantgarde Fórum (Hungarian Avant-garde Forum), Újvidék-Novi Sad, Yugoslavia, 1973; Progresso V, Galleria Maitani, Orvieto, Italy, 1973; A Károlyi Alapítvány ösztöndíjasai (Recipients of Károlyi Scholarship), Károlyi Palace, Budapest, 1973; Contemporary Hungarian Art, Hooght Centrum, Utrecht, The Netherlands, 1973; Galleria Umwelt, Stuttgart, Germany, 1973; International Biennial of Graphic Arts, Frechen, Germany, 1974; Galeria Mladosi, Warsaw, Poland, 1974; STUDIÓ 74, Ernst Muzeum, Budapest, 1974; Environment Protection, Galleria Umwelt, Vienna-Wiener-Neustadt, Austria, 1975; Exhibition of the Károlyi Foundation, Vence, France, 1975; International Biennial of Graphic Arts, Frechen, Germany, 1976; International Biennial of Graphic Arts, Christchurch, New Zealand, 1978; SZÜRENON 10 éve (Ten Years of SZÜRENON), Kassák Centre, 1979; Airport Orly, Paris, France, 1982; Arteder, Bilbao, Spain, 1982; Az új művészetért (For New Art), Móra Ferenc Múzeum, Szeged, 1983; ELECTRA 83, Museum of Modern Art, Paris, France, 1983; XX. századi magyar művészet (Twentieth-century Hungarian Art), Szt. István király Múzeum, Székesfehérvár; "LICHT-BLICHE (Hologram World Exhibition)," Filmmuseum, Frankfurt am Main, Germany, 1984; Join Exhibition of FOTON ART and KINETEAM, Nógrádi Múzeum, Salgótarján, 1985; International Exhibition of Holography, Madrid, 1985; Szegedi Summer Exhibition, Szeged, 1985; "KIS 85," Kinshan, Seoul, Republic of Korea, 1986; Winter Exhibition, Budapest Hall of Exhibitions, Budapest, 1989; European Media Art Festival, Osnabrück, Germany, 1989; M.I.T Exhibition of Technological Arts, Lancaster, Ohio, USA; "MÁSKÉP" Ernst Múzeum, Budapest, 1990; ARTTRANSITION, M.I.T., Cambridge, MA, 1990; "60-as évek (The 60s)," Hungarian National Gallery, Budapest, 1991; Dutch-Hungarian Exhibition, Tihanyi

Múzeum, Tihany; Ludwig Collection, Budapest, 1991; "Objektek-mobilok (Objects and Mobiles)," Transport Museum, Budapest, 1992; Szeged Summer Exhibition, Szeged, 1992; Folyamat társaság kiállítása (Exhibition of Process Society), Budapest Galéria, Budapest, 1992; Opening Exhibition of Fővárosi Képtár (Metropolitan Gallery), Budapest, 1992; Dutch-Hungarian Exhibition, Nymigen, S'Hertogenbosh, The Netherlands, 1992; HUNGÁRIA 24, Lajos Kossuth University, Debrecen, 1993; "Szín és fény (Colour and Light)," Xantus János Múzeum, Győr, 1993; "Variációk a pop-artra (Variations on Pop Art)," Ernst Múzeum, Budapest, 1993; "Új szerzemények - A magyar művészet századai a múzeumi gyűjtés tükrében (New Acquisitions - Centuries of Hungarian Art in the Context of Museum Collections)," Hungarian National Gallery, Budapest, 1993; Szeged Summer Exhibition, Szeged, 1995; Symmetry: Natural and Artificial, Washington, D.C., USA, 1995; Világképek (World-Views), Museum of Fine Arts, Budapest, 1995; Manuscript, Schröder Gallery, The Hague, 1995; Exhibition of Hungarian Artists, Wageningen, The Netherlands, 1995; Folyamat társaság kiállítása (Exhibition of Process Society), Nyiregyháza 1995; Magyar Festők Társasága kiállítása (Exhibition of the Society of Hungarian Painters, Csontváry Terem, Budapest, 1996; Géniusz (Genius), Transport Museum, Budapest, 1996; Budapest vizuális arca a múltban, a jelenben és a jövőben (The Visual Face of Budapest in the Past, the Present and the Future), Budapest Galéria, Budapest, 1996; Budapest ARTEXPO, Budapest, 1996, Szegmensek (Segments), Vigadó Galéria, Budapest, 1996; 1rst Exhibition of the International Symposium of Light Art, Eger, 1996; International Modern Museum, Hajdúszoboszló, 1996.

