

MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM DOKTORI ISKOLA

DOKTORI ISKOLA • MŰVÉSZET MINT KUTATÁS • MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM DOKTORI ISKOLA

MŰVÉSZET MINT KUTATÁS • MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM DOKTORI ISKOLA • MŰVÉSZET

Káldi Katalin: A SZÁMOS ÉS A SZÁMTALAN

MINT KUTATÁS • MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM

Káldi Katalin
A SZÁMOS ÉS A SZÁMTALAN

Az ismétlés, egynemű elemek többszöri alkalmazása
egy műalkotáson belül

Bevezetés	7
Az egység	11
A kettősség	15
A hármasság	20
A négyes	23
Az ötös	27
A hatos	29
A hetes	31
A sok	33
A számtalan	38
Befejezés	45
Képek	49
Képjegyzék	78
Irodalomjegyzék	82
Káldi Katalin: Hő / Heat	85
Képjegyzék	97

BEVEZETÉS

2012. elején 84 darab gipszelemet öntöttem ki egy két kilogrammos, vas kézisúlyzóról készült szilikonegatívba. Az elemeket korábbi festményeim kompozíciói alapján a földre helyeztem kis, különálló csoportokba, de itt nem választotta el őket egymástól sem képszel, sem fal. És bár a médium változott, ugyanaz maradt a szándék: 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. (1–2. kép) Mivel gyakorta előfordul velem, hogy olyan kompozíciókat festek, amelyekben egy elem többször is szerepel, természetszerűen érdekelnek a hasonló szerkezetű alkotások. Szívesen látom a létrehozott alakzat és az azt felépítő elemek közötti feszültséget, két különböző nyelv szokatlan összekapcsolódását, amikor egymástól eltérő, önmagukban akadálytalanul működő rendszerek megbillennek, enyhe gellert kapnak, az állítás kérdésbe fordul, az egyszerű árnyalttá válik, a biztos tétel esetleges, egyszeri lehetőséggé. Szabálytalansággá a szabályosság. Ezzel a fajta többrétegű „beszéddel” kezdtem foglalkozni más művészek alkotásaiban is. Hogy hogyan bontakozhat ki, nyilvánulhat meg a rend az esetlegességben, a törvényszerű a konkrétban, a pillanatnyiban. A rendet végül is az különbözteti meg a rendetlenségtől, hogy felismerjük a szabályt.¹

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 érzekeltünk.” Hannes Böhringer, *Kísérletek és tévelygések*, ford. J. A. Tillmann, Bp., Balassi, 1995 (BAE Tartóshullám), 80.

Az elrendezésre kell tehát figyelniünk, a szó szoros értelmében, rend-ezésre, ahogy ki-ki kísérletet tesz egy kis rend-illúzió megteremtésére a maga és mások megnyugtatására, vigasztalására.² Külön kell figyelniünk ennek a szerkesztési módnak az időhöz való viszonyára, amennyiben egy elem ismételtetése egymásra következő időegységeket, pillanatokot jelöl ki, amivel tulajdonképpen az időben, a saját, személyes, kiszabott időnkben és az örökkévalóságban egyszerre szeretnénk jól érezni magunkat, biztonságosan eligazodni egy érthető, belátható, uralható struktúra alapján. Ez nem egy különösebben kritikus magatartás, hanem a vágy maga, a kívánság. Ezt a vágyat, vágyakozást vélem én felfedezni Giacomo Ballattól kezdve például On Kawara, Yayoi Kusama, Katharina Fritsch vagy Félix González-Torres műveiben. Az azonos vagy hasonló egységekből való építkezés éppen „kisiskolás” egyszerűségénél fogva nagyon világosan mutatja a rend utáni vágyat, ahogy a tízes számrendszert az abakusz. Joggal mondhatná erre valaki, hogy

- 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 mutatnak rá, hogy önérdek nélkül, magának a dolognak a vonzásában hajlunk arra, hogy valamit rendbe tegyünk, zavarokat hárítsunk 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.

mindez elmondható a művészet egészéről, és ez bizonyára így is van, ám nézetem szerint az általam figyelemmel kísért művészeti alkotások esetében még annál is „ígyebbül” követhetjük nyomon ezt a törekvést.³

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

Hogy közelebről is megvizsgálhassuk az ismétlődés jelenségét, szemügyre kell vennünk a számokat, a számmosságot és a számtalanságot, mivel ismétlődni csak valahányszor, valamely szám szerint lehet. Ebben a vállalkozásban kissé Püthagoraszt követjük, aki szerint a számok mindenre vonatkoztathatóak, bennük rejtőzik minden dolgok kulcsa. A világ sok-sok jelensége vizsgálható a mennyiségek szempontjából, de a figyelemre méltó nem az, hogy mi mennyi, hanem hogy a mennyiség az egyes esetekben mit jelent.

- 3 „Úgy látom, hogy a művészetnek ez a »jelentősége« – ellentétben a későpolgári műveltségkultuszával – 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 valójában 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*, ford. Bonyhai Gábor, Bp., T-Twins, 1994, 52–58.

AZ EGYSÉG

Ahhoz, hogy egy elem ismétléséről beszélhessünk, szót kell ejtenünk magáról az „egy”-ről, az „egység”-ről, mint arról az alapvetésről, amelynek az ismétléséről, többszörözéséről gondolkodhatunk később. Ebben az esetben nem a számosság szemlélete köti le a figyelmünket, hanem a létezés, a pillanat és az örök. A „vanság” ténye merül fel nagyon szuggesztíven minden olyan műnél, amely az egyhez kapcsolható. Tagolatlanságánál fogva nem kifinomult és árnyaltan, hanem brutális erővel és evidenciával ötlük szemünkbe a lét. Nincs semmiféle bizonytalanság az ilyen alkotások láttán, széles sávon érkezik a közlés. Ezt az erőteljességet tagoltabb formák, megnyilvánulások esetén hiába is várjuk.

Úgy vélem, hogy a művészetben az egyszerűség legfőbb megjelenési formája 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

4 „A portré összességében egy véges akárkiben idézi fel az egy végtelen kifizülését.” Jean-Luc Nancy, *A porté tekintete*, ford. Seregi Tamás, Bp., Műcsarnok, 2010 (Műcsarnok könyvek 6), 35.

