

Magyar Képzőművészeti Egyetem

Doktori iskola

A számos és a számtalan

Az ismétlés, egynemű elemek többszöri alkalmazása egy műalkotáson belül

DLA értekezés

Káldi Katalin

2013.

Témavezető: Dr. habil, DLA Károlyi Zsigmond

Tartalomjegyzék

Bevezetés

Az egység

A kettősség

A hármasság

A négyes

Az ötös

A hatos

A hetes

A sok

A számtalan

Befejezés

Képek

Képjegyzék

Irodalomjegyzék

Szakmai életrajz

Bevezetés

2012. elején kiöntöttem egy két kilogrammos, vas kézisúlyzóról készült szilikon negatívba 84 darab gipsz elemet. Ezeket korábbi festményeim kompozíciói alapján a földre helyeztem kis, különálló csoportokba, de ez esetben nem választotta el őket egymástól képszél és fal. Maga a kiindulási tárgy (kézisúlyzó) felkelti a csontok képzetét egyfelől, másfelől ebben a formájában egy a római kor óta biztosan használt testedző eszköz (pontosan ilyen látható egy IV. századi mozaikon). (1. kép) Fontos számomra, hogy idomul a testhez, a kézhez, egy marokhoz. Bár a médium változott, de ugyanaz volt a szándék: különböző jeleket megjeleníteni egy valóságos, hétköznapi tárgyon keresztül, egy elem addig-addig való sokszorozásával, míg maga az egyes darab (súlyzó) fel nem oldódik a kirajzolt jelben, mint cukor a vízben. A jelek maguk sokfélék lehetnek, + és – jel, egy évszám (mint egy digitális kijelzőn), ellipszisek (mindig hordoz valamit egy dinamikus mozgás pályájából), egy szív, vagy csak egyszerű mellérendelésként egy sor. (2-3. kép) Mivel velem gyakorta előfordul, hogy olyan kompozíciókat festek, ahol egy elem több ízben is megjelenik, természetesen érdekelnek a hasonló szerkezetű alkotások. Szívesen látom a létrehozott alakzat és az azt felépítő elemek közötti feszültséget, két különböző nyelv szokatlan összekapcsolódását, egymástól eltérő, önmagukban akadálytalanul működő rendszerek megbillennek, enyhe gellert kapnak, az állítás kérdésbe fordul, az egyszerű árnyalttá válik, esetleges, egyszeri lehetőséggé a biztos tétel. Szabálytalansággá a szabályosság. Ezzel a fajta többrétegű „beszéddel” kezdtem foglalkozni más művészek alkotásaiban. Hogy hogyan bontakozhat ki, nyilvánulhat meg a rend az esetlegességben, a törvényszerű a konkrétban, a pillanatnyiban, a rendet végül is az különbözteti meg a rendtelenségtől, hogy felismerjük a szabályt.¹ Az elrendezésre kell tehát figyelni, a szó szoros értelmében, rend-ezésre, ahogy ki-ki kísérletet tesz egy kis rend-illúzió megteremtésére a maga és mások

¹ „Ám egyidejűleg a tudomány is erőteljesen a komplex rendszerek kutatása felé fordult. Káosz-kutatásokat folytat és ezáltal megváltoztatja fogalmunkat a rendről, vagyis a világról, a kozmoszról. Arra tanít, hogy ott is meglássuk a rendet, ahol korábban csak zűrzavart érzékelünk.” Hannes Böhringer: *Kísérletek és tévelygések*. Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám, Budapest, 1995. 80. o.

megnyugtatóására, vigasztalására.² Külön kell figyelniünk ennek a szerkesztési módnak az időhöz való viszonyára, amennyiben egy elem ismételtetése egymásra következő időegységeket, pillanatok jelöl, így tulajdonképpen az időben, a saját, személyes, kiszabott időnkben és az örökkévalóságban is egyszerre szeretnénk mi jól érezni magunkat, biztonságosan eligazodni egy érthető, belátható, uralható struktúra szerint. Ez nem egy különösebben kritikus magatartás, ez a vágy maga, a kívánság. Ezt a vágyat, vágyakozást vélem én felfedezni Giacomo Ballattól kezdve On Kawara, Vanessa Beecroft, Yayoi Kusama, Katharina Fritsch, vagy Felix Gonzalez-Torres műveiben például. Az azonos vagy hasonló egységekből való építkezés éppen bizonyos kisiskolás egyszerűségénél fogva nagyon világosan mutatja a rend utáni vágyat, mint a tízes számrendszert az abakusz. Joggal mondhatná erre valaki, hogy mindez elmondható a művészetéről általában, ez bizonyára így is van, ám nézetem szerint az általam figyelemmel kísért művészeti jelenségek esetében még annál is „ígyebbül”, pontosabban követhetjük nyomon ezt a törekvést, készíttést.³

Dolgozatomban nem szeretnék kitérni a matematikai mintázatokra, fraktálokra melyek sok mű alapját képezik, sem az időbeli művészetekre, a mozgóképek vizsgálatára sem. Valamint nem foglalkozom a technikai reprodukálhatóság kérdésével sem, bár az érintését alkalmanként nyilván nem kerülhetem el.

² „Az emberi „rend-érzék” fiziológiailag megalapozottnak tűnik, fontos tájékozódási segédlet annak érdekében, hogy ne kelljen állandóan készen állni a váratlanra. Ám ez a praktikumnál és az okszerűnél jóval messzebb vezet. Az alaklélektan művelői arra mutattak rá, hogy önérdék nélkül, magának a dolognak a vonzásában hajlunk arra, hogy valamit rendbe tegyünk, zavarokat hársunk el, hogy a még el nem készültet tökéletesítsük, a rendtelenséget rendbe oldjuk fel.

Ha valami rendben van, akkor mindennek rendben kell lennie. A rendérzék addig nem nyugszik. Ha a rend a részek rendje, tehát összefüggés, sok mindennek vonatkozás-szövedéke, akkor az összefüggésnek végül mindent át kell fognia. Hogy minden rendben van, azt nem látjuk, mindig csak valamit látunk, valamit, ami rendben van. Ám ezt valamiképpen mindig feltételezzük, mivel az összefüggés mindenkor több, mint a látható dolgok, mondhatni a horizont, amin egyáltalán feltűnnek. Minden rendben van. Ami azt jelenti, hogy egy világban élünk. Nem látjuk ugyan, de mindaz, amit belőle látunk, az egyes dolgok, ennek az univerzális rendnek a nyomát viselik magukon.” *Uo.* 5. o.

³ „Úgy látom, hogy a művészetnek ez a „jelentősége” - ellentétben a későpolgári műveltségkultuszéval - nem függ sajátos társadalmi feltételektől, a szép, s különösen a művészi szép tapasztalata egy lehetséges ép rend felidézése, akárhol legyen is az. (...) Sőt inkább azt mondhatnánk, hogy a művészet valami szilárdba zárja bele az értelmet, úgyhogy az nem tud elfolyni vagy elszivárogni, hanem a képződmény strukturáltságában rögzítődik és őrződik meg. (...) A művészi formálásnak vaójában nagyon sok fajtája van, melyben „az a valami” ábrázolódik, mindig egy így és így egyszeri alakot öltött képződmény sűrítésében, s jelentősége éppen az, hogy a rend záloga – bármennyire különbözzék is hétköznapi tapasztalatunktól az, ami így kínálkozik.” Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*. T-Twins Kiadó, Budapest, 1994. 52–58. o.

Az egység

Hogy közelebről is megvizsgálhassuk az ismétlődés jelenségét szemügyre kell vennünk a számokat, a számosságot és a számtalanságot, ismétlődni csak valahány-szor, valamely szám szerint lehet.

Ebben a vállalkozásban kissé Pitagoraszt követjük, aki szerint a számok mindenre vonatkoztathatóak, bennük rejtőzik minden dolgok kulcsa.

Ahhoz, hogy egy elem ismétléséről beszélhessünk, szót kell ejtenünk magáról az “egy”-ről, az “egy”-ségről, mint arról az alapvetésről, aminek az ismétléséről, többszörözéséről gondolkodhatunk később. Én úgy vélem, hogy ennek az egyszeriségnek a legfőbb megjelenési formája a művészetben a portré.⁴ Egy ember képmásának a rögzítése egy adott pillanatban vagy időegységben, valamely életkorában, ahogy az “anno aetatis suae” latin felirat is gyakran jelzi a reneszánsz arcképeken.⁵ Ezek után kissé zavarba ejthet bennünket egy hármass portré látványa, mint amilyen például Lorenzo Lotto: *Ékszerész hármass arcképe*, az első ebből a képtípusból. (4. kép) Az ékszerész fejét három különböző nézetből vehetjük szemügyre, szemből, oldalról és kissé hátulról, mintha nagy egyetértésben álldogálna magával hármassban. Ez a látvány ugye nem tárulhat elénk a valóságban egyazon pillanatban, biztosan tudhatjuk, hogy a festő jól megfigyelte a tárgyat először innen, azután onnan, majdpedig amonnan, tehát egymásra következő időegységek vannak egymás mellé rendelve egyazon képmezőn belül. Mindezt a nem túl bonyolult, ám mégis szokatlan jelenséget pusztán azért írom le ilyen körülményesen, mert úgy vélem, hogy ennek a sémának a segítségével megérthetjük az összes többi képi ismétlésben rejülő idő-tényezőt. Külön s különféle oka lehet ennek a fajta

⁴ „A portré összességében egy véges akárkiben idézi fel az egy végtelen kifeszülését.” Jean-Luc Nancy: *A portré tekintete*. Műcsarnok-könyvek, Budapest, 2010. 35. o.

⁵ „Minden képmás a múlandó eredeti arc megismétlése, bár egyelőre nem a duplikátum létrehozásának, hanem a model időbeli meghosszabbításának, helyettesítésének, megörökítésének – tehát az egyszeriség megtartásának szándékával. (...) ...és hogy Andy Warhol, aki az ismétlésproblematika legzseniálisabb értője, szintén a Mona Lisát dolgozza fel. “30 több mint 1” c. műve (harminc Mona Lisa reprodukció egymás mellett) már címével is ironizál a művészet fölött, portrét választ –mint más esetben is- témául, ami a legegységesebb, legegységesebb dolgok egyike.” Beke László: *Ismétlődés és ismétlés a képzőművészetben*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980. 161–65. o.

megjelenítésnek, akár csak bizonyítandó a festő rátermettségét, vagy segítség egy márványbűszk elkészítéséhez, mint Van Dyck I. Károlyról készített hármasképe, amelyet Rómába küldtek Bernininek modell gyanánt. (5. kép) Ám ha az indok változatos is, ezek az ábrázolások mégsem nélkülöznek egy sajátos viszonyt az időhöz, a folyamatosság megragadásának igényét, megkockáztatnám még a végtelen megkísértését is. Egy darab lesz a folyékonyból, rögzül, mint Umberto Boccioni és Giacomo Balla mozgásfázisos művein. Erre a gondolatsorra lehet még felfűzni a szentek életének jellegzetes középkori ábrázolásait, ahol a főszereplő életének több fontos pillanatában jelenik meg egyszerre egy képen, egységet teremtve a folyamatosságból.⁶

Az arcképet mint egyszerűt helyettesítheti például egy centrálisan elhelyezett fa képe, mint ahogy Caspar David Friedrich két festménye is példázza, a *Magányos fa*, vagy a *Tölgy a hóban*, illetve Csontváry *Magányos cédrusa*.