#### **Works in Public Collections:**

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest; Fővárosi Képtár - Ludwig Múzeum, Budapest; Szt.István király Múzeum, Székesfehérvár; Modern Képtár, Pécs; Institute of Contemporary Arts, Kinshan, Seoul, Republic of Korea; M.I.T Collection, Cambridge, MA, USA; Maitani Collection, Orvieto, Italy; Museum Pomorze, Koszalin, Poland; National Museum, Poznan, Poland; National Museum, Szczecin, Poland; Schöffler Collection, Kalocsa; Nemzetközi Modern Múzeum, Hajdúszoboszló.

### **Membership of Professional Associations:**

Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete; Magyar Képzőművészek Szövetsége; Magyar Képzőművészek Társasága; Magyar Festők Társasága; Folyamat Társaság; Szépműves Céh; Szinyei Társaság; International Laser Display Association, Los Angeles, CA, USA, Center for Advanced Visual Studies-M.I.T., Cambridge, MA, USA; Leonardo Society, Los Angeles, CA, USA - Tokyo, Japan; International Kepes Society, Budapest.

### **Grant and Scholarship Awards:**

B.W.A Scholarship (Association of Polish Artists) 1970,1971; Károlyi Scholarship, 1975; Soros Grant, 1988; Interscience Technology Scholarship, 1991; Brabant Province Scholarship, 1993.

### **Literature on and by the artist:**

Éva Körner, "Csáji Attila képeiről (On Attila Csáji's Paintings)," FMK Exhibition Catalogue, 1965; Árpád Mezei, "Üzenetek (Messages)," Catalogue of the Exhibition, Corvina Almanach, 1969; Ottó Mezei, "Csáji Attila képeiről," Magyar Építőművészet, March 1969; Csaba Sík, "Csáji Attila képei (Attila Csáji's Paintings)," HÍD, 2/1969; János Tölgyessy, "Csáji Attila kiállítása (Attila Csáji's Exhibition)" & Gábor Pap, "Csáji Attila kiállítása (Attila Csáji's Exhibition)," Művészet, 1/1969; "Magyar nem-ábrázoló művészet (Hungarian Nonrepresentational Art)", Kritika, January 1971; József Vadas, "Új magyar avantgarde? (A New Hungarian Avant-garde?)," Új Irás, May 1971; Endre T. Rózsa, "Az utak összeérnek? (Converging Roads?)," Kritika, June 1971; Iván Bojár, "Kiállításról-kiállításra (Exhibitions One After the Other)," Magyar Hírlap, 9 November 1971; Eva Vrbicka, "Zamok ktorom ziju muzi," Prace, 1 September 1971; Ottó Mezei, "Csáji Attila üzenetei (Attila Csáji's Messages)," HÍD, 6/1971; Csaba Sík, Rend és Kaland (Order and Adventure), Magvető, 1971; József Ács, "Az új magyar avantgarde újvidéki tárlata (The Novi Sad-Újvidék Exhibition of New Hungarian Avant-garde Art)," Magyar Szó, 26 November 1972; Ottó Mezei, "A. Zydon és Csáji Attila kiállítása a Lengyel Kulturában (A. Zydon and Attila Csáji's Exhibition in the Polish Cultural Centre)," Építőművészet, 2/1973; Erzsébet Juhász, "Túl a közhelyeken," Képes Ifjúság, Novi Sad-Újvidék; P. Szűcs Julianna, "Patthelyzet (Stalemate)," Népszabadság,