5 „Minden képmás a múlandó eredeti arc megismétlése, bár egyelőre nem a duplikátum létrehozásának, hanem a model időbeli meghosszabbításának, helyettesítésének, megörökítésének – tehát az egyszerűség 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 legegyszerűbb, legegyszerűbb dolgok egyike.” Beke László, *Ismétlődés és ismétlés a művészetben = Ő, Művészet/elmélet. Tanulmányok 1970–1991*, Bp., Balassi, 1994 (BAE-Tartóshullám), 39–48.

zavarba ejthet bennünket egy hármasképek látványa, mint amilyen például Lorenzo Lotto *Ékszerész hármasképe* című műve, amelyik az első előfordulása ennek a képtípusnak. (3. kép) Az ékszerész fejét három különböző nézetből vehetjük szemügyre, szemből, oldalról és kissé hátulról, mintha nagy egyetértésben állodgálna magával hármasképekben.⁶ Ez a látvány ugye nem tárulhat elénk a valóságban egyazon pillanatban, biztosan tudhatjuk, hogy a festő jól megfigyelte a tárgyát először innen, azután onnan, majd pedig 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 e séma segítségével megérthetjük az összes többi képi ismétlésben rejlő időtényezőt.⁷ Különböző okai lehetnek ennek a fajta megjelenítésnek, akár csak az, hogy a festő rátermettségét bizonyítsa, vagy hogy segédeszköz legyen egy márványbűszk elkészítéséhez, mint Van Dyck I. Károlyról készített hármasképe esetében, amelyet

- 6 „Azonban miért csodálkoznánk, ha valaki arra mutatna rá, hogy én egy és sok vagyok? Amikor azt akarná megmutatni, hogy sok vagyok, a különböző részeimre hivatkozna, hogy más vagyok balról és más jobbról, más elölről és hátulról, alulról és felülről – hiszen részesedem a sokaságból; amikor pedig azt, hogy egy vagyok, azt fogja mondani, hogy a hét jelenlévő közül egy vagyok én, egy ember – nyilván mert az egyből is részesedem. Ezért mindkét esetben igazat fog állítani.” Platón, *Parmenidész*, ford. Bárány István, Bp., Atlantisz, 2017, 20.
- 7 „Minden mennyiségnek (*quantorum*) a külső érzékek előtt megjelenő, tiszta képe a tér, míg az érzékek minden tárgyának tiszta képe az idő. A mennyiségnek (*quantitatis*) mint az értelem fogalmának tiszta sémája ellenben a szám; olyan képzet ez, mely az egy meg egy (az egynemű) szukcesszív összeadását foglalja egybe. Így tehát a szám semmi egyéb, mint egyáltalán bármely egynemű szemléletben adott sokféleség szintézisének egysége, amely azáltal jön létre, hogy a szemlélet apprehenziójában létrehozom magát az időt.” Immanuel Kant, *A tiszta ész kritikája*, ford. Kis János, Bp., Atlantisz, 2009, 178.

Bernininek modell gyanánt küldtek el Rómába. (4. kép) Ám ha az indok változik is, ezek az ábrázolások megegyeznek abban, hogy van valami sajátos viszonyuk az időhöz, a folyamatosság megragadásának igénye, megkockáztatnám, hogy akár még a végtelen megkísértése is. Szilárd darab lesz a folyékonyból, rögzül, mint Umberto Boccioni és Giacomo Balla mozgásfázisos művein. Hasonló jellegzetességet mutatnak a szentek életének középkori ábrázolásai is, ahol a főszereplő élete több fontos pillanatában jelenik meg egyetlen képen, egységet teremtve a folyamatosságból.⁸

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

A geometriai idomok közül a gömböt tekinthetjük az egység megjelenítőjének. Nem kínálkozik a részekre osztásra, nem tagolható szögek mentén, illetve ha mégis kettévágjuk, akkor egy félgömböt kapunk, amely továbbra is utal a korábbi egy egész voltára (félkocka ugye nem létezik, hiszen az egy téglatest). A gömb az öt hordozó

8 „Hogy a modern képzőművészet sokat tanult ismétlés terén 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 időszakmentumok térbeli kivételére szolgált (a középkori főszereplő-ismétlésektől Boccioni kimerevített fázislépéseisig), vagy a felület ritmikus tagolására az ornamentikában, amely így szintén időelemet rejt magában.” Beke, i. m., 166.

„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 mámora*, ford. Sajó Tamás, Bp., Európa, 2009, 11.

síkkal elvileg mindössze egy ponton érintkezik, nincs ez másképp annak a kőgolyónak az esetében sem, amelyet Goethe tervezett 1776-ban, és amelyben később a nyugati művészettörténet az első absztrakt szobrot ismerte fel. (5. kép) *Agathe Tyche oltára* – Goethe így nevezte a weimari nyári lakának kertjét ékítő testeket, a 90 cm oldalhosszúságú kockát és a tetejére illeszkedő 72 cm átmérőjű gömböt, felidézve az összes lehetőséget, amerre a gömb elgurulhat. Egy adott pillanatban – ami már meglehetősen hosszúra nyúlt, hiszen az együttes azóta is ott áll fixen – létrejövő egyensúlyi helyzet, ami ne tévesszen meg senkit, mégiscsak Fortuna kegyelméről van szó (Tyché ugyanis a szerencse hellenizmusban kedvelt istennője). De MOST, OTT, VAN, ezt érzékeljük ugyanúgy, mint egy portré esetében.⁹

A világban található színek végtelen sokaságából egynek a kiválasztása, ahogyan például monokróm festményeken történik, ugyancsak az egy állítása. Hagyományosan a fenségeshez kapcsolták az ilyen műveket. Yves Klein megkísérelt a hangokkal, illetve egyetlen hanggal is így eljárni: csaknem húsz hosszú percen át kell a zene- és énekkarnak egyetlen, folyamatos hangot kitartania, melyet ugyancsak húsz perc csend követ (*Monotone Symphony*).

9 „Továbbá a most mindig ott lesz az egy mellett egész létezését végigkísérve, hiszen az egy, amikor csak »van«, akkor mindig »éppen most van«.” Platón, i. m., 71.

A KETTŐSSÉG

Nem mindegy, hogy egy struktúra vagy alakzat hány elem-ből jön létre.¹⁰ 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 vagy a választást, egy morális alaphelyzetet. Doppelgänger. A másik. A tükör, az árnyékvilág, a másvilág. Elbizonytalanítás és kísértés. Vija Celmins kavicsmásolatainál jól megfigyelhetjük ezt, aki bronzból öntött ki, majd a megtévesztésig élethűre festett egy-egy kavicsot, hogy az eredeti és a másik teljesen azonos küllemű és súlyú lett (*To Fix the Image in Memory*). (6. kép) Az ismétlés önmagában démonikus és ironikus, megtagadja az egyszeri-és-megismételhetetlent. Ám mint a lélektanból tudható, az ilyen tett segít feldolgozni a világnak ezt a démoni aspektusát, megérteni, birtokolni, legyőzni. Ilyen műnek tekinthetjük Alighiero Boetti *Önarcképét*: a fekete-fehér fotográfián kéz a kézben áll önmagával az anyatermészetben, vagy legalábbis egy fa

10 „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 rendetlenség jelensége az emberi cselekvésben*, Bp., Kozmosz Könyvek, 1987 (Az én világom), 69.

alatt. (7. kép) Nevében is megkettőzte magát, Alighieróra ÉS Boettire bontva, szorosán Dorian Gray nyomában haladva. Dr. Jekyllt és Mr. Hyde-ot sem feledhetjük. Rendszerint csúnya vége lesz, ha valakiben a jó és a rossz nem elegyül eléggé, hanem kicsapódik, szétválík. (Bár azt ígértem, mozgóképpel nem foglalkozom, mégsem hagyhatok szó nélkül egy számomra kedves filmet, a *Jules és Jimet*, amelyből kiderül, hogy ha a kettősség nem antitetikus, hanem két darab szép és jóval állunk szemben, idővel az is lehet zavarba ejtő, még ha elég hosszsan ki is tartható az egyensúly.) A kettes egymást kiegészítő teljességét a római Janus isten ábrázolásai is nagyon szemléletesen mutatták meg.