Tekinthetjük az egység megjelenítőjének a gömböt a geometriai idomok közül. Nem kínálkozik a részekre osztásra, nem tagolható szögek mentén, illetve ha mégis kettévágjuk, az egy félgömb lesz, utal a korábbi egy egész voltára, félkocka ugye nincs, az egy téglatest. A gömb az öt hordozó síkkal elvileg mindössze egy ponton érintkezik, nincs ez másképp annak a kőgolyónak az esetében sem, amit Goethe tervezett 1776-ban, és amiben később a nyugati művészettörténet az első absztrakt szobrot ismerte fel. (6. kép) *Agathe Tyche oltára*, Goethe ugyanis így nevezte a weimari nyári lakának kertjét ékítő testeket, a 90 cm oldalhosszúságú kockát és a tetejére illeszkedő 72 cm átmérőjű gömböt, felidézi az összes lehetőséget, amerre a térben a gömb gurulhat. Az egy adott pillanatban -ami már meglehetősen hosszúra nyúlt, hiszen az együttes azóta is ott áll fixen- létrejövő egyensúlyi helyzetet, ami ne tévesszen meg senkit, mégis csak Fortuna kegyelméről van szó (Tyché ugyanis a szerencse hellenizmusban kedvelt istennője). De MOST, OTT, VAN, ezt érzékeljük ugyan úgy, mint mondjuk egy portré esetében az ábrázolt személy kapcsán.

⁶ „Hogy a modern képzőművészet sokat tanult ismétlés-téren a filmtől, szintén Warhol példáján mutatható be: az ő filmjei és képei nyomán terjedt el a festészetben és a fotóban a kimerevített, ismétlődő filmkockasor motívuma, mely azt is példázza, hogy a képzőművészetben az egy művön belüli ismétlés mindig is különböző időszegmentumok térbeli kivetítésére szolgált (a középkori főszereplő-ismétlésektől Boccioni kimerevített fázislépéseiig), vagy a felület ritmikus tagolására az ornamentikában, amely így szintén időelemet rejt magában.” Uo. 166. o.
„Igaz, a régi művészet gyakran ábrázolta események egymásutánját a képregényhez hasonló technikával, ahol ugyanaz a szereplő más-más helyzetekben és időpontban újra meg újra felbukkant (lásd például Piero della Francesca freskóciklusát, *A Szent Kereszt megtalálását Arezzóban*).” Umberto Eco, *A lista mámore*, Európa Könyvkiadó, Budapest 2009. 11. o.

A kettősség

Figyelnünk kell majd arra is, hogy az a bizonyos struktúra, alakzat hány elemből jön létre?⁷ Az ismétlés a kettővel kezdődik. A kettősség magában hordozza a kétséget, kételyt ahogy a különböző európai nyelvek olyan szemléletesen kinyilvánítják ezt: az angol *doubt* és *double*, a német *zwei* és *zweifel* (a magyar *kétely* illetve *kétség* *A Magyar nyelv történeti-etimológiai szótárának* tanúsága szerint német átvétel), és még az olasz *dubbio* és *doppio* is. A kettes megidézi az antitézist a tézis után, a tagadást, végül is a döntést magát, egy morális alaphelyzetet. Doppelgänger. A másik. A tükör, az árnyékvilág, a másvilág. Elbizonytalanítás és kísértés. Vija Celmins kavicsmásolatainál jól megfigyelhetjük ezt az aspektust, ő ugyanis bronzból öntött ki és a megtévesztésig élethűre festett egy-egy kavicsot, az eredeti és a másik teljesen azonos küllemű és súlyú (*To Fix the Image in Memory*). (7. kép) Az ismétlés önmagában démoni és ironikus, megtagadja az egyszeri-és-megismételhetlent. Ám mint a lélektanból tudható, az ilyen tett segít feldolgozni a világnak ezt a démoni aspektusát, megérteni, birtokolni, legyőzni. Tekinthejtük ilyen műnek Alighiero Boetti *Önarcképét*, a fekete-fehér fotográfián kéz a kézben áll magával az anyatermészetben, legalábbis egy fa alatt. (8. kép) Nevében is megkettőzte magát, Alighiero-ra ÉS Boetti-re bontva, szorosán Dorian Grey nyomában haladva. Dr. Jekyll-t és Mr. Hyde-ot sem feledhetjük, rendszerint csúnya vége lesz, ha valakiben a jó és a rossz nem elegyül eléggé, hanem kicsapódik, szétválk. (Bár azt ígértem mozgóképpel nem foglalkozom, mégsem hagyhatok szó nélkül egy számomra kedves filmet, a *Jules és Jim*-et, az mindenképpen kiderül belőle, hogy a kettősség ha nem antitetikus, ellentétes, hanem két darab szép és jóval állunk szemben, az is lehet zavarba ejtő idővel, bár elég hosszasan kitartható az egyensúly.) A kettes egymást kiegészítő teljességét a római Janus isten ábrázolásai is nagyon szemléletesen jelenítették meg.

A “kettő” másik megjelenési formája a “pár”. A kettőből szükségszerűen fakadó szimmetria, amely köznapi jelentésében valamiféle harmóniára, tökéletességre utal, talán

⁷ „A megfigyelések és kísérletek egybehangzóan azt mutatták, hogy az emberek nagy többségének sajátos rendstruktúrája van, melyek néhány jól meghatározható, egymástól elkülöníthető típusba sorolhatók. Ezek a következők: a) sorkirakás b) egyes, kettes, hármas, négyes tagolás c) laza egymásmellettség d) szimmetrikus tagolás e) aszimmetrikus tagolás f) kaotikusság.” Polcz Alaine: *A rend és a rendtelenség jelensége az emberi cselekvésben*, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1987. 69. o.

mert az ép testünkön is jól megfigyelhető, és a két fül, két szem, stb. megnyugtató bizonyosságával boldogíthat. (A testnek ez a párossága figyelhető meg Van Gogh bakancsainál vagy Meret Oppenheim szőrös kesztyűi esetében.) (9. kép) A szimmetrikus elrendezés az egyik legkézenfekvőbb eszköz a rendezettség illúziójának keltésére, az egyensúlyi helyzet ábrázolására. Csaknem minden minket körülvevő tárgy és élőlény mutat valamiféle szimmetriát, a különböző ornamensek igen gyakran tükörszimmetrikusak, a páros gyertyatartóktól kezdve a kapukat két oldalról közrefogó buxusokig. (Ez csak a nyugati civilizációban érvényes, a japánok számára például a szimmetria ijesztően merev és mozdulatlan, a befejezett halottság képzetét kelti, ezért idegenkednek tőle.)

Hófehérke mostohájának tükre tisztán mutatja, hogy a tükörből, ebből a másikkal, a sajátunktól különböző nézőpontból, felületről tudhatjuk meg az igazságot. A magunkra mint másik világra való ránézés, a reflexió egy másik felületen, síkon teszi lehetővé számunkra a megismerést. Tehát a megismeréshez legalább kettő kell, a tudáshoz a kételkedésből fakadó kérdésfeltevés. Erre a bizonyosságnak, a hitnek, az ártatlanságnak nincs szüksége, elég neki az "egy" is. Ott nincs kérdés, bizonytalankodás, kétség, tükör. Ha visszagondolunk az arcképek műfajára, felidéződhet bennünk néhány példa arra, amikor az ábrázolt személy a képen látható egyszer szemből, és még egyszer tükörben visszaverődve, mondjuk kevésbé szigorúan, mint a bűnügyi nyilvántartások kettős portréi, de mégis a többnézőpontú tárgyilagosság lenyomataként, ilyen például a Neue Sachlichkeit-hez (új tárgyiasság) köthető Oswald Baer *Önarckép tükörben* című festménye).⁸ (10. kép) De tükör segítségével nélkül is megoldható a kettőzés, így Caspar David Friedrichet több ízben is megragadta ez a gondolat. *Két férfi a tengerparton* című festményét különös, folytott feszültség, mondhatnánk alacsony feszültség jellemzi, ami az alak kettőzöttségéből származik. Viseletük hasonlósága és az őket a szemlélőtől elválasztó távolság folytán teljesen nélkülözik az egyéni jelleget, mondhatnánk ők ketten együtt az egyén. (11. kép) Annál inkább különbözik a két nőalak ruházata Tiziano *Égi és földi szerelem* című festményén, az egyikén ugyanis van, a másikon pedig nincs, egymást ellentételezik, igaz az arcvonásaik nagyon hasonlóak. Valószínűleg választani kell közöttük. (12. kép)

⁸ „Még általánosabban azt is mondhatjuk, hogy a tükör, ez a jelképes tárgy, nem csupán visszatükrözi az egyén arcvonásait, hanem elterjedése az egyéni tudat történelmi felemelkedésével is párhuzamos.” Jean Baudrillard: *A tárgyak rendszere*. Gondolat, Budapest, 1987. 26. o.

Elaine Sturtevant olyan értelemben egy elvi tükörben láttatja az általa kiválasztott művészek munkáit, hogy megismétli őket, készít egy ugyanolyan másikat. Ördögi felidézése az egyszerűnek, nem másolata, abból a célból, hogy kioldja a gondolat folyamatát, szabadjára eressze azáltal, hogy az eredeti tárgyat mint tárgyat “fejreállítja” (saját szóhasználata), mint ahogy egy tükörben is fordítva látszik az eredeti kép. Sokat hivatkozik a *simulacra* deleuze-i fogalmára mint félelmetes, hatalmas erőre. Írtja a reprezentációt. Távolságot teremt az “egy”-től az ismétlésével, hogy reflexió jöhessen létre, minden értelemben.⁹ Sherrie Levine reprodukciós gyakorlata hasonlít némileg Sturtevantéra és ő is szívesen hivatkozik Deleuze-re. (13. kép)

Giulio Paolini 1967-ben azt a címet adta egy Lorenzo Lotto portréről (*Ifjú képmása*, 1506, Uffizi) készült reprodukciónak, hogy *Ifjú, aki Lorenzo Lotto-t nézi*. Ezzel a frappáns gondolattal nagyon világossá tette, hogy valójában két szereplője van és volt a helyzetnek, ketten meredtek egymásra 1506-ban, egy ifjú és Lotto (aki maga is 26 éves volt), és akivel könnyedén azonosulhatunk ma is, mivel az ifjú tekintete határozottan a miénkbe fúródik azóta is a képről, kettesben vagyunk vele. (14. kép)

Jasper Johns *Painted Bronze* című szobra két egymás mellé helyezett festett, bronz sörösdoboz. A sörösdobozok általában lehetnek tele vagy lehetnek üresek, és valóban, a két bronz henger között éppen ez a különbség mutatkozik, az egyik lukas felül, a másik nem, rendes tézis-antitézis páros. (15. kép)

Alkalmasnak látszik a kettősség megfigyelésére Felix Gonzalez-Torres több munkája, noha ennél a számnál igazán hatalmas a választék. Az ő számára a kettőben a leglényegesebb aspektus a “pár” jelleg, nem az egymásnak feszülő tagadás. Két egymás mellé rendelt faliorája az *Untitled / Perfect Lovers* címet viseli, és valóban akkora tökéletességet közvetít, amekkorát szimmetria csak képes. Pontos harmóniában mozdulnak a mindig párhuzamos mutatók. (Utasításai szerint a múzeumoknak nagy gondot kell fordítaniuk a szinkronra.) A két óratest egymáshoz simul, bár a geometria szabálya szerint két kör csak egyetlen ponton találkozik ha érintik egymást. A szerencsések megnyugodhatnak, van pár, nincsenek egyedül. Igaz, az órák mocorgása