4 October 1974; Aspecten van hedendaagse hongarsee kunst (catalogue of the exhibition in The Netherlands), 1974; Jan v. Krieken, "Magyar művészet jellegzetes arculat nélkül (Hungarian Art Without of Face of Its Own)," Arnhemse Courent, 12 February 1974; L. Veres, "Ungheria Oggi," D'Ars, Milan, 63-64/1973; "Slikar iz Budimpeste," Mali Likovni Salon Catalogue, Novi Sad-Újvidék; János Bányai, "Csáji Attila: Magyar grafikai kiállítás (Attila Csáji: Hungarian Graphical Exhibition)," HÍD, 4/1978; Ferenc Bodri, "Elnémult jelek és eleven gesztusok metamorfózisa (Metamorphosis of Silent Signs and Live Gestures)," Művészet, 1980 április; Attila Csáji, "Az út folytatódik... (The Road Never Ends...)," Foreword in Hungarian National Gallery Catalogue, January 1980; Attila Csáji, "Új látvány- és térélmények (New Visual and Spatial Experiences)," Új Irás, 5/1980; Attila Csáji, "Sejtkristályok és fényszimfóniák (Cell Crystals and Light Symphonies)," Természet Világa, 12/1980; György Marx, "Ecset és lézer (The Painter's Brush and Laser)," Fizikai Szemle, 4/1980; György Csapó, Művészek, műhelyek (Artists and Their Workshops, 1980; E. Szakhmáry Király, "Laser au lieu de pinceau," Hongrois 1980, No 1; Péter Sinkovits, "A lézerfénytől a preholografikus képekig (From Laser Light to Preholographic Images)," Művészet, May 1981; K. Mezei, "Ungersk konsten död fagel," Bo konst paletten, Göteborg, 4/1981; Gábor Falus, "Fényszimfóniák lézerrel "Light Synphonies with Laser)," Népszabadság, 4 June 1980; Laser Beam Mobile (catalogue in English and German with 17 small-sized colour reproductions), Vienna, Messepalast, Stuttgart, Messepalas., Vienna, Kommerzial Bank, etc., 1981; A szürrealizmus enciklopédiája (The Encyclopaedia of Surrealism); Attila Csáji, "Látvány és világ. A fény vonzásában (Vision and World. The Fascination of Light); Erzsébet Szilágyi, "Születhet-e új vizuális művészet (Is a New Form of Visual Art Possible?)," Film-Színház-Muzsika, 24 November 1984; Gyula Hegyi, "Képgépek (Picturemachines)," Magyarország, 50/1984; "Licht Symphony in der Wohnung. Laser Licht Mobil," Stuttgart, LMIM, 1984; György Csapó, Közelképek (Closeups); "Az 5. vagy a 6. (The 5th or the 6th) - about the first laser animation film," Filmévkönyv, 1985; Attila Csáji, "Colour dynamics," AIC, 1983; Lajos Lóska, "A jelrácsoktól a lézerig (From Sign Matrices to Laser Light)," Művészet, May 1985; Das fünfte oder das sechste...eine laser kompo-