A „kettő” másik megjelenési formája a „pár”: A kettőből szükségszerűen fakadó szimmetria, amely köznapi jelentésében valamiféle harmóniára, tökéletességre utal, talán 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. (8. kép) A szimmetrikus elrendezés az egyik legkézenfekvőbb eszköz a rendezettség illúziójának felkeltésére, 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 másik, a sajátunkétól különböző nézőpontból tudhatjuk meg az igazságot. A magunkra mint másik világra való ránézés, a reflexió egy másik felületen

teszi lehetővé számunkra a megismerést. Tehát a megismeréshez legalább kettő kell, a tudáshoz pedig a kételkedésből fakadó kérdésfeltevés. A bizonyosságnak, a hitnek, az ártatlanságnak nincs szüksége erre, neki elég az „egy” is. Ott nincs kérdés, bizonytalankodás, kétség, reflexió. Ha visszagondolunk az arcképek műfajára, felidéződhet bennünk néhány példa, amelyben az ábrázolt személy egyszer szemből, azután még egyszer a tükörben visszaverődve látható, kevésbé szigorúan talán, mint a bűnügyi nyilvántartások kettős portréi, de mégis a többnézőpontú tárgyilagosság lenyomataként. Ilyen például a Neue Sachlichkeithez (ÚjTárgyiasság) köthető Oswald Baer *Önarckép tükörben* című festménye.¹¹ (9. kép) Caravaggio *Narcissusa* annyiban különbözik Baer képétől, hogy nem a festő tekint magára két tükör segítségével, és ábrázolja a látottakat, hanem egy mitológiai ifjú nem képes betelni saját képe szemlélésével a víztükör felszínén. (10. kép) Mi, a festmény szemlélői tükröződő mását egyébként alig láthatjuk, belevés a sötétségbe.¹²

De tükör segítségével nélkül is megoldható a kettőzés, így Caspar David Friedrichet több ízben is megragadta ez a

- 11 „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*, ford. Albert Sándor, Bp., Gondolat, 1987, 26.
- 12 „– Most pedig nézzük meg az »egy van« két része közül akár az egyet, akár a »van«-t: vajon leválasztható-e az »egy« arról a részről, ami »van«, vagy a »van« arról a részről, ami az »egy«?
– Nem.
– Tehát a két rész mindegyike ismételt tartalmazza majd az »egyet« is és a »vant« is, és mindegyik újabb rész megint legkevesebb két további részből fog állni, és így tovább újra és újra, ha egy rész csak feltűnik előttünk, az már mindig tartalmazza ezt a két részt – hiszen az egy már eleve tartalmazza a »van«-t, és a »van« az egyet. Ezért mivel folyton kettő lesz belőle, sohasem lehet egy.

gondolat. *Két férfi a tengerparton* című festményét különös, fojtott feszültség, mondhatnánk „alacsony feszültség” jellemzi, amely az alak kettőzöttségéből származik. A két férfi viseletének hasonlósága és a szemlélőtől való nagyobb távolságuk folytán az alakok nélkülöznek minden 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 egyiken ugyanis van, a másikon pedig nincs, egymást ellentételezik, bár az arcvonásaik nagyon hasonlóak. Valószínűleg választani kell közöttük. (12. kép)

Elaine Sturtevant mintegy tükörben láttatja az általa kiválasztott művészek munkáit, mivel megismétli őket, készít egy ugyanolyat. Ördögi felidézése ez az egyszerűnek, nem pedig a másolata. Kioldja a gondolat folyamatát, szabadjára ereszti azáltal, hogy az eredeti tárgyat mint tárgyat „fejreállítja” (saját szóhasználata), ahogy egy tükörben is fordítva látszik az eredeti kép. Sokat hivatkozik a *simulacrum* fogalmára mint félelmetes, hatalmas erőre. Irtja a reprezentációt. Távolságot teremt az „egy”-től az ismétléssel, hogy reflexió jöhessen létre minden értelemben.¹³

– Pontosan.

– Így tehát az egy, ha van, határtalan sokaságú lesz?

– Úgy tűnik” Platón, i. m., 49.

- 13 „Tehát a minimalizmus nemcsak az illúzióellenes ideológia segítségével szabadul meg az antropomorfikus és az ábrázoló jellegtől, hanem ugyanarra a sorozatgyártás segítségével is. Hiszen az absztrakció csak *magába olvasztani* próbálja az ábrázolást, megőrizni a törlélen keresztül, az ismétlés viszont, a szimulákrumok (re)produkcója, *felfogatni* igyekszik azt, aláásni próbálja az ábrázolás referenciális logikáját. [...] Az Ipari Forradalom óta ellentmondás feszül a kézművességre alapozott képzőművészetek és a társadalmi életet meghatározó ipari termelési rend között.” Hal Foster, *The Crux of Minimalism = The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 1996, 63.

Sherrie Levine reprodukciós gyakorlata hasonlít némileg Sturtevantéra. (13. kép)

Giulio Paolini 1967-ben azt a címet adta egy Lorenzo Lotto portréről (*Ifjú képmása*, 1506, Uffizi) készült reprodukciónak: *Ifjú, aki Lorenzo Lottót nézi*. Ezzel a frappáns gondolattal világossá tette, hogy valójában két szereplője van és volt a helyzetnek, ketten meredtek egymásra 1506-ban, egy ifjú és Lotto (aki maga is mindössze 26 éves volt), és akivel könnyedén azonosulhatunk ma is, mivel az ifjú tekintete határozottan a miénkbe fúródik 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 bronzhenger között éppen ez a különbség mutatkozik, az egyik lukas felül, a másik nem, rendes tézis-antitézis páros. (15. kép)