⁹ „In this way minimalism rids art of the anthropomorphic and the representational not through anti-illusionist ideology so much as through serial production. For abstraction tends only to sublimate representation, to preserve it in cancellation, whereas repetition, the (re)production of simulacra, tends to subvert representation, to undercut its referential logic. (...) Since Industrial Revolution a contradiction has existed between the craft basis of visual art and the industrial order of social life.” Hal Foster: *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1996. 44. láb.

azért nyugtalanító, ezt jól érezzük, és valóban, a mű keletkezési éve egybeesik Gonzalez-Torres társa halálának évével. Mondhatjuk így azt is, hogy a két dolog (óra) a halál maga, az egyik világ mellé a másik világ, másvilág. Kioltás. (16. kép)

A hármasság

Ha a hármásra gondolunk, hamar eszünkbe idéződik Joseph Kosuth *Egy és három szék* című és a többi, hasonló munkája, melyek bármely hétköznapi tárgy kapcsán jól láttatják az egységet a hármasságban. Szoros fogalmi kötelék tart össze egy fénymásolt szöveget, egy dolgot (szék, lámpa, lapát, serpenyő, kalap, fűrész, asztal, kabát, seprű, másik szék) és a dolgról egy fényképet. Illetve fordított sorrendben: fotó, dolog, szöveg. Sajnos nem lehet félreérteni sem, olyan világos és következetes tautológia. (17. kép) A Szentháromság ennél jóval több titkot rejteget, az emberi felfogóképesség számára nagy kihívást jelent és a megértés elől végül is kivonja magát. VIII. Urbán pápa 1628-ban megtiltotta, hogy a Szentháromságot három azonosan megformált, egymás mellett álló vagy ülő emberi alakként ábrázolják elkerülendő a félreértéseket az egyistenhitet illetően.¹⁰ A hárm-as-egy Isten megvallása azt fejezi ki szavakkal, hogyan, milyen formában nyilatkozik meg az egy Isten az embereknek. Kosuth munkái annyiban hasonlítanak erre a szisztémára, hogy egy oszthatatlan fogalomról van szó, az egyik esetben Isten, a másikban például a szék, és annak különböző megnyilvánulási formái adják a hármasságot.

Marcel Duchamp a véletlent háromszor kísértette meg a *3 stoppázs etalon* című, 1913-ban készült munkájával. Nem csak egyszer, mintegy fél kézzel, nem is kétszer, hanem egészen határozott állításként háromszor ejtett le egy 1 méter hosszúságú cérnát 1 méter magasról egy kifeszített vászonra, majd a keletkezett íveket egységnyi csíkokba foglalta (kivágta a vászonból), sőt fában is rögzítette őket olyan módon, hogy három léniából kifűrészelt. Három kísérlet: miképpen történhet az esetlegesség, teljesen szó szerint, miképpen eshet a cérna, milyen változatos módokon teljesülhet a törvény, mondjuk a fizika törvénye, mennyivel meglepőbb a valóság, még egy korlátozott, 1

¹⁰ *A dogmatika kézikönyve II.* Vigilia Kiadó, Budapest, 1997. 499. o.

méteres valóság is, mint mondjuk egy vonalzó, egy szabály. Egy 1961-es interjúban azt mondta, hogy ezt tartja a legfontosabb művének.¹¹ Én ezt elhiszem neki. (18. kép)

Érdekes, igaz mellékes körülmény, hogy az etruszk városok is három egység szerint voltak tagolva: mindegyiknek 3 fő útja, 3 kapuja és 3 temploma volt.¹²

A többi szám tulajdonképpen már csak ezek többszöröse, vagy párosak, vagy páratlanok, de összetettségüknél, oszthatóságuknál fogva már nem bírják a tömondatok erejét. Terjengősek, szó szerint, ki vannak terjedve. *“Ösztönösen érezte, hogy az egytől kilencig tartó számoknak nagyobb a hatalma, mint a kétjegyűeké, a kétjegyűek pedig erősebbek a háromjegyűeknél és így tovább.”*¹³ Jeff Koons is pontosan tudta, hogy elég lesz azokba a vízzel félig telt tárlókba egy, vagy kettő, vagy három kosárlabdát áztatni, nem többet. A legalapvetőbb szituációk modellezésére ez elegendő. Vagy egyedül van valami, ilyenkor az a legtöbb, amit mondhatunk róla tényleg, hogy ott van, létezik. Ha már két labda lebeg, akkor elkerülhetetlenül valamilyen viszonyba kerülnek, talán még lökdösik is egymást. Háromról nem is beszélve, az már igazán komplikált.¹⁴ (19. kép)

Így tovább számolgatva szeretnék eljutni a számtalanig, a tömérdekig, majd tovább vizsgálni amikor a rengeteg rendezett formát ölt, illetve amikor nem ölt, hanem kaotikusan elterül, halmozódik.

¹¹ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-3-stoppages-etalon-3-standard-stoppages-t07507/text-summary>

¹² Szentkirályi Zoltán: *Az építészet világtörténete*. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1980. 187. o.

¹³ Viktor Pelevin: *Számok*. Európa Könyvkiadó Budapest, 2007. 12. o.

¹⁴ „C. G. Jung szerint a jelenségek kaotikus többféleségének rendezéséhez elsősorban a szám nyújt segítséget. Szerinte az emberi szellemnek talán a legritívebb rendezési elve a szám, melyben az egytől négyig terjedő számok fordulnak elő a leggyakrabban, azaz ezek a primitív rendsémák. Hogy a számnak archetipikus háttere van, az véleménye szerint nem az ő felfedezése, hanem a matematikusoké (írja *Természettudomány és psziché* című könyvében). Így megkockáztatja azt a vakmerő végkövetkeztetést, hogy a számot úgy definiálhatjuk pszichológiailag, mint a rend tudatossá vált östípusát.

Mint már írtam, a rend-rendetlenség jelenségének vizsgálatához semmiféle előfeltevés nem volt. Egyszerűen empirikusan, méghozzá a mindennapi élet tevékenységeiből kiindulva közelítettem meg a kérdést. Mint érdekességet emelem ki, hogy *ugyanazt* találtam: a rendezés módja, a rendképletek, rendstruktúrák, a tagolási módok leggyakrabban az egytől négyig terjedő számokban jelentkeznek (illetve háromig, a négyes szám már ritkább.)” Polcz Alaine: *Im*. 102. o.

A négyes

A négyes számhoz leginkább a térbeli tájékozódáshoz szükséges, a koordináta-rendszer tengelyei által kijelölt irányok kötődnek. A világ egészét lehet ezért négy részre osztani, mint ahogy az arab kertek derékszögben találkozó csatornáit, vagy a római katonai táborok és az európai kolostorkertek középső, két merőleges tengely általi tagolása meg is teszi. A négyes is egy egység, teljesség mint a hármasság.

Néhány éve föltűnt a frankfurti Staedelben egy XVII. sz.-i németalföldi kép (*Patkányok tánca*), négy kis patkány ropja nagy vidáman körben, kézenfogva. Én úgy vélem a kép a romlásról szól és memento mori-ként értelmezhető. (20. kép) Patkányok csoportos szerepeltetése nem egyedülálló eset: a német folklór része a Rattenkönig, ami a farkuknál fogva összecsomózódott patkányokat jelent, és természetesen nagyon baljós ómennek számít. Németország számos múzeuma őriz azonban valóságos, mumifikált rattenkönig-eket. Ezek, és ezek korai ábrázolásai lehetnek az előképei Katharina Fritsch: *Patkánykirály (Rattenkönig)* c. nagyméretű szoborcsoportjának. (21. kép) Számomra mindkét mű esetében figyelemfelkeltő az ismétlés, egy elem (patkány) többszöri szerepeltetésével létrejövő alakzat (kör). Ebben az esetben a kör egy daráló-szerű, kiúttalan, fenyegető zártságot sugall, a rémület a folyamatos, nem az élet (általában a kör mint szimbólum az élet örökkévaló, folyamatos körforgásának gondolatával kecsegtet). Miután szemügyre vettük a félelmetes állatokat, kukkantsunk be a kör közepére is. A csomó láttán igazán megdermedünk a rémülettől, mert amíg a rágcsálók bár óriásiak, de érthetőek a szabályos karikájuk szerint, a közös titkuk közepén maga az érthetlenség, sem ők, sem mi nem tudjuk kibogozni. Épp ez a rendetlen csomó a középpontja, az oka, a magyarázata ennek a nagyon is rendezett körnek, amit a testek alkotnak. Ettől olyan ijesztő a társaság, hogy a káosz van közepén, az a szervező erő.¹⁵ Fritsch egész munkássága értelmezhető az ismétlés szempontjából, minden munkájának alapvető eszköze. Elkezdte egy darab, igaz hatalmas elefánttal és egy ultramarinkék kakassal, két egymás mellett álló, sárga Madonna-figurán át a hármast átlépve négy különböző színű esernyőig, innen aztán öles léptekkel jutott a sok egyforma öntvényből alkotott

¹⁵ „In the Kaleidoscope the radial symmetry pulls the eye towards the centre from which the redundancies are most easily surveyed. Conversely, the repeated elements, as we have seen, lose something of their identity as they merge in the overall form.” Erns Gombrich: *The Sense of Order, a Study in the Psychology of Decorative Art*. Phaidon, Oxford, 1979. 155. o.

szoborcsoporthoz, a 16 darabos *Patkánykirály*-ig, a 32 darabos *Asztaltársaság*-ig például. (22. kép) Fel kell hívjuk a figyelmet az öntvények számára e két utóbbi példánál mint a négyes többszöröseire, egyfajta szuper-négyesek ezek.¹⁶

Észre kellettennem, hogy a négyes számhoz a művek nem kínálóznak olyan bőségben, mint a többihez. Ezt annak tulajdonítom, hogy a jelenidő, amelyben minden mű születik, nem teszi lehetővé, hogy egy ennyire harmonikus, kiegyensúlyozott, statikus kétszer kettővel társítsuk. A jelennek, mint időnek több dinamikát tételezünk, ezért minimum akkora távolság, perspektíva szükséges, ami mondjuk a Paradicsomtól, Édenkerttől vagy a négy evangélistától elvált, és ami a közelmúlt művészetének nem sajátja.¹⁷ Azért mégis akadt, aki megbirkózott a négyessel, jóllehet Jasper Johns kipróbálta magát a többi számban is. A *Target with Four Faces* című művén négy gipsz öntvény egy arcról sorakozik a céltábla fölött. A figyelmes szemlélő észreveheti, hogy ezek az öntvények bár ugyanarról az arcról készültek, de nem egy negatívból lettek kiöntve, nem teljesen egyformák. Nem egy pillanat rögzült, hanem négy. (23. kép)

Végül is ki merné megjeleníteni a négy égtájat magában foglaló egész világot? Esetleg elvont, geometrikus formában, mint egy négyzet, négy derék szög által alkotott alakzat. Malevics *Fehér alapon fekete négyzet*-ére tekinthetünk akár így is. Nem csak

¹⁶ „Figyelemreméltó, hogy a tudattalan által spontánul produkált Egyetemesség-képeknek, az Én-nek mandala formában történő szimbolizálásai is matematikai struktúráltságúak. Ezek szabály szerint quaternitások vagy azok *többszöröse*i (kiemelés tőlem). E képletek nemcsak kifejezik, hanem meg is teremtik a rendet. Éppen ezért rendszerint a primitív talajvesztettség állapotában jönnek elő mint a kaotikus állapot kompenzációi, vagy numinosus állapotokat formulálnak. S ki kell emelni, hogy ezek a struktúrák semmi esetre sem a tudat kitalálásai, hanem a tudattalan spontán produktumai, amint azt a tapasztalat már elégségesen bizonyította. Természetesen a tudat esetleg utánozhatja ezeket a Rend-képleteket, de ez az utánzás semmiképpen sem annak a bizonyítéka, mintha az eredeti is tudatos kitalálás let volna. Tagadhatatlanul kiderül ezekből a tényekből, hogy a tudattalan felhasználja a számot mint rendező tényezőt” – írja Jung a továbbiakban.