sion von Attila Csáji," Jugend Film Festival, 1985; "Physics as art: an artist working with laser and holography," UNION COLLEGE, New York, 1989; Attila Csáji, "A Spring for Voltaire, Laser Eye, Interactive Light Mobile, Message to Kosuth, etc.(lectures and descriptions of the exhibition)," CAVS-M.I.T., 1989; Lóránd Hegyi, "Utak az avantgarde-ból (Beyond Avant-garde); Attila Csáji, "Tervezett egy Kepes György Vizuális Központ Létesítésére (A Plan for Establishing a George Kepes Visual Centre)," Új Művészet, October 1991; "A 60-as évek (The 1960s)," Exhibition Catalogue with Ildikó Nagy's Interview with Attila Csáji, 1991; Ottó Mezei, "Szürenon és kisugárzása (Szürenon and Its Reverberations)," *Ars Hungarica*, 1/1991; Attila Csáji & Norbert Kroó, "The application of Laser to Compose Pictures: The Method of Superpositioning," Leonardo, Los Angeles, Paris, Tokyo, 1/1992; Attila Csáji, "Túl a permanens lázadáson és a racionális logikán: A CAVS és a Kepes Központ (Beyond Permanent Revolt and Rational Logic: CAVS and the Kepes Centre)," Új Művészet, November 1992; Attila Csáji, "Unter der Entziehungskraft des Lichtes: Asthetische Erziehung in Ungarn," Hochschule der Künste, Berlin, Hungarian College of Applied Arts, Budapest; Modern and Contemporary Hungarian Art, Soros Foundation Fine Art Documentation Center, 1993; "A modern posztjai (The Positions of the Modern)," Loránd Eötvös University, Budapest, 1994; Attila Csáji, "A Spring for Voltaire," *Symmetry, Culture and Science*, No 4; Exhibition *Ars Scientifica*, Washington, D.C., USA, 1995; Péter Sinkovits, "A nyolcvanas évek képzőművészete (Art in the 1980s) with a statement by Attila Csáji": Attila Csáji, "A fényművészet (Light Art)," Publication of the 1st National Light Symposium; Géza Pernecky, "Adalékok a balatonboglári kápolnatárlatok létrejöttéhez (The Background of the Beginnings of the Balatonboglár Chapel Exhibition Series)", *Soft Geometry*, 1996.

### **Curriculum Vitae:**

I was born in Szepsi (now Moldova nad Bodrou, in Slovakia). Until I was eight, I had lived in Kassa (Košice, Slovakia), then, as a result of a so-called population exchange agreement between Czechoslovakia and Hungary, my parents and I moved to Hungary. As a young boy I spent a year in The Netherlands and it was at that time that my intense interest in drawing started. After the 1956 Revolution I had to move away from Budapest and

live in the country for years. I studied for a teacher's degree at the Eger Teachers-training College. After getting my degree I was awarded a scholarship that originated in Italy (and the Hungarian authorities had nothing to do with it). I spent some time in Italy and became a friend of Amerigo Tot. On my return I considered it my mission to organize underground art in Hungary. I formed the SZÜRENON group and organized several avant-garde exhibitions both in Hungary and abroad, which included a number of SZÜRENON exhibitions, Exhibition "R," underground exhibitions in the Balatonboglár Chapel, and series of avant-garde exhibitions in Poland and Yugoslavia. In the second half of the 1960s I became interested in producing and shaping images with the use of light (plastically shaped paintings interpreted by oblique, slanting light, the use of photo-sensitive paints, etc). Since 1977 I have been researching the visual possibilities of laser light. Using the coherence of laser light I developed a "preholographic" or "superpositioning" method that proved a unique idea and an entirely novel invention internationally as well; both the method and the technological device were granted a patent in 1980. In several European and American cities I have given shows and demonstrations of the process and its visual and art potential. On a Soros grant I was able to continue my research in the laboratories and studios of the Center for Advanced Visual Studies at the Massachusetts Institute of Technology, of which I was eventually elected a member. With support from Interscience Technology I studied laser environment design in the USA (in Los Angeles, Orlando, Sarasota, St. Louis, New York, Boston and Cambridge). On my return I started the organization of a centre of technology and art, and two years ago we produced the first unit of our Kepes Centre. I helped in reviving the long-defunct Szinyei Society, of which I am president now. I took part in reorganizing the National Art Fund, where the National Association of Creative Artists elected me president. As all these public offices represented an unwelcome degree of distraction I decided to resign these positions. In 1993 I organized a Light Symposium, which was the first event hosted by the Kepes Centre. Despite my adventures with laser technology I have never stopped painting and still consider myself a painter. I have made professional visits to almost all European countries, and, with scholarship and grant support, I have spent a few months in the USA on two occasions.