Alkalmasnak látszik a kettősség megfigyelésére Félix González-Torres több munkája is, noha ennél a számnál igazán hatalmas a választék. Az ő számára a kettőben a leglényegesebb aspektus a párjelleg, nem pedig az egymásnak feszülő tagadás. Két egymás mellé rendelt faliórája az *Untitled / Perfect Lovers* címet viseli, és valóban akkora tökéletességet közvetít, amekkorát szimmetria csak képes. Szinkronban mozognak a mindig párhuzamos mutatók. (Utasításai szerint a múzeumoknak nagy gondot kell fordítaniuk erre.) A két óratest egymáshoz simul, bár a geometria szabálya szerint két kör csak egyetlen ponton találkozik, amikor érintik egymást. A szerencsések megnyugodhatnak, létezik pár, nincsenek egyedül. Igaz, az órák mocorgása azért nyugtalanító, és valóban, a mű keletkezési éve egybeesik González-Torres társa halálának évével. Így azt is állíthatjuk, 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 idéződhetnek Joseph Kosuth *Egy és három szék* című és más hasonló munkái, melyek bármely hétköznapi tárgy kapcsán jól láttatják a hármasságban rejlő egységet. Szoros fogalmi kötelék tart össze egy fénymásolt szöveget (szótári definíció), egy dolgot (szék, lámpa, lapát, serpenyő, kalap, fűrés, asztal, kabát, seprű, másik szék) és a dologról egy fényképet. Illetve fordított sorrendben: fotó, dolog, szöveg. Sajnos félreérteni sem lehet, olyan világos és következetes a tautológia. (17. kép) A Szentháromság ennél jóval több titkot rejt magában, és végül is kivonja magát az emberi megértés alól. VIII. Urbán pápa 1628-ban megtiltotta, hogy a Szentháromságot három azonosan megformált, egymás mellett álló vagy ülő emberi alakként ábrázolják elkerülendő a félreértéseket az egyisten hitet illetően.¹⁴ A hárm-as-egy Isten megvallása azt fejezi ki szavakban, hogy milyen formában nyilatkozik meg az egy Isten az embereknek. Kosuth munkái annyiban hasonlítanak erre a szisztémára, hogy ugyanúgy egyetlen oszthatatlan fogalomról van szó, az egyik esetben Isten, a másikban például a szék, és annak különböző megnyilvánulási formái adják ki a hármasságot.

Marcel Duchamp a véletlent háromszor kísértette meg a *3 stoppázs etalon* című, 1913-ban készült munkájával. Nemcsak egyszer, mintegy fél kézzel, nem is kétszer, hanem egészen határozott állításként háromszor ejtett le

14 *A dogmatika kézikönyve II*, szerk. Theodor Schneider, ford. Cselényi István Gábor, Dolhai Lajos, Tózsér Endre, Jug László, Válóczy József, Varga B. József, Bp., Vigilia, 1997, 499.

egy 1 méter hosszú cérnát 1 méter magasról egy kifeszített vászonra, majd a keletkezett íveket egységnyi csíkokba foglalta (kivágta a vászonból), sőt fában is rögzítette őket három léniából kifűrészelve. Három kísérlet: hogyan jöhet létre az esetlegesség, teljesen szó szerint értve, miképpen eshet a cérna egy felületre, milyen különböző módokon teljesülhet be a törvény, mondjuk a fizika törvénye, mennyivel meglepőbb a valóság, még egy korlátozott, 1 méteres valóság is, mint mondjuk egy vonalzó, egy szabály. Egy 1961-es interjúban azt mondta Duchamp, hogy ezt tartja legfontosabb művének.¹⁵ Én ezt elhiszem neki. (18. kép)

A többi szám tulajdonképpen már csak ezek többszöröse, vagy párosak, vagy páratlanok, de összetettségüknél, oszthatóságuknál fogva már nem rendelkeznek a tömondatok erejével. 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.”¹⁶ 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 is elegendő. Ha egyedül van valami, akkor a legtöbb, amit mondhatunk róla, 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.¹⁷ (19. kép)

Így továbbszámolgatva szeretnék eljutni a számtalanig, a tömérdekig, majd továbbvizsgálni, hogyan ölt a rengeteg

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

16 Viktor Pelevin, *Számok*, ford. Bratka László, Bp., Európa, 2007, 12.

17 „C. G. Jung szerint a jelenségek kaotikus többféleségének rendezéséhez elsősorban a szám nyújt segítséget. Szerinte az emberi

rendezett formát, illetve mikor nem ölt, hanem kaotikusan elterül, halmozódik.

szellemnek talán a legprimitívebb 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 *Természet-tudomány és psziché* című könyvében). Így megkockáztatja azt a vakmerő végkövetkeztetést, hogy a számot úgy definiálhatjuk pszichológiailag, mint a rend tudatossá vált őstípusát.

Mint már írtam, a rend-rendetlenség jelenségének vizsgálatához semmiféle előfeltevésem 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, i. m., 102.

A NÉGYES

A négyes számhoz leginkább a térbeli tájékozódáshoz szükséges irányok kötődnek, amelyek a koordináta-rendszer tengelyeivel jelölhetők ki. A világ egészét ezért lehet négy részre osztani, ahogy az arab kertek derékszögben találkozó csatornái vagy a római katonai táborok és az európai kolostorkertek középső, egymásra merőleges tengelyei teszik. A négyes is egy egység és teljesség, mint a hármasság.

Néhány éve föltűnt a frankfurti Staedelben egy 17. századi németalföldi kép (*Patkányok tánca*), négy kis patkány ropja rajta vidáman, körben, kézenfogva. Felteszem, a kép 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 valóságos, mumifikált rattenkönigeket. Ezek és korai ábrázolásaik lehetnek az előképei Katharina Fritsch *Patkánykirály (Rattenkönig)* című nagyméretű szoborcsoportjának. (21. kép) Számomra mindkét mű esetében fontos tényező az ismétlés, az egyetlen elem (patkány) többszöri szerepeltetéséből létrejövő alakzat (kör). A kör itt egy darálószerű, kiúttalan, szorongató zártságot sugall, itt a rémület a folyamatos, nem az élet (általában a kör mint szimbólum az élet örökkévaló, folyamatos körforgásának gondolatával kecsegtet). Ha szemügyre vettük a félelmetes állatokat, kukkantsunk be a kör középre is. A csomó láttán igazán megdermedünk a rémülettől, mert miközben a rágcsálók óriásiak, de legalább érthetőek a szabályos köralakjuk alapján, 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, mert középen ott van a káosz, és az a szervező erő.¹⁸ Fritsch egész munkássága értelmezhető az ismétlés szempontjából, minden munkájának alapvető eszköze. Elkezdte egyetlen darab, igaz hatalmas elefánttal és egy ultramarinkék kakassal, aztán két egymás mellett álló, sárga Madonna-figurával folytatta, majd a hármast átlépve négy különböző színű esernyőig jutott, innen pedig öles léptekkel ment tovább a sok egyforma öntvényből álló szoborcsoportokig, például a 16 darabos *Patkánykirályig* vagy a 32 darabos *Asztaltársaságig*. (22. kép) Fel kell hívnunk a figyelmet az öntvények mennyiségére e két utóbbi példánál mint a négyes többszöröseire, egyfajta szuper-négyesek ezek.¹⁹

Észre kellett vennem, hogy a négyes számhoz a művek nem kínálóznak olyan bőségben, mint a többihez. Ezt annak

18 „A kaleidoszkópban a sugaras szimmetria a középpont felé húzza a szemet, ahonnan az ismétlődések a legkönnyebben áttekinthetőek. Az ismételt elemek viszont, ahogy láthattuk, valamelyest veszítenek azonosságukból, ahogy feloldódnak a forma egészében.” Ernst Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, Phaidon, 1979, 155.