Jung a mandalákat nem csak különböző kultúrkörökben, hanem különböző történelmi és történelem előtti időkben is megtalálta – éppen ezért nevezi archetipikusnak. Az általam felismert és vizsgált rendképleteknél is találunk ezzel megegyezést, a számok ismétlődését, de nem kvaternitást, hanem a saját rendképletben használt szám ismétlődését. Az ismétlődést felfoghatjuk megfelelésnek a jungi szemlélettel, de felfoghatjuk az emberi psziché egyik sajátosságának, az ismétlődés elvének vagy matematikailag a sokszorozás egy módjának is. Bárhonnan nézzük is, mindegyik lehet a tudat vagy a tudattalan sajátja – de lehet mindkettő is.

A mandalákkal kapcsolatban a következőket kell végiggondolnunk analógiánk szempontjából. A mandala szimmetrikus, azaz tükörképpel (egy szám a kvaternitás sokszorozásával) alkotott szigorúan zárt, geometriai forma, az én szimbolizálása. Kollektív és archaikus énképlet, ugyanakkor sematikus világábrázolás is – tehát az én és világ egységét is kifejezi -, vajon nem éppen ezzel teremti meg a rendet? (Amire nagy szükségünk van, különösen a *primitív* talajvesztettség állapotában...)” Polcz Alaine: *I.m.* 102. o.

¹⁷ „Lakozni pedig annyi, mint az ég és a föld, az isteni és a halandó “négyességének egyszerűségében” élni. Amit Heidegger a maga sajátos nyelvén négyességnek nevez, az megint csak összetettség, bár ebben az esetben nem a rom esztétikai összetettsége, hanem a gondolkodásé. Az élet akkor válik ismét vonatkozásgazdaggá, csak akkor lakozik és érzi majd magát ismét otthon az ember, ha a négyesség – amiről hagyományosan a mítosz, a vallás és a filozófia is tudósít – nem szorul ki a mindennapi élettapasztalatból.” Hannes Böhringer: *I.m.* 45. o.

radikális, hanem totális, az egész van rajta. Az emblematikus mű fekete színére szerintem a határozott állítás végett volt szükség, hogy a lehető legnagyobb kontraszttal a lehető legegységesebben fogalmazhasson. (24. kép) Ezért hordoznak árnyaltabb, ám kevésbé határozott, kevésbé képlet-szerű állításokat a festmény variánsai, a *Piros négyzet* és a *Fehér négyzet*, ahol az állítást tovább gyengítik a képszelekkel nem párhuzamos oldalai a négyzeteknek, ezért több bennük az esetlegesség és kevesebb az örökérvény. Természetesen Malevics keresztet formázó festményeit is tekinthetjük a négyesség megnyilvánulásainak, csak a statikus négyzethez képest dinamikusabb alakban.

Vanessa Beecroft *Polla Sisters* című fotósorozatán négy göndör, fehér parókás, törtfehér alsóneműs női alak ölt külön s különféle alakzatokat, a kisterpeszes-kézenfogós sortól az összetettebbekig. Még ők is, a négyességükből fakadóan, hordoznak egyfajta stabilitást. (25. kép)

Az ötös

Az ötössel átlépünk a “néhány” területére. Jóllehet még egészen átlátható számunkra egy ötből álló halmaz, elegendő az ujjainkra tekintenünk.

Peter Fischli és David Weiss egyik fotóján az *Equilibres / Quiet Afternoon* című sorozatból öt, különböző színű, magassarkú cipőt látunk sarkukkal a következő orrában, ilyenmódon egy fogaskerék-szerű kört alkotva. Az egész konstrukció az egyik cipő talpán és egy másiknak az orrán áll. (26. kép) Lábbelik, amikben a való életben kis rutinnal akár járni is lehet, szaladni azért csak a legrátermettebbek tudnak, Fortuna vagy Szent Katalin kerekévé rendeződve. Esetleg ötszöggé, ami számomra átláthatatlanul sok misztikus dolog szimbólumának tűnik, mindenesetre még Duchamp-nak is tetszett annyira, hogy a hajából kiborotválja tonzúra gyanánt. (27. kép) Jóllehet ő nem a tonzúra-borotválás alkalmával találkozott először az ötössel, hanem jól ismerte, mint minden kortársa, ugyanis a XIX. sz. végétől kedvelt attrakció volt a tükör segítségével keletkező ötös portré, minden jobb fényképész műterem és vidámpark rendelkezett a készítésére szolgáló felszereléssel, tükrökkel. Ilyenformán Duchamp-ról is készült hasonló fénykép rövidesen Amerikába való érkezése után, 1917. június 21-én. Öt csinos, pipázó Duchamp az asztal körül, komplett kis gyűjtemény, igen hasonló a korábban említett Lorenzo Lotto

festményhez az ékszerésről. Érdekes, hogy a modern kor viszont nem elégedett meg három nézőponttal, hanem mindjárt ötöt használt. Ne csak egy kicsit legyen különböző a nézőpontok száma az egytől, kicsit több nála, hanem jóval több. Ez is egyfajta fogyasztás, mohóság, óvatos gyorsulás. (28. kép)

Bruce Nauman öt pár kéz-öntvényből alkotott kört (*Untitled / Hand Circle*), a tulajdon jobb és bal kézfeje csuklónál összeillesztve és a kéz-párosok egymásba és körre kapcsolódva olyan módon, hogy a jobb kezek kinyújtott mutatóujjai a bal kezek mutató- és hüvelykujjaiból formázott gyűrűkbe érnek. A kezek hasonló pozícióját ábrázoló neonmunkájának címe *Human Sexual Experience*, kicsi kétséget sem hagy bennünk, hogyan értelmezzük a gesztust. Az egyetlen kérdés, ami felmerülhet, vajon tudja-e a jobb kéz, mit csinál a bal ciklikusan és örökké, folyton-folyvást? (29-30. kép)

A hatos

A hatos számról azt állítja a matematika, hogy tökéletes, ez alatt azt értik, hogy az osztóinak az összege megegyezik vele, vagyis $1+2+3=6$. Ez a tökéletesség látszik megnyilvánulni abban is, hogy Isten hat nap alatt teremtette a világot (erre a körülményre Szent Ágoston hívta fel a világ figyelmét *Az Isten városa* című könyvében).

Jeff Wall *The Storyteller* című nagyméretű lightbox-án hat kanadai indián ül a szabadban. (31. kép) A művet elsősorban társadalomkritikai szempontból elemezték alaposan, ami valóban fontos rétege, mégis, ez az olvasat mintha eltakarná előlünk a képet magát. Wall ebben a munkájában a pasztorál-festészet tudatos folytatója, kompozíciója a reneszánsz perspektíva törvényei szerint épül fel: a középen elhelyezkedő enyészpontba tartó egyenesek négy részre osztják a képfelületet, égre, fenyvesre, gyepre és az autós felüljáróra. A gyepen a hat indián három egységre oszlik, éppen a hatos szám osztói szerint. Hárman ülnek körbe egy kicsi tüzet, ketten egy hálósákon hevernek, míg egy indián a felüljáró betonpillérének tövében üldögél, a többiektől jóval távolabb. A bukolikus környezetben képlet-szerű tisztsággal jelenik meg az ember magánya, párossága és közösségi léte. A mű előképének lehet tekinteni Manet *Reggeli a szabadban* c. festményét. Idézhetnénk hasonlóképpen, mint a négyesség megnyilvánulását, négy ember társaságát, két szakállig felöltözött férfi és két csupasz nő együttesét. (Nem tudom

sajnos idillként érzékeli. Esetleg megnézném a szituációt fordítva, két ruhátlan férfi szereplésével. Igaz, lehetséges, hogy a szakállasok is szépek voltak, ám erre még következtetni sem tudunk a sok szövet és sapka alatt.) Érdekes dinamika forrása, hogy egyszerre kétféleképpen lett tagolva a négyesség. Nagyon hangsúlyosan, csaknem komikusan osztott az együttes nemek és fedettség illetve fedetlenség szerint kétszer kettőre (a hímneműek felöltői már-már a kaméleon mimikritjét idézik, annyira ügyesen beolvadnak a környezetbe), ugyanakkor a kompozíciót tekintve a 3+1-et figyelhetjük meg kristálytisztán, a háttérben fürdőző lány kívül helyezkedik a hármason (hasonlóan a Wall-művön szereplő, a felüljáró alatt ücsörgő indiánhoz).

A kockáknak, amiket el szoktak vetni, éppen hat oldala van, ilyen módon hat fokozata van a szerencsének. Tony Cragg sokszor próbára tette ezt a szerencsét egyes szobrai, hatalmas organikus dudorok és homorulatok felületén, beborította őket tömördek apró műanyag játékkockával (*Secretions* sorozat). Mert ez valóban olyasmi, amit nem lehet mindössze egyszer megtenni, erős a kísértés hogy újra és újra dobjunk, és ilyenkor már a valószínűségszámítás sem segít, elvesztünk. (32. kép)

A hetes

A kísérleti pszichológia igazolta, hogy korlátozott elemszámú csoport észlelésénél a 7-es határszám (az észlelő személyétől függően lehet ez a határ a 6 vagy a 8 is). A 7-nél kevesebb elemből álló csoportot külön-külön is önálló részek egyszerre áttekinthető egységének fogjuk föl, míg a nagyobb elemszámú csoport meghatározatlanná válik, sokasággá, számtalanná.¹⁸ Ennek az állításnak az igazolásaként is szemlélhetjük például Cézanne egyik csendéletét. Hét almát ábrázol és semmi mást. Nem is sok és nem is kevés, éppen elég, éppen az utolsó pont, amikor még rögtön, első pillantásra is elemeire elkülönülten, darabonként érzékeljük a gyümölcsöket. Az elrendezésük is nagyban

¹⁸ George Armitage Miller pszichológus legtöbbit idézett munkája a rövidtávú memóriához kapcsolódó *The Magical Number Seven, Plus or Minus Two* (*A bűvös hetes szám, plussz/minusz kettő*), amely a *Psychological Review*-ban jelent meg 1956-ban. Ebben a tanulmányában fejti ki az emberi rövidtávú emlékezet hét egységű kapacitását, ami mind a betűkre, mind a számokra, szavakra, képekre, vagy bármilyen értelmes, ismerős elemre kiterjedhet.

hozzájárul a gyors felfogáshoz, $2 \times 3 + 1$ egységet látunk, két csaknem-párhuzamost 3-3 almából és még 1-et a két sor között, nem egy alaktalan kupacot. (33. kép)

Ugyanezt az észlelési határt feszegeti Giacomo Balla több művében is, például a *Balkonon szaladó kislány* című festményével. Már nehezőnkre esik pontosan elkülöníteni a gyerek lábait lépésenként, a fejét szintűgy. Nem tudnám megmondani, pontosan hányszor is szerepel a képen, ahhoz minden esetre elégszer, hogy a mozgás érzetét keltse. (34. kép) Duchamp *Lépcsőn lemenő akt*-ja (ugyancsak 1912-ből) ugyanezzel a módszerrel él. (35. kép) Ha megértjük Paul Virilio nézetét, miszerint a XX. század fixa ideája a gyorsulás,¹⁹ világossá válik az is, miért szaporodtak el a sok azonos elemet szerepeltető, tömördek egységet felvonultató művek. A futurizmussal, a néhányal lendületet vett a jelenség, majd egyre több és több ízben tűnt fel, egyre számosabb elem szerepeltetésével, az eltömegesítéssel mint alapeszközzel. Egy valaminek, dolognak a mindenütt ottlétősége, ahová csak nézünk. Ez a valami mégiscsak a halál. Ott volt valami és most nincs ott. Virilio ezt az érzetet is pontosan leírja, a pánik által motivált sugallatot.