19 „»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 numinózus állapotokat formuláznak. 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 nemcsak különböző kultúrkörökben, hanem

tulajdonítom, hogy a jelen idő, amelyben minden mű születik, nem teszi lehetővé, hogy egy ennyire harmonikus, kiegyensúlyozott, statikus kétszer kettővel társítsuk. A jelennek mint időnek több dinamikát tételezünk, ezért a négyeshez minimum akkora távolság, perspektíva szükséges, ami mondjuk a Paradicsomtól vagy a négy evangélistától elvált, és ami a közelmúlt művészetének nem sajátja.²⁰ Azért mégis akadt, aki megbirkózott a négyessel, jóllehet Jasper Johns kipróbálta magát a többi számban is. A *Target with Four Faces* című művén egy arcról készített négy gipszöntvény sorakozik a céltábla fölött. A figyelmes szemlélő észreveheti, hogy bár ezek az öntvények ugyanarról az arcról készültek, nem ugyanabból a

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 rendképemben 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, i. m., 102.

- 20 „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.” Böhringer, i. m., 45.

negatívából lettek kiöntve, nem teljesen egyformák. Nem egy pillanat rögzült, hanem négy. (23. kép)

Végül is ki merné megjeleníteni a négy égtáj felé szétterülő világ egészét? Esetleg elvont, geometrikus formában mint négyzetet, négy derékszög alkotta alakzatot. Malevics *Fehér alapon fekete négyzetére* tekinthetünk akár így is. Nemcsak radikális, hanem totális, az egész van rajta. Az emblemikus mű fekete színére szerintem a határozott állítás végett volt szükség, hogy Malevics a lehető legnagyobb kontraszttal a lehető legegységelműbben fogalmazhasson. (24. kép) Ezért hordoznak árnyaltabb, ám kevésbé határozott, kevésbé képletszerű állításokat a festmény variánsai, a *Piros négyzet* és a *Fehér alapon fehér négyzet*, ahol az állítást továbbgyengítik a négyzetek képszélekkel nem párhuzamos oldalai, 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 formában.

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. De 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, eleendő csak az ujjainkra tekintenünk.

Matisse *Tánc* című hatalmas képén ismételten körré rendeződött számossággal találkozunk, ezúttal az ötös számmal. A művön öt egymás kezét többé-kevésbé szorosán fogó emberalak lejtí táncát nagy és vidám lendülettel. (26. kép)

Bruce Nauman öt pár kézöntvényt fűzött össze körré (*Untitled / Hand Circle*), a tulajdon jobb és bal kézfeje csuklónál illeszkedik és a kézpárosok egymásba kapcsolódnak olyan módon, hogy a jobb kezek kinyújtott mutatóujjai a bal kezek mutató- és hüvelykujjaiból formázott gyűrűkbe érnek. (27. kép) A kezek hasonló pozícióját ábrázoló neonmunkájának címe *Human Sexual Experience*, pici kétséget sem hagy bennünk, hogyan értelmezzük a gesztust. Az egyetlen kérdés, ami felmerülhet, hogy vajon tudja-e a jobb kéz, mit csinál a bal, ciklikusan és örökké, folyton-folyvást? (28. kép)

Peter Fischli és David Weiss egyik fotóján az *Equilibres / Quiet Afternoon* című sorozatból öt különböző színű magassarkú cipőt látunk sarkukkal a következő orrában egy fogaskerékszerű kört alkotva. Az egész konstrukció az egyik cipő talpán és egy másiknak az orrán áll. (29. kép) Lábbelik, amelyekben a való életben kis rutinnal akár járni is lehet (szaladni csak a legrátermettebbek tudnak), Fortuna vagy Szent Katalin kerekévé rendeződve. Esetleg ötszöggé, ami számomra átláthatatlanul sok dolog szimbólumának tűnik, mindenesetre még Duchamp-nak is tetszett annyira, hogy a hajából kiborotválja tonzúra gyanánt. (30. kép) Jóllehet nem a tonzúra-borotválás alkalmával találkozott először

az ötössel, ugyanis a 19. század végétől kedvelt attrakció volt a tükör segítségével keletkező ötös portré, minden jobb fényképész műterem és vidámpark rendelkezett a készítésére szolgáló felszereléssel. 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, az ékszerésről készült Lorenzo Lotto-festményhez. Érdekes, hogy a modernség nem elégedett meg három nézőponttal, hanem mindjárt ötöt használt. Ne csak egy kicsit több mint egy legyen a nézőpontok száma, hanem jóval több. Ez is egyfajta fogyasztás, mohóság, óvatos gyorsulás. (31. kép)

A HATOS

A hatosról azt állítja a matematika, hogy tökéletes szám, ezen pedig azt értik, hogy az osztóinak az összege megegyezik magával a számmal, vagyis $1+2+3=6$. Ez a tökéletesség látszik megnyilvánulni Dan Flavin *The Nominal Three (to William of Ockham)* című művében is, ahol római számok mintájára sorakozik egymás mellett összesen hat darab neonszövből egy egyes, egy kettes és egy hármás. (32. kép) A mű címe egyúttal direkt utalás William Ockham axiómájára, amely szerint ami megoldható kevesebbel, azt szükségtelen többel megoldani. Talán ezért lett ez Flavin egyik legismertebb alkotása, amelyet nehéz volt felülmúlnia akár végtelen számú fénycső használatával is.

Jeff Wall *The Storyteller* című nagyméretű lightboxán hat kanadai indián ül a szabadban. (33. kép) A művet elsősorban társadalomkritikai szempontból elemezték, s a társadalomkritika valóban fontos rétege is, de ez az olvasat mintha eltakarná előlünk magát a képet. Wall ebben a munkájában a pasztorál-festészet tudatos folytatójaként lép fel, 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 körbeülnek egy kis tüzet, ketten egy hálósákon hevernek, míg egy indián a felüljáró betonpillérének tövében üldögél, a többiektől jóval távolabb. A bukolikus környezetben képletszerű tisztasággal jelenik meg az ember magánya, párossága és közösségi léte. A mű előképének tekinthető Manet *Reggeli a szabadban* című festménye. Ez utóbbit idézhetnénk a négyesség megnyilvánulásaként

is: négy ember társasága, két szakállig felöltözött férfi és két csupasz nő együttese. (Nem tudom sajnós idillként érzékelni. Esetleg megnézném a szituációt fordítva, két ruhátlan férfi szerepeltetésével.) Érdekes dinamika forrása, hogy egyszerre kétféleképpen van tagolva a négyesség. Nagyon hangsúlyosan, csaknem komikusan osztott a nemek, illetve a fedettség és fedetlenség szerint kétszer kettőre (a hímneműek felöltői már-már a kaméleon mimikritjét idézik, annyira ügyesen beolvadnak a környezetbe), ugyanakkor a kompozíció a 3+1-es tagolást mutatja kristálytiszta, a háttérben fürdőző lány a hármason kívül helyezkedik el (hasonlóan a Wall-művön szereplő indiánhoz, aki a felüljáró alatt ücsörög).