Ám tud a hetes ennél konkrétan, határozottabban és elemeire egyenként elkülönültebben is viselkedni, mint például Bruce Nauman *Bűnök és Erények (Vices and Virtues)* című munkájában. Neon feliratok jelölnek hét fogalom-párt (hit-bujaság, remény-irigység, könyörületesség-lustaság, bölcsesség-büszkeség, igazságosság-kapzsiság, falánkság-mértékletesség, bátorság-harag), mely párok egymásba át- meg áttűnnek, egyszerre mindig csak hét szót láthatunk, de nem elkülönítve a vegytisztán jókat a szintiszta rosszaktól, hanem elegyednek, ahogyan rendszerint az emberi természetben is. (36. kép) Ugyancsak elegyedik, pontosabban közösül az a hét figura is Nauman egy másik művén (*Seven Figures*), akiket a neon körvonalaik, testüknek határa ugyan elválaszt egymástól, de szemmel láthatóan mindent megtesznek azért, hogy ez ne így legyen, kétfázisú mozgásban szemlélhetjük az oldódási kísérletüket. (37. kép)

¹⁹ „If, according to Hegel, ‘philosophy is an era put into ideas’, we have to concede that the *idée fixe* of the twentieth century has been the acceleration of reality and not just history.” Paul Virilio: *Art as Far as the Eye Can See*. Berg, Oxford–New York, 2007. 3. o.

A sok

A már említett példákon kívül felfigyeltem az olyan díszítőművészeti jelenségekre, mint a római kapucínusok Via Veneto-i kriptájában fellelhető tömérdek lapocka, szárkapocs- és egyéb csont. Ezek a tárgyak (mert ebben a minőségükben pusztán formák, idomok) szabályos alakzatokat öltenek a mennyezetet ékítve, egyben figyelmeztetve bennünket, hogy a testünk ugyan még tartalmaz hasonló elemeket szépen becsomagolva, de ez nem lesz mindig így. A biztonság kedvéért a csontok egy római számokkal jelölt órát is kirajzolnak a rozetták és puttófejek, növényi ornamensek, fonatok és indák, építészeti tagozatok mellett, csak hogy biztosan értsük az üzenetet. (38. kép) Nem a legfinomabb utalás, de szemléletesen mutatja ennek a szerkesztési módnak általában a kapcsolatát az idővel, ahogy azt megfigyelhetjük másutt is, bár árnyaltabban. Úgy vélem az ismétlés önmagában az egymásra következő időegységeket, pillanatokot idézi fel bennünk, egyfajta narratívaként. Rögzíti a folyamatosságot. Ennek az ellentmondásnak a rövidzárlata ejt minket rabul. Egyenes arányosságról beszélhetünk, mint a pillanatok viszonya az idő egészéhez, úgy viszonyulnak az egyes elemek az egész struktúrához. Mindezek alapján joggal gondolhatjuk, hogy aki ilyen konstrukciót épít, úgy véli, lehet az időnek egésze, vagyis kezdete és vége is, illetve, mint példák mutatják, kört alkothat, vagyis beteljesülhet, teljessé, egészé válhat. Bízunk egy rendező elvben ami a valóság mögött bújk.²⁰ Másfelől az ismétlés, ismétlődés az egyik legalapvetőbb emberi tapasztalás, napra nap, estére este.²¹ Ennek a megidézése adhat némi biztonságot az életben. Ha kaotikus a rendszer, az arra utal, hogy a világ érthetetlen számunkra, bizalmatlanok vagyunk, ellenben ha rendezett... Az ismétlés ebben az értelemben gyógyít, véd az előre tudhatóságánál fogva. Ugyanakkor nem szabad megfeledkezni arról sem, hogy a tudományos kísérletnek is alapvető kritériuma a megismételhetősége, az

²⁰ „The regularity is a sign of intention, the fact that they are repeated shows that they are repeatable and that they belong to culture rather than to nature. (...) The conclusion to which we are driven suggests that it is precisely because these forms are rare in nature that the human mind has chosen those manifestations of regularity which are recognizably a product of a controlling mind and thus stand out against the random medley of nature. (...) Intuitively it is clear that there are types of simplicity which go together with ease of assembly. The principle is illustrated no less in the normal brick wall than it is in the crystal that results from the close packing of identical molecules.” Ernst Gombrich: *I.m.* 7. o.

²¹ „De egy ilyen következtetés mégis óhatatlanul felmerül: mint ahogyan minden megszámlált szám is csak az emberi szellem számolása révén válik aktuálissá, úgy az idő sem tűnik önmagában reálisnak, hanem csupán az ember tapasztalatában látszik megjelenni, mint idő.” Hans-Georg Gadamer: *I.m.* 87. o.

ezáltal nyerhető ellenőrizhetőség, igazolhatóság, uralhatóság. Tehát bizonyosságot az ismétlésből nyerhetünk.

Van az ismétlésnek egy kevésbé vonzó nézete, a militáns jelleg, a falanxok dermesztő rendje, az egyenruha iszonya. Másfelől pedig a design aspektusa, a tapéták és szövetek mintázata, mikro-rendje. Ezek vegyüléke olyan művészeket juttathat eszünkbe, mint Vanessa Beecroft. Neki ugyanis bevett munkamódszere, hogy nagyon hasonlóra kifestett, öltöztetett női modelleket rendez különös csoportokba. A “rendez” egy fontos szó, mert a rend vágya motiválja szerintem az ilyen erőfeszítést.²² A sok modellt alkalmazó munkái kapcsán a divatbemutatókon kívül eszünkbe juthat a kínai agyaghadsereg is az i.e. III. századból. (39. kép) A körülbelül 8000 életnagyságú szobror készítésekor nyolcféle fejmintát használtak, és utána agyaggal egyedire formázták őket, különféle arckifejezéseket is mintázva a gigantikus császári sírmellékletnek. A figurákat pontos katonai alakzatokban helyezték 5 méter mély árkokba, különféle fegyvernemek szerint. Az egész sírkomplexum mint egy tárgyiasult másvilág, modell, félelmes rendezettség. És valóban, Beecroft sem tud meglenni a hatalom mámora nélkül, egy performance erejéig dolgozott amerikai tengerészgyalogosokkal is, őket is igazgatta egy kicsit. (40. kép) A listázáshoz fűződő vonzalma pedig már első kiállított munkájában nyilvánvalóvá vált, ez ugyanis egy olyan könyv volt, amely az általa 1985 és 1993 között fogyasztott étek felsorolását tartalmazta.

Ezzel a szerkesztési móddal szembeállítanám az egyszerű szerialitást, ahol nem utal a sorozat önmagán túlra, nincs se vége, se hossza, csak az ipari sivárság és kioltás, egy egyenes, folytonos vonal.²³ A nem-egyedivel, a sorozatszerűvel kapcsolatban utalnék Walter Benjaminra, és arra az ipari forradalommal és a hozzá tartozó társadalmi renddel bekövetkezett változásra, ami előidézte a sokban, a rengeteg azonosban való gondolkodást. Nyilván igazabbnak, hitelesebbnek tűnhetett egy olyan művészi struktúra, ami hasonlít a valóságra, a valóságos termelésre, akár az előállítás sokszorosítható

²² „It’s the conflict between trying to achieve an ideal, the illusion of an order at least as a point of reference, and its ineluctable fall. (...) Finally, there is the conflict between order, control, minimalism and chaos, entropy and representation, that duel throughout the performances.” *Interjú Vanessa Beecrofttal*. In: “Flash Art”, No. 251, 2006. 87. o.

²³ „Ezekből a megfigyelésekből és kísérletekből arra lehet következtetni, hogy az ember valamilyen alaprendstruktúrával, rendképlettel rendelkezik. Azt tudjuk, hogy kisgyermeknél a rend strukturális része a teljes tagolatlanságból a halomba rakás, majd sorba rakás és sorkirakáson keresztül fejlődik a bonyolultabb formák felé. Megkockáztatjuk azt a feltevést, hogy a térbeli tagolás fejlettsége, biztonsága, sokoldalúsága egyenes összefüggésben áll a gondolkodás, érzelem és akarat hasonló tulajdonságaival, esetleg más összetevőkkel is. Vagyis a rendstruktúra személyiségmeghatározó jellegű.” Polcz Alaine: *I.m.* 76. o.

módját, akár a kompozíciót tekintve.²⁴ Meg kell említenünk Andy Warhol szitanyomatait, aki annak a vitathatatlanul egy pillanatnak, ami a halál, a sokszorozásával próbálja kioltani, feldolgozni azt.²⁵ Ebből a szempontból különösképpen ki kell emelnünk az autóbalesetes és villamosszékes szitanyomat-sorozatokat. Egy neki tulajdonított mondás szerint ha elég sokáig nézünk valamit, az elveszíti az értelmét (úgy vélem ez mindannyiunk közös tapasztalata). Erre az értelemvesztésre tett kísérletként látom a sorozatait. Bizonyára sokakkal előfordult gyerekkorukban, hogy egy szót addig-addig ismételtetek, mondogattak, míg csak pusztá hanglakká nem vált, feloldódott, eltűnt az értelme. A valóság ijesztősége ezzel a módszerrel kicsit szelidíthető. Hiszen semmi az, nincs is.²⁶

Warhol *Nyolc Elvis* című munkáján Elvis pisztolyának csövével nézhetünk szembe nyolcszor, és az valóban nagyon hosszú időnek tűnhet, ha fegyvert szegeznek az emberre. Még ha gyorsul is az az idő, ugyanis egymástól nem azonos távolságra helyezkednek el a figurák és a pisztolyaik, hanem (balról jobbra olvasva) egyre sűrűsödően, fokozódva, a végén talán még el is sül. (41. kép) A *Balkonon szaladó kislány* mozgása ehhez képest egyenletes, nem gyorsul, pusztán a mozgás mámora érinthet, nem a halálé.

A 24 évesen elhunyt Peter Roehr munkássága teljes egészében ide sorolható, a szeralitást a lehető legradikálisabban művelte. Számos fotó-kollázsán, film- és hangmontázsán azonos részletek vannak kivágva egy-egy újság különböző példányaiból, brossúrákból, reklámfilmekből, majd pedig szorosán egymás mellé illesztve, loopolva. A képek a matematika füzetek szenvtelen szigorával szabályos négyzetrácsá rendeződnek,

²⁴ „For Benjamin urged the “advanced” artist to intervene, like the revolutionary worker, in the means of artistic production – to change the “technique” of traditional media, to transform the “apparatus” of bourgeois culture.” Továbbá: “In Benjamin the withering of aura, the loss of distance, impacts on the body as well as on the image: the two can not be separated. Here he makes a double analogy between the painter and the magician, and the cameraman and the surgeon: whereas the first two maintain a “natural distance” from the motif to paint or the body to heal, the second two “penetrate deeply into its web”. Hal Foster: *I.m.* 171 ill. 219. o.

²⁵ „*We like lists because we don't want to die.*” Interjú Umberto Ecoval, 2009.
<http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/spiegel-interview-with-umberto-eco-we-like-lists-because-we-don-t-want-to-die-a-659577.html>

²⁶ „A similar experience is known to psychologists of language and many of us have discovered it independently in our childhood. If a word is repeated long enough it appears to be drained of meaning and becomes a mere puzzling noise. Try to pronounce the word ‘meaning’ some fifty times in a row and you will begin to wonder how you could ever operate with this strange sound. (...) Order and meaning appear to exert contrary pulls and their interaction constitutes the warp and woof of decorative arts. For the designer no less than the beholder must experience the degree to which repetition devalues the motive while isolation enhances its potential meaning. No wonder that any object that becomes an element in a repeat pattern almost asks to be ‘stylized’, that is simplified in geometrical terms.” Ernst Gombrich: *I.m.* 151.o.

ebben a bőségben nincs semmi organikus. Nem tett mást, csak választott, ragasztott. (42. kép) Ehhez képest Thomas Bayrle hasonlóan szeriális szitanyomatai túlgondoltak, de lehet, hogy egyszerűen csak tovább él, sokkal tovább. Tulajdonképpen az embert az ilyen irtózatossá, tenyészet-szerű bőség látványára ugyanaz a hányinger kerülgeti, mint egy hangyaboly láttán.

Dan Flavin számára az alapegységet a fénycső jelenti. Változatos számú ismétlésével vázol a térbe különböző alakzatokat, próbálgatva, mi is az “egy”, és milyen ha az “egy” a sarokban áll, és milyen, ha a falsík közepén, mi lehet a többi, a néhány és a sok. És milyen a III. Internacionálé tatlini emlékműve neonnal sugározva? Vagy egy sor, egy széria, a négyzetrács, egy kereszt. (43. kép)

A számtalan

A sokkal, a rengeteggel, tömegessel átlépünk a “fenséges” területére. Ami határtalan, vég nélküli kissé kellemetlen, borzongató, ám nagyszerű érzést kelt bennünk, megilletődünk a nálunk jóval nagyobb erők láttán, szemben azzal, aminek formája, körvonala, határa van, véges és ezért szelídnek és érthetőnek tűnik.

Felix Gonzalez-Torres rengeteg cukorkát öntött a sarokba egy kupacba, vagy terített el szabályos téglalap-formában a padlón. Ez utóbbi mű (*Untitled, Portrait of Dad*) 80 kg egyenként celofánba csomagolt mentolos nyalánkság az ugyancsak négyszögletes kiállítótér közepén, épp hasonló súlyú, mint egy felnőtt férfi teste, és mint Felix Gonzalez-Torres korábban említett műve, ugyancsak egy szeretett személy haláláról szól (a két elveszített ember halálát mindössze három hét választotta el egymástól). (44. kép) Egyfelől nagyon elvont formában utal egy halott testre, másfelől az édesség emlékeztet a mi saját, élő testünkre. Talán túlzásnak tűnhet, de felmerülhet bennünk a fehér, kerekded, apró étel kapcsán az áldozási ostya is, különösen a halállal ilyen szorosán összefonódva. Ugyanakkor a sok kis elem mint egy élet pillanatainak összessége is tekinthető. Bennem felötlött még a japán tatami is a mű kapcsán, az is hasonlóképpen kijelöl egy ember-nagyságrendű egységet, felületet, helyet, léptéket, egy embernek való téglalap a földön. A többi cukorkás munka kevésbé konkrét, egyszerűen kupacok egy-egy sarokba hányva, nagyon változatos színű celofánborítással az egyes elemeken. Az idő csak akkor nyeri el

végleges formáját, ha befejeződik, addig csak sokasága az időegységeknek, halom. A kiállításokon szabad venni is belőlük, csakúgy, mint a sokszorosított felhőket mutató nyomatokból, minden ilyen elfogadott “kínálás” után csökken a tömb magassága, fogy. Egy Seneca *Levelei*-ből származó idézet pontosan ír le hasonló gondolatokat: “*Csalódunk ugyanis abban, hogy a halált a jövőben bekövetkezendőnek tekintjük, holott a halál nagy része már mögöttünk is van. Ami életünkből letelt, az a halál birtoka.*” Ugyancsak egy fekvő testet idéz Alighiero Boetti *Io che prendo il sole a Torino il 19 Gennaio 1969 (Én, amint napozok Torinóban 1969. január 19-én)* című műve. Boetti gyorsan kötő cementdarabokra markolt rá, majd a marok-lenyomatát hordozó 112 galacsint rendezte elterült Boetti formájúra a padlón. A markolás gesztussal, kéznyomokkal utal a tulajdon teremtettségére, a pillanatnyi létezésére pedig a címen kívül az egyik galacsinra biggyesztett káposztalepke teteme mutat rá. (45. kép)

Yayoi Kusama számára az a megnyugtató, ha minden-de-minden tárgyat töménytelen mennyiségű füttyi alakú dudorral boríthat, gumicsónakot például (*Violet Obsession*). (46. kép) Egész eddigi tevékenysége a végtelen ismétlések újra meg újra végrehajtott aktusa, ami egy kényszeres neurotikus részéről nem meglepő. Számára az intenzitás ami fontos, a világ érzékelése nem kicsit, hanem nagyon, ő nem rendszerező jelleggel veszi számba, listázza a világot. Az *Infinity Net* című festménysorozatának darabjai is nélkülözik a szerkezetet, formát, nincs elejük, végük, közepük a “felsorolásainak”.²⁷ Egyfajta bőbeszédűség. Saját maga úgy írja le ezt az érzést (mert ez az, érzés), hogy a belső kép kiszabadul belőle és áthágja az idő és tér korlátait.²⁸ Valóban, ez a támpont és viszonyítási pont nélküli, végtelen folyam nem egy megnyugtató nézete a világnak, lázalom szerű nagy történés, valamiképpen elszenvedett passzívum és önelvesztés.

On Kawara a napok sorát sejteti az addigi utolsó megjelenítésével. (47-48. kép) Az aktuális tartózkodási helyének helyesírásával és Gill Sans illetve Futura betűtípussal

²⁷ „The urge which drives the decorator to go on filling any resultant void is generally described as *horror vacui*, which is supposedly characteristic of many non-classical styles. Maybe the term *amor infiniti*, the love of the infinite, would be a more fitting description.” Ernst Gombrich: *I.m.* 80. o.

²⁸ „My net paintings were very large canvases without composition – without beginning, end or center. The entire canvas would be occupied by monochromatic net. This endless repetition caused a kind of dizzy, empty, hypnotic feeling. (...) It arises from a deep, driving compulsion to realize in visible form the repetitive image inside of me. When this image is given freedom, it overflows the limits of time and space.” „Yayoi Kusamával beszélget Gordon Brown”, 1964. In: *The Struggle and Wonderings of my Soul*. 1975.

írt dátumok akrilfestékkel általában feketére, néha pirosra festett alapon világlanak. Ezeket sokszor fríz-szerű elrendezésben állítják ki, ami még inkább hangsúlyozza a napok sorát, így rögzül az idő a szemünk láttára, ami befejezettségét Kawara halálával nyeri majd el. Addig azonban a folytonosságot látjuk, amiről szereti is tudósítani barátait a világ különböző pontjairól “még mindig élek” tartalmú táviratokkal. (Feltételezem, hogy ez a táviratozgatás számára mind kevésbé és kevésbé mulatságos.) A festményeit akkurátusan dobozokba rendezi, amelyet az aktuális nyomtatott napi sajtó egy-egy lapjával bélel, és ha a véletlen folytán nem tudna egy képet még a rajta szereplő dátum napján befejezni, akkor megsemmisíti. (Ez a momentum egyébként külön érdekes számomra, mert több festőről is tudok, akinek fontos az adott nap lendülete, és minden képet egy napig fest, így például Luc Tuymans is erről számol be.) Fiziológiai tény, hogy a szem egyszerre csak egy pontra fókuszálhat élesen, a látvány többi része homályban marad amíg a tekintet oda nem vándorol. Kawara képei engem a szemnek erre a pásztázásra emlékeztetnek, élesen kijelölve a figyelem pontos tárgyát, az időegységet, napot, amely feltételezi az összes többit, mint a számegyenes egy adott pontja magát a számegyenest. A többi, homályban maradó nap egyszerűen csak továbbra is homályban marad, vagy egy másik képen jelenik meg. Ide szeretném illeszteni Giorgione *Col tempo* című festményét. Azáltal, hogy a megjelenített öregasszony arca magán hordozza az idő nyomát, tartalmazza az összes addigi megélt pillanatot. Ez így van természetesen egy kisgyereket ábrázoló kép esetében is, de ami itt a szemünk elé tárul, az nem az adott pillanat, vagy a pillanatnyi állapotában valaki, hanem a puszta idő, amiről a karján tartott felirat is biztosít, hiszen a szalag nem arról tudósít, hogy az illető hány éves korában kicsoda, hanem csak és csak az időt látjuk, a napok sorát.