A kockának, amit el szoktak vetni, éppen hat oldala van, így a szerencsének is hat fokozata. Tony Cragg sokszor próbára tette ezt a szerencsét a szobraival. Hatalmas organikus dudorokat és homorulatokat látunk, amelyeket tömördek apró műanyag játékkockával borított be (*Secretions* sorozat). Mert a szerencse valóban olyasmi, amit nem lehet mindössze egyszer próbára tenni, erős a kísértés, hogy újra és újra dobjunk, és ilyenkor már a valószínűségszámítás sem segít, elvesztünk. (34. kép)

A HETES

A kísérleti pszichológia igazolta, hogy korlátozott elemszámú csoport észlelésénél a 7-es egyfajta határszám (az észlelő személyétől függően lehet ez a határ a 6 vagy a 8 is). A 7-nél kevesebb elemből álló csoportot különálló részek egyszerre áttekinthető egységének fogjuk föl, míg a nagyobb elemszámú csoport meghatározatlanná válik, sokasággá, számtalanná.²¹ Ennek az állításnak az igazolásaként is szemlélhetjük Cézanne egyik csendéletét. A kép hét almát ábrázol, semmi mást. Nem is sok és nem is kevés ez, hanem éppen elég, éppen az utolsó pont, amikor még első pillantásra is különálló elemekként, darabonként érzékeljük a gyümölcsöket. Az elrendezésük is nagyban hozzájárul ehhez, $2 \times 3 + 1$ egységet látunk, két majdnem párhuzamost 3-3 almából és még 1-et a két sor között, nem pedig valami alaktalan kupacot. (35. kép)

Ugyanezt az észlelési határt feszegeti Giacomo Balla is például a *Balkonon szaladó kislány* című festményével. Itt már nehezünkre esik lépésenként elkülöníteni a gyerek lábait, és a fejét szintúgy. Nem tudnám megmondani, pontosan hányszor szerepel a kislány a képen, ahhoz mindenestre elégszer, hogy a kompozíció egésze a mozgás érzetét keltse. (36. kép) Duchamp *Lépcsőn lemenő aktja* (ugyancsak 1912-ből) ugyanezzel a módszerrel él. (37. kép)

21 George Armitage Miller pszichológus legtöbbet idézett munkája a rövidtávú memóriához kapcsolódó *The Magical Number Seven, Plus or Minus Two* (A bűvös hetes szám, plusz/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 érvényes lehet.

Ha megértjük Paul Virilio tételét, miszerint a 20. század fixa ideája a gyorsulás,²² akkor világossá válik az is, miért szaporodtak el a sok azonos elemet szerepeltető, tömörkedegységet felvonultató művek. A futurizmusban a „néhány-nyal” lendületet vett a jelenség, majd egyre gyakrabban tűnt fel egyre számosabb elem szerepeltetésével, mígnem eltömegesítés lett belőle. Egy dolognak a mindenütt ottlétősége, ahová csak nézünk. Ez a valami végső soron a halál. Ott volt valami, és most nincs ott. Virilio ezt az érzetet is pontosan leírja, a pánik által motivált sugallatként hivatkozik rá.

Ám tud a hetes ennél konkrétan, határozottabban és önálló elemekből állóként is viselkedni, mint például Bruce Nauman *Bűnök és Erények (Vices and Virtues)* című munkájában. Neonfeliratok jelölnék hét fogalompárt (hitbujaság, remény-irigység, könnyörületesség-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. (38. kép) Ugyancsak elegyedik, pontosabban közösül az a hét figura Nauman egy másik művén (*Seven Figures*), akiket neonkörvonalai, testük határa ugyan elválaszt egymástól, de szemmel láthatóan mindent megtesznek azért, hogy ez ne így legyen. Kétfázisú mozgásban szemlélhetjük oldódási kísérletüket. (39. kép)

22 „Ha Hegelnek igaza van abban, hogy »a filozófia egy kor gondolatokban megragadva«, akkor be kell látnunk, hogy a huszadik század fixa ideája a valóság felgyorsulása lett, nem csupán a történelemé.” Paul Virilio, *Art as Far as the Eye Can See*, Oxford, New York, Berg, 2007, 3.

A SOK

A már említett példákon kívül felfigyeltem bizonyos díszítőművészeti jelenségekre, mint amilyen 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 alakzatokba rendeződnek a mennyezetet ékítve, egyben figyelmeztetve bennünket, hogy a testünk is tartalmaz ugyan 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 megértsük az üzenetet. (40. kép) Nem a legfinomabb utalás, de szemléletesen mutatja ennek a szerkesztési módnak a kapcsolatát az idővel, ahogy azt másutt is, bár kissé árnyaltabban, megfigyelhetjük. Úgy vélem, önmagában az ismétlés az egymásra következő időegységeket, pillanatokot idézi fel bennünk. Rögzíti a folyamatosságot. Ennek az ellentmondásnak a rövidzarlata ejt minket itt rabul. Egyenes arányosságról beszélhetnének talán, amelyben a pillanatok úgy viszonyulnak az idő egészéhez, ahogy az egyes elemek az egész struktúrához. Mindezek alapján joggal gondolhatjuk, hogy aki ilyen konstrukciót épít, az úgy véli, lehet az időnek egésze, vagyis kezdete és vége, illetve, mint a példák mutatják, kört is alkothat, vagyis beteljesülhet, teljessé, egészévé válhat. Az bizik egy rendező elvben, amely a valóság mögött megbújik.²³

23 „A szabályosság a szándékosság jele. Az ismétlés ténye arra mutat rá, hogy a dolog ismételhető, vagyis hogy sokkal inkább a kultúrához, mint a természethez tartozik. [...] Mindez arra a következtetésre vezet minket, hogy az emberi elme éppen azért választotta ki ezeket a

Másfelől az ismétlés, ismétlődés az egyik legalapvetőbb emberi tapasztalás: napra nap, estére este.²⁴ Ennek a megidézése adhat némi biztonságot az életben. Ha kaotikus a rendszer, akkor 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, és az abból származó ellenőrizhetőség, igazolhatóság, uralhatóság. Tehát bizonyosságot az ismétlésből nyerhetünk.

Van az ismétlésnek egy kevésbé vonzó felfogása, amelyik a militáns jelleget, a falanxok dermesztő rendjét, az egyenruhától való iszonyodást fedezi fel benne. Másfelől azonban ott van az ismétlés designban betöltött jelentősége: a tapéták és szövetek mintázata, mikrorendje. A kettő együttes jelenléte olyan művészeket juttathat eszünkbe, mint például Vanessa Beecroft. Neki ugyanis bevett munkamódszere, hogy nagyon hasonlóra kifestett és felöltöztetett női modelleket rendez különös csoportokba. A „rendez” egy fontos szó, mert szerintem a rend vágya motivál minden ilyen törekvést.²⁵ A rengeteg modellt alkalmazó munkái

formákat, mert ritkák a természetben, éppen azért döntött a szabályos jelenségek mellett, mert azokban egy ellenőrző elme munkáját látta, amely ezeket a formákat kiemelte a természet véletlenszerű összevisszaságából. [...] Intuíciónk azt sugallja, hogy léteznek olyan típusú egyszerű dolgok, amelyek könnyen összeilleszthetők egymással. Ezt az elvet egy sima téglafal éppúgy illusztrálni képes, ahogy egy kristály, amely egyforma molekulák szoros összekapcsolódásából jön létre.” Gombrich, i. m., 7.

24 „De egy ilyen következtetés mégis óhatatlanul felmerül: mint ahogyan minden megszámolt 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.” Gadamer, i. m., 87.

25 „Arról a konfliktusról van szó, amelyik az ideál elérésére tett

kapcsán a divatbemutatókon kívül eszünkbe juthat a kínai agyaghadserég is az i. e. 3. századból. (41. kép) Ennek a körülbelül 8000 életnagyságú szobornak az elkészítésekor nyolcféle fejmintát használtak, majd agyaggal egyedire formázták őket, különféle arckifejezéseket is mintázva a gigantikus császári sírmelléklet tagjainak. A figurákat pontos katonai alakzatokban helyezték 5 méter mély árkokba a különféle fegyvernemek szerint. Az egész sírkomplexum mint tárgyiasult másvilág egy modellje a félelmetes rendezettségnek. És valóban, Beecroft sem tud meglenni a hatalom mámora nélkül, egy performance erejéig dolgozott amerikai tengerészgyalogosokkal, őket is igazgatta egy kicsit. (42. kép)

Ezzel a szerkesztési móddal szembeállíthatjuk az egyszerű szerialitást, ahol a sorozat nem utal önmagán túlra, nincs se vége, se hossza, csak az ipari sivárság és a kioltás, a monoton egymásra következés.²⁶ A nem-egyedivel, a sorozatszerűvel kapcsolatban utalnék Walter Benjaminra, és arra az ipari forradalommal és az annak megfelelő társadalmi renddel bekövetkezett változásra, amely előidézte a

próbálkozás, egy legalább valamilyen szintű rend illúziója, és az elkerülhetetlen kudarc között létesül. [...] Végül pedig ott van a rend, az ellenőrzés, a minimalizmus, illetve a káosz, az entrópia és a reprezentáció közötti konfliktus, ez a küzdelem, mely a performanszok teljes ideje alatt tart." *Interjú Vanessa Beecrofttal*, Flash Art, 2006. november–december, 87.

- 26 „Ezekből a megfigyelésekből és kísérletekből arra lehet következtetni, hogy az ember valamilyen alaprendstruktúrával, rendképpel 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, i. m., 76.

sokban, a rengeteg azonosban való gondolkodást. Nyilván igazabbnak, hitelesebbnek tűnhetett egy olyan művészi struktúra, amelyik hasonlít a valóságra, a valóságos termelésre, akár az előállítás sokszorosítható módját, akár a kompozíciót tekintve.²⁷ Meg kell említenünk Andy Warhol szitanyomatait is, aki a halál pillanatát a sokszorozásával próbálja kioltani, feldolgozni.²⁸ Ebből a szempontból különösképpen ki kell emelnünk az autóbalesetes és villamoszékes szitanyomat-sorozatait. 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 Warhol sorozatait. Bizonyára sokakkal előfordult gyerekkorukban, hogy egy szót addig-addig ismételtetek, mondogattak, míg puszta hangalakká nem vált, feloldódott, eltűnt az értelme. A valóság ijesztő volta ezzel a módszerrel kicsit szelidíthető. Hiszen semmi az, nincs is.²⁹

Warhol *Nyolc Elvis* című munkáján Elvis pisztolyának csövével nézhetünk szembe nyolc példányban. És valóban

27 „Benjamin arra buzdította a »haladó« művészt, hogy a forradalmi munkához hasonlóan változtassa meg a művészet termelődés-közeit – hogy változtasson a hagyományos média »technikáján«, alakítsa át a polgári kultúra »apparátusát.«” És: „Benjaminnál az aura eltűnése, a távolság elvesztése a testre és a képekre is érvényes: a kettő elválaszthatatlan számára. Egy kettős analógiát állít fel ezzel kapcsolatban, a festő és a varázsló, illetve az operatőr és a sebész között: az első kettő »természetes távolságot« tart a megfestendő témával és a beteg testtel szemben, a második kettő viszont »mélyen behatol annak szövetébe.«” Foster, i. m., 171, 219.

28 „Azért szeretjük a listákat, mert nem akarunk meghalni.” *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>

29 „Ez a tapasztalat jól ismert a nyelvvel foglalkozó pszichológusok számára, de tőlük függetlenül sokunk felfedezte ezt gyermekkorában. Ha egy szót elég sokáig ismétlünk, mintha elveszítené jelentését, és valami titokzatos zajjá válik. Próbáld meg a »jelentés«

nagyon hosszú időnek tűnhet, ha fegyvert szegeznek az emberre, még ha gyorsul is az az idő, ugyanis a figurák és pisztolyaik nem azonos távolságra helyezkednek el egymástól, hanem (balról jobbra olvasva) egyre sűrűsödve, fokozódva, a végén talán még el is sül. (43. kép) A *Balkonon szaladó kislány* mozgása ehhez képest egyenletes, nem gyorsul, pusztán a mozgás mámora érinthet meg minket, nem a halálé.

A 24 évesen elhunyt Peter Roehr munkássága teljes egészében a szerialitás által teremtett sokaság témájához sorolható. Számos fotókollázsán, film- és hangmontázsán azonos részleteket vág ki egy-egy újság különböző példányaiból, brossúrákból, reklámfilmekből, majd pedig szorosban egymás mellé illeszti, loopolja őket. A képek a matematikafüzetek szenttelen szigorával szabályos négyzetrácsá rendeződnek – ebben a bőségben nincs semmi organikus. Nem tett mást, csak választott, ragasztott. (44. kép) Tulajdonképpen az embert az ilyen irtózatot, tenyészetszerű bőség látványára ugyanaz a hányinger kerülgeti, mint egy hangyaboly láttán.

szót vagy ötvenszer egymás után kimondani, és mindjárt elkezdesz csodálkozni azon, hogy egyáltalán hogyan tudtál ezzel a furcsa hangsorral valaha is nyelvi műveleteket végezni. [...] Úgy tűnik, a rend és a jelentés önmagától kiváltja a vele ellentétes törekvést. E két törekvés interakciójából születik meg a vetülékfonál és a láncfonál díszítő művészetekben alkalmazott kettőse. Mert a tervezőnek és a befogadónak egyaránt érzékelnie kell, hogy a motívum elkülönítése erősíti, az ismétlés azonban gyengíti a motívum potenciális jelentését. Nem csoda, hogy bármilyen tárgy, ami részévé válik egy ismétlődő mintázatnak, szinte azonnal »stilizálásért«, vagyis geometriai egyszerűsítésért kiált.” Gombrich, i. m., 151.