Szívesen említem még egyszer Vija Celmins-t, akinek lényegében az összes rajza a végtelen vonzásából született, a csillagos égboltot és a tenger felszínét grafitceruzával rajzolta nagy méretekben oly módon, hogy szinte megszámlálhatnánk, az eco-i értelemben listába szedhetnénk egyenként az összes hullámot és csillagot, a lehető legnagyobb tárgyilagossággal, nélkülözve minden édeskés ízt. Számba veszi a végtelent. Nem egy kishitű vállalkozás ha meggondoljuk, hogy hasonló a Jóisten részéről tapasztalható az emberiség a CXLVII/4. zsoltár tanúsága szerint: “Elrendeli a csillagok számát, és mindnyájokat nevével nevezi.” (49. kép)

Fel kell hívjuk a figyelmet az önarckép-fényképezésnek egy jellegzetes típusára, amikor a kamerát exponáló zsinór segítségével kezelő alany és egyben tárgy két tükör között helyezkedik el, amely tükrökben a képe végtelen sokszor többszöröződik,

szaporodik. Hogy végül is hányszor látjuk valóságosan, az attól a szögtől függ, amit a kamera az egyik tükörrel bezár. Mivel az arc képe egyre kisebbedik, a távolba vész, mindenképpen végtelen számot sejtet, akkor is, ha a későbbi nagyításon megszámlálhatóan csak hétszer-nyolcszor jelenik meg. Ilyen fénykép Ise Gropius önarcképe 1927-ből. (50. kép) De manapság is, ha bárki járatlannak fényképezőgépet adunk a kezébe, előbb-utóbb készít ilyen felvételt, ugyanis ellenállhatatlan a vonzása egyfelől annak, hogy nem igényel asszisztenciát a magunkra való efféle tekintés, másfelől borzongatóan skizoid élmény, mivel a kép az időnek mégiscsak egyetlen pillanatában készül, amit a kamera zárának kattánása pontosan ki is jelöl. (Talán éppen ezért olyan fontos számunkra, hogy a digitális kamerák is imitálják legalább ezt a hang-jelet, ragaszkodunk hozzá, hogy meg legyen jelölve az a pillanat.) Ahogy a haladó művészek a Walter Benjamin által kijelölt, definiált úton valóban a fotográfia technikája és a szerialitás felé fordultak, egyre szaporodtak az olyan művek, kollázsok, mint amilyen például Josef Albers önarckép-kollázsa volt még 1928-ban. (51. kép) Különös módokon, mindjárt kétféleképpen is ismételi az egy képen belül. Egyfelől a róla készült portréfotó négy példányát szépen sorba helyezi a felület bal alsó negyedében, majd pedig a maradék felületet rendezetlenül beborítja ugyanennek a fényképnek hat kékre színezett negatívja. Tehát van egy földi (barna) rendezett sor és egy légies-alaktalan tömeg is öbelöle. Talányos osztása a tíznek (4+6), az elsődleges valóság (Albers feje) mint vonatkozási pont eltüntetése, elfedése az ismétlés által, ráadásul kissé mintha hanyatlana is jobbra lefelé, óvatosan elenyészik (ezt az érzetet annak a biztos tudása is erősíti, hogy az ember jó esetben nem válik el a fejétől). Albers későbbi, absztrakt munkái is egyfajta variációs gyűjtemények, és mint ilyenek a végtelent célozzák.

Az itt vázolt művek, sokaságok között olyan módon is tehetünk különbséget, hogy az a “sok” megszámlálható e legalább elvileg vagy sem. Be tud e fejeződni a hosszú ám véges, vagy teljesen parttalan. Az a fajta különbség mutatkozhat itt meg, amit az angol nyelv a “many” és a “much” szavakkal, a felcserélhetetlenségükkel fejez ki, vagy amit a folyamatos és a befejezett múlt idő közötti különbség illusztrál. Festmények, sík munkák esetében például könnyen érzékelhető, hogy a képszél körülhatárolja e teljesen az ábrázolt tárgyakat, esetleg sokat, de mégis teljességet mutatva, vagy a tárgyak a képszélen “túlszaladnak”, jelezve, hogy még ismeretlen végtelenségekig terjednek ki, tovább. Határa, vége e a képszél az egésznek, vagy csak egy metszetet, szeletet, halmazt vág ki, egy részt.

Befejezés

Ha megszokjuk, hogy a dolgozatomban vázolt nézőpontból tekintünk a művészetre, végül alig-alig találunk olyan művet, amelyre ez az elemi eljárás ne lenne alkalmazható. Így a művek között a válogatás csakis önkényes lehetett és bizonyára sok reprezentatív darab kimaradt. Óvatosan kell eljárni, mert könnyen hajlamosak lehetünk a világ minden előttünk megmutatkozó jelenségének mögöttes tartalmakat tulajdonítani, afféle kabbalista Umberto Eco hős módjára. Bármely építkezés, egy téglafal, egy fűszálakból szőtt fészek, a mozaikszemek, a pixelek mind ezt a sémát követik, egy könyv lapjai, a pointilista festésmód...mielőtt belezavarodnánk a belegondolásba, abbahagyom.²⁹ Ráadásul van ennek a szerkesztési elvnek populáris változata is, gondoljunk csak az olimpiák gigászi mazsorettbemutatóira, rengeteg emberi lény formázta alakzatokra, logókra.³⁰ Tulajdonképpen bármely, a lehető legkonvencionálisabb virágcsendélet is ilyen: meghatározott számú, azonosnak vagy nagyon hasonlóknak tekinthető elemek sokasága. Csataképek szintűgy. Teljesen önkényesen még egy filmről szeretnék említést tenni, Fernand Léger *Mechanikus balett*-jéről. A filmet nézve az az érzésem támadt, mintha kis összefoglalója lenne a dolgozatomban foglaltaknak, példát példára halmoz a kis- és nagyszámú ismétlésekből, szépen egymás után. (52. kép)

Minthogy a dolgoknak (és a műveknek) a világban van színe, formája és száma, ésszerű javaslat lehetne megvizsgálni egyes alkotásokat akár az első két

²⁹ „So deeply ingrained is our tendency to regard order as the mark of an ordering mind that we instinctively react with wonder whenever we perceive regularity in the natural world. Sometimes, in walking through a wood, our eyes may be arrested by mushrooms arranged in a perfect circle. Folklore calls them fairy rings, because it seems impossible to imagine that such regularity has come about by accident. Nor has it – thought the explanation of the phenomenon is far from simple. But why are we startled in any case? Does not the natural world exhibit many examples of regularity and simplicity – from the stars in their courses to the waves of the sea, the marvel of crystals and up the ladder of creation to the rich orders of flowers, shells and plumage?” Ernst Gombrich: *I.m.* 5. o.

³⁰ „A szimmetriára, szabályszerűségekre, mintázatokra figyelve az ember mindenütt fellelheti őket a napi életben, anyagokon és ruhákon, szőnyegeken és tapétákon, a falon és az útburkolaton. Az átmenet a gyakorlatias elrendezéstől a dekoratív-ornamentális felé folyamatos. A dekoratív rend csak ritkán teljesen céltalan. Eredetileg bizonyára mindig volt gyakorlati és szimbolikus szerepe. Úgy tűnik legfontosabb feladata a “végtelen mustra (rapport)” (így nevezi Alois Riegel az arabeszket) megmutatása volt. Végtelen mustraként, egy darab rendként, ami átláthatóvá teszi az összetettséget, a kimeríthetetlen vonatkozásgazdagságot, az ornamentals tolakodás nélkül a világ végtelen mustrájára emlékeztet, ami kimerítően sosem ábrázolható és jeleníthető meg, és ezért csak töredékesen mint dekorációt, díszítményt, és elszigetelt dolgokból álló és részeit összekötő ékítményt helyezik el itt-ott, de mindig újra és újra.” Hannes Böhringer: *I.m.* 7. o.

tulajdonság szerint is. Kék, sárga, stb. színű műveket rendszerezni, például Yves Klein, Anish Kapoor, Katharina Fritsch munkáit, a fejezetek színek szerint különülhetnének el. Vagy másik javaslatként bizonyos műveket egy másik szisztéma, ezúttal a formák, alakzatok szerint lehetne rendezgetni, amiket alkotnak. A dolgozatban említett példák között több darab is kört vagy éppen emberi alakot formál.³¹ Ilyen emberi alakot formáló tárgy-halmazokat mutatnak Nicolas de Larmessin metszetei, aki a figurákat mesterségük attribútumaiból építette meg, mint Arcimboldo a portréit terményekből. (53. kép) Bizonyos tekintetben az ő mintájukat követi Anthony Gormley szobrászata, és hasonló a már említett Alighiero Boetti mű is (*Io che prendo il sole a Torino il 19 Gennaio 1969*). Tony Cragg szobrászatából sok példát lehetne említeni, igaz nem emberi alakot, hanem például fejsze fejeket mutató tárgyegyütteseket (*Axe Head*). (54. kép) Ide kapcsolódik a pareidolia fogalma, ami alatt olyan érzetet értünk, amely bizonytalan ingereket konkrétan és tisztán kivehetőnek tüntet fel. (Az ismertebb példák közé tartozik a felhőkben arcokat vagy állatok alakját látni.) Harmadjára számba lehetne venni a főszereplő állatokat: Beuys nyusziját és kojotját, Maurizio Cattellan mókusát és lovait, Fritschnél a kígyót, az elefántot és a kakast. Egy egész állatseregletet, művészeti rendszertant szerkeszteni belőlük, példa rengeteg kínálkozik a világon mindenre. Esetleg kísértést jelenhetnek a modern és kortárs képzőművészetekben jelenlévő háztartási eszközök, szaniterek. Olyan művekre gondolok, mint a duchampi palackszártó és WC csésze, Rachel Whiteread negatív műgyanta kádjai, Man Ray szöges vasalója (55. kép), Meret Oppenheim szőrös csészéje. A fentebb említett *Mechanikus balett* ebben a tekintetben is bő tárháza a fazékfedőknek és palackoknak, a pop art művészet nemkülönben. (Ebben az utóbbi esetben Jean Baudrillard: *A tárgyak rendszere* című könyvére lehetne támaszkodni.)

Dolgozatomban azt a helyzetet vizsgáltam, amikor egynemű tárgyak együttese, az általuk képzett struktúra a tárgyakon túlmutató jelentéseket hordoz. Az érzékelhető

³¹ „A lista a rajta szereplő, olykor rendkívül különböző tárgyak sokaságát is egyazon kontextus vagy szempont alá rendeli (...), s ezáltal rendet, azaz formát kölcsönöz egy másként rendezetlen halmaznak. Ám kifinomultabb módja is van a lista formává való átalakításának. Tipikus példa erre Arcimboldo, aki egy lehetséges lista elemeiből –valamennyi létező gyümölcsből és zöldségből, vagy legalábbis a csendéleteken gyakran megjelenítettekből- komponál formákat, mégpedig egészen másfajta formákat, mint amelyet szoktak, vagy amelyet várnánk. A maga sajátos barokk módján azt sugallja, hogy mesterségesen is átléphetünk a listából a formába.” Umberto Eco: *A lista mámore*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2009. 131. o.

valóságon keresztül megnyilvánulhat egy elvont fogalom némi feszültséget teremtve a mindennapi és a fogalmi között, valamiféle titok hordozójaként. A rendteremtéssel sikerülhet úrrá lenni a káoszon, az ördögin, az érthetlenségen, egy kis makett-modell építésén keresztül, legalábbis abban az illúzióban ringathat minket.³² Azonban a szabályos szerkesztés, a szabályosság csak akkor izgalmas, akkor van benne titok, ha csak hozzávetőleges, a tökéletesen szabályos az egysíkú, unalmas és buta. A szerkezet legyen azért nyugtalanító is egy kicsit, nem teljesen kényelmes.³³

Erős kísértés, hogy rendet, vagy legalább az illúzióját elérni. Az egész természetesnek tűnik, hogy ez a kísérlet rendre elbukik, nem is tartom igazi bukásnak, mi nem tudunk pontosak lenni.³⁴

³² „Ha egészen a hétköznapok szintjéről akarnám megragadni a kérdést, olyasmik jutnak az eszembe, hogy például egy nagyon jó barátom felesége, akiknél külföldön laktam, figyelmeztetett, hogy az ő férje akkor kezd iszonyú gyorsan rendet rakni a dolgozószobájában, az íróasztalán, a könyvei és a papírjai között, amikor halálfélelme van.” Polcz Alaine: *I.m.* 163. o.

³³ „Any continuous body feeling, sight or sound, will sink below the threshold of attention. The rush of wind and water, the rustling of leaves, the ticking of the clock and even the roar of traffic outside the window become mere background and will be ignored unless they interfere with other sounds. The best proof we have, however, that we still hear what we no longer notice comes from the well-known observation that we realize it when the sound changes or stops.” Ernst Gombrich: *I.m.* 108. o.

³⁴ „Ám minden olyan kísérlet, ami a világ, a gondolatok, a lakás rendbetételére irányul, határokba ütközik. Mindig megmaradnak a rendetlenség maradványai.” Hannes Böhringer: *I.m.* 6. o.

Képjegyzék:

1. Római mozaik részlete, Piazza Armerina, IV. század
- 2-3. *Súlyzó*, 84 db gipsz kézisúlyzó, darabonként 20 x 5,5 cm, 2012.
4. Lorenzo Lotto: *Ékszerész hármass arcképe*, olaj, vászon, 52,1x79,1 cm, 1530.
5. Van Dyck: *I. Károly*, olaj, vászon, 85x100 cm, 1635-1636.
6. Goethe: *Agathe Tyche oltára*, 90 cm oldalhosszúságú gránit kocka és 72 cm átmérőjű gránit gömb, 1776.
7. Vija Celmins: *To Fix the Image in Memory*, 11 kavics és 11 akrillal festett bronz öntvény, 1977-82.
8. Alighiero Boetti: *Alighiero e Boetti Self Portrait*, fénykép, 15,2 x 11,2 cm, 1968.
9. Meret Oppenheim: *Szörkesztyű*, szőr, fa, körömlakk, 5 x 21 x 10 cm, 1936.
10. Oswald Baer: *Önarckép tükörben*, olaj, vászon, 115,5 x 91,5 cm, 1932.
11. Caspar David Friedrich: *Két férfi a tengerparton*, olaj-vászon, 51 x 66 cm, 1817.
12. Tiziano: *Égi és földi szerelem*, olaj, vászon, 118 x 279 cm, 1515.
13. Sherrie Levine: *Black and White Bottles*, üveg, 33 x 7,6 cm egyenként, 1992.
14. Giulio Paolini: *Giovane che guarda Lorenzo Lotto (Ifjú, aki Lorenzo Lotto-t nézi)*, fénykép, emulziós vászon, 30 x 24 cm, 1967.
15. Jasper Johns: *Painted Bronze*, festett bronz, 14 x 20,3 x 12,1 cm, 1960.
16. Felix Gonzalez-Torres: *Untitled / Perfect Lovers*, órák, 35,6 x 71,2 x 7 cm, 1991.
17. Joseph Kosuth: *Egy és három szék*, fénykép, szék, 110x 60 cm / 81 x 40 x 51 cm / 52 x 80 cm, 1965.
18. Marcel Duchamp: *3 stoppázs etalon*, fadoboz: 28,2 x 129,2 x 22,7 cm, három 1 méteres cérna egyenként 13,3 x 120 cm-es festett vászoncsíkokra ragasztva, mindegyik vászoncsík 18,4 x 125,4 x 0,6 cm-es üveglapra erősítve, három 6,2 x 109,2 x 0,2 cm-es, a cérnák ívéhez illeszkedőre fűrészelt fa lécek, 1913.
19. Jeff Koons: *Three Ball Total Equilibrium Tank (Two Dr J Silver Series, Spalding NBA Tip-Off)*, üveg, acél, pneumatikus lábak, három kosárlabda, víz, 1536 x 1238 x 336 cm, 1985.
20. Németalföldi mester: *Patkányok tánca*, olaj, vászon, 41,5 x 46,5 cm, XVII. század

21. Katharina Fritsch: *Rattenkönig (Patkánykirály)*, poliészter, festék, 280 x 1300 cm, 1993-94.
22. Katharina Fritsch: *Asztaltársaság*, poliészter, fa, pamut, festék, 1,4 x 16 x 1,75 m, 1988.
23. Jasper Johns: *Target with Four Faces*, enkauszтика, újságpapír, vászon, festett gipsz, fa keret, 85,3 x 66 x 7,6 cm, 1955.
24. Malevics: *Fehér alapon fekete négyzet*, olaj, vászon, 79,5 x 79,5 cm, 1915.
25. Vanessa Beecroft: *Polla Sisters*, performansz, 2001.
26. Peter Fischli és David Weiss: *The three sisters (Equilibres / Quiet Afternoon c. sorozat)*, C-print, 30 x 40 cm, 1984-87.
27. Marcel Duchamp: *Tonzúra*, fénykép, 15 x 10 cm, 1919.
28. Ötös arckép Marcel Duchamp-ról, ismeretlen fényképész, gelatin silver print, 1917.
29. Bruce Nauman: *Untitled / Hand Circle*, bronz, réz, 1155 x 710 x 700 cm, 1996.
30. Bruce Nauman: *Human Sexual Experience*, neonsövek alumínium lapon, 43,2 x 58,4 x 24,1 cm, 1985.
31. Jeff Wall: *The Storyteller*, dia, világító doboz, 229 x 437 cm, 1986.
32. Tony Cragg: *Secretions* sorozat, dobókockával borított plisztrén szobrok (részlet)
33. Paul Cezanne: *Csendélet*, olaj, vászon, 19x27 cm, 1878.
34. Giacomo Balla: *Balkonon szaladó kislány*, olaj, vászon, 125 x 125 cm, 1912.
35. Marcel Duchamp: *Lépcsőn lemenő akt*, olaj, vászon, 147 x 89,2 cm, 1912.
36. Bruce Nauman: *Vices and Virtues*, neonső, 1988.
37. Bruce Nauman: *Seven Figures*, neonső, 127 x 457 x 7 cm, 1985.
38. Kapucínusok temploma, kripta, Via Veneto, Róma
39. Agyaghadserég, körülbelül 8000 agyag katona, 130 harci szekér, 520 ló, 150 lovas, 184-197 cm, i. e. 209-210.
40. Vanessa Beecroft: *US Navy Seals*, digitális C-print, 101,7 x 135,3 cm, 1999.
41. Andy Warhol: *Eight Elvieses*, vászon, szitanyomat, 1963.

42. Peter Roehr: *Ohne Titel (FO-15)*, 1964.
43. Dan Flavin: *The Nominal Three (to William of Ockham)*, neoncsövek, magasság 183 cm, változtatható szélesség, 1963.
44. Felix Gonzalez-Torres: *Untitled / Portrait of Dad*, 79,4 kg fehér bonbon átlátszó celofánban, 1991.
45. Alighiero Boetti: *Io che prendo il sole a Torino il 19 Gennaio 1969 (Én, amint napozok Torinóban 1969 január 19-én)*, 112 kézi formázású beton darab, káposztalepke, 117 x 90 cm, 1969.
46. Yayoi Kusama: *Violet Obsession*, textil, gumicsónak, 109,8 x 381,9 x 180 cm, 1994.
47. On Kawara: *Date paintings in New York and 136 other cities*, David Zwirner
48. On Kawara: *5 Feb. 2006*, akril, vászon, 26,7 x 34,3 cm, 2006.
49. Vija Celmins: *Night Sky No. 15*, olaj, vászon falapon, 79,1 x 96,7 x 3,2 cm, 2001-2002.
50. Ise Gropius: *Önarckép*, 1927.
51. Joseph Albers: *Önarckép*, 1928.
52. Fernand Léger: *Mechanikus balett*, film, 1924. (állókép)
53. Nicolas de Larmessin: *Habit de Boisselier*, 1695.
54. Tony Cragg: *Axe Head*, fa, fém, műanyag, 1092 x 3931 x 4902 mm, 1982.
55. Man Ray: *Vasaló*, vas, szögek, 17,8 x 9,4 x 12,6 cm, 1921.

Irodalomjegyzék:

Baudrillard, Jean, *A tárgyak rendszere*, Gondolat, Budapest, 1987

Beke László, *Ismétlődés és ismétlés a képzőművészetben*, Irodalomelméleti tanulmányok 5., *Ismétlődés a művészetben*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980

Benjamin, Walter, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. Kommentár és Prófécia, Gondolat, Budapest, 1969

Böhringer, Hannes, *Gondolatok az ornamentikáról*, Kísérletek és tévelygések, Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám, Budapest, 1995

Eco, Umberto, *A lista mámore*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2009

Foster, Hal, *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1996

Deleuze, Gilles, *Difference and Repetition*, Continuum International Publishing Group, 2004

Erdély Miklós: *Ismétléseleméleti tézisek*

Gadamer, Hans-Georg, *A szép aktualitása*, T-Twins Kiadó, Budapest, 1994

Gombrich, Ernst, *The Sense of Order, a Study in the Psychology of Decorative Art*, Phaidon, Oxford, 1979

Laura Hoptmann, Akira Tatehata, Udo Kultermann, *Yayoi Kusama*, , Phaidon Press Limited, 2000

Kramer, Mario, *Paare / Couples*, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, 2001

Kierkegaard, Sören Aabye, *Az ismétlés*, L'Harmattan, Budapest, 2008

Nancy, Jean-Luc, *A portré tekintete*, Műcsarnok-könyvek, Budapest, 2010

Polcz Alaine: *A rend és a rendetlenség jelensége az emberi cselekvésben*, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1987

Steiner, Wendy, *Narrativitás a festészetben*

<http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/mediatar/vir/szovegyujtemeny/steiner/index06.html>

The Sublime, edited by Simon Morley, Whitechapel: Documents of Contemporary Art, The MIT Press, 2010

Virilio, Paul, *Az eltűnés esztétikája*, Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám, Budapest, 1992

Virilio, Paul, *Art as Far the Eye Can See*, Berg, Oxford, New York, 2007

Szakmai életrajz

Egyéni kiállítások:

2012	<i>Vas / Iron</i> , Kisterem, Budapest
2010	Raiffeisen Galéria, Budapest
2009	Kisterem, Budapest
2008	Kisterem, Budapest
2006	Kisterem, Budapest
2005	Knoll Galéria, Budapest
2002	Fészek Galéria, Budapest
2000	Várfok Galéria, Budapest Galerie Thomas Rehbein, Köln
1999	Várfok Galéria, Budapest Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
1998	Galéria 56, Budapest
1997	Stúdió Galéria, Budapest Magyar Intézet / Hungarian Institute, Bukarest Liget Galéria, Budapest
1996	Liget Galéria, Budapest

Csoportos kiállítások:

2012	Felsorolás / Listing, Kisterem Galéria, Budapest
2011	Zuhause, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2011	Háttér / Background, Kisterem Galéria, Budapest
2007	Stúdió Galéria, Budapest
2006	Strabag ösztöndíjasok kiállítása, Ludwig Múzeum Budapest
2004	Csendéletek, Műcsarnok, Budapest
2003	<i>Friss művek egy hétig</i> , Műcsarnok, Budapest Krém, MEO, Budapest
2001	<i>Kert</i> , Szombathelyi Képtár, Szombathely <i>Objects, Bodies and Organs</i> , Római Magyar Akadémia, Róma Krém, MEO, Budapest
2000	<i>Dialógus</i> , Műcsarnok, Budapest
1999	Vízivárosi Galéria, Budapest
1998	Római Magyar Akadémia, Róma
1997	<i>Magyar Aszfalt Kft. díjazottainak kiállítása</i> , Ludwig Múzeum, Budapest <i>Olaj, vászon</i> , Műcsarnok, Budapest <i>Az élet fény</i> , Goethe Intézet, Budapest

Művek közgyűjteményben:

MMK Frankfurt am Main

MODEM, Debrecen

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest / Hungarian National Gallery, Budapest