A SZÁMTALAN

A sokkal, a rengeteggel, a tömegessel átlépünk a „fenséges” területére. Ami határtalan, vég nélküli, az kissé kellemetlen, borzongató, de lenyűgöző is, megilletődünk a nálunk jóval nagyobb erők láttán. Szemben azzal, aminek formája, körvonala, határa van, tehát véges, és ezért szelídek és érthetőek tűnik.

Félix González-Torres egy csomó cukorkát öntött a sarokba, vagy terített el szabályos téglalap formában a padlón. Ez utóbbi mű (*Untitled, Portrait of Dad*) 80 kg, egyenként celofánba csomagolt mentolos nyaláncság az ugyancsak négyszögletes kiállítótér közepén, épp akkora súlyú, mint egy felnőtt férfi teste. És mint Félix González-Torres korábban említett műve, ez is egy szeretett személy haláláról szól (a két elveszített ember halálát mindössze három hét választotta el egymástól). (45. kép) A mű 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 éték kapcsán az áldozási ostya is, különösen mivel a halállal ilyen szorosan összekapcsolódik a műben. Ugyanakkor a sok kis elem az élet megannyi pillanatának összességéként is tekinthető.³⁰ Nekem még a japán tatamit is eszembe jut-

30 „– Szükségképpen tehát bármi, amit elgondolunk, teljesen szétforgácsolódik, ahogy egyre kisebb darabokra szeleteljük: mert bármit gondolunk is el, az mindig csak egy halom, amiből az egység hiányzik.

– Pontosan így van.

– És ugye ezek a halmok távolról és homályosan szükségképpen egynek látszanak, de közelről és jól megnézve őket rögtön látszik mindegyikükön, hogy határtalanul sok, mert hiányzik belőlük az egy, ami nem létezik?

tatta, mivel az is ugyanígy kijelöl egy ember-nagyságrendű egységet, felületet, helyet, léptéket, egy embernek való téglalapot a földön, amely mértékegységként is szolgált a régi Japánban (hány tatamis egy szoba). González-Torres többi cukorkás munkája kevésbé konkrét, egyszerűen kupacokból áll egy-egy sarokba hányva, az egyes elemeken változatos színű celofánborítással. Az idő csak akkor nyeri el végleges formáját, ha befejeződik, addig csak sokasága az időegységeknek, egyfajta halom. A kiállításokon szabad volt venni is a cukorkákból, hasonlóan González-Torres sokszorosított, felhőket mutató nyomataihoz. Minden ilyen elfogadott „kínálás” után csökken a nyomat-tömb magassága, fogy. Seneca *Levelei* közül az elsőben is találkozhattunk hasonló gondolatokkal: „Csalódunk ugyanis abban, hogy a halált a jövőben bekövetkezendőnek tekintjük, holott a halál nagy része már mögöttünk is van. Ami életünkéből letelt, az a halál birtoka.” Ugyancsak egy fekvő testet idéz Alighiero Boetti *lo 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 maroklenyomatát hordozó 112 galacsint rendezte elterült Boetti formájúra a padlón. A markolás gesztusával, a kéznyomokkal tulajdon teremtettségére utal, a létezés pillanatnyiségára általában pedig a címen kívül az egyik galacsinra biggyeszített káposztalepke teteme mutat rá. (46. kép)

Yayoi Kusama számára az a megnyugtató, ha minden, de minden tárgyat töménytelen mennyiségű füttyi alakú dudorral boríthat, gumicsónakot például (*Violet Obsession*). (47. kép) Egész eddigi életműve a végtelen ismétlések újra meg újra végrehajtott aktusa, ami egy kényszeres neurotikus részéről nem meglepő. Számára az intenzitás a fontos, a

világ érzékelése nem kicsit, hanem nagyon, ő nem rendszerező jelleggel veszi számba, listázza a világot. Az *Infinity Net* című festménysorozatának darabjai is nélkülöznek mindenféle szerkezetet, formát, „felsorolásainak” nincs eleje, közepe, vége.³¹ Egyfajta bőbeszédűség ez. Saját maga úgy írja le ezt az érzést (mert ez egy érzés), hogy a belső kép kiszabadul belőle és áthágja az idő és a tér korlátait.³² Valóban, ez a támpont és viszonyítási pont nélküli, végtelen folyam nem egy megnyugtató nézete a világnak, hanem egy lázálomszerű nagy történés, valami elszenvedés és önelvesztés.

On Kawara a napok sorát jelzi az addigi utolsóira való rámutató gesztussal. (48–49. kép) A dátumokat az aktuális tartózkodási helyének megfelelő helyesírással és Gill Sans, illetve Futura betűtípussal írja fel az akrilfestékkel feketére, néha pirosra festett vászonra. A képeit sokszor frízszerű elrendezésben állítják ki, ami még inkább hangsúlyozza a napok sorát, így rögzül az idő a szemünk láttára, ami befejezettségét Kawara halálával nyeri majd el.³³ Addig azonban a folytonosságot látjuk, amiről előszeret-

31 „A késztetést, amely a dekorátort arra sarkallja, hogy az utolsó üres felületrészt is kitöltse, általában valamiféle *horror vacui*-ként írják le, amit számtalan nem klasszikus stílus jellemzőjének tartanak. Pedig talán az *amor infiniti*, a végtelen szeretete terminus sokkal megfelelőbb leírással szolgálna rá.” Gombrich, i. m., 80.

32 „A hálós festményeim nagyon nagy vásznak voltak mellőzve mindenféle kompozíciót – kezdet, vég és közép nélkül. Az egész vásznat egy monokróm hálónak kellett kitöltenie. A végtelen ismétlés pedig egyfajta szédítő. üres, hipnotikus érzést keltett. [...] Valami mélyről jövő ösztönkésztetés miatt kell látható formát adnom a bensőmben újra és újra felbukkanó képnek. Ha szabadjára engedem, akkor minden tér- és időbeli határon átlép.” *Yayoi Kusamával beszélget Gordon Brown*, 1964. *The Struggle and Wonderings of my Soul*, 1975. Ld. Laura Hoptmann, Akira Tatehata, Udo Kultermann, *Yayoi Kusama*, London, Phaidon, 2000.

33 On Kawara 2014. július 10-én, röviddel a jelen dolgozat elkészülte után elhunyt.

tel tudósítja is 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, amelyeket az aktuális nyomtatott napisajtó egy-egy lapjával béleli ki, és ha valami 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 intenzitása, 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 pásztázására emlékeztetnek, élesen kijelölve a figyelem pontos tárgyát, az időegységet, napot, amely feltételezi az összes többit, ahogy 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.

Giorgione *Col tempo* című festményén a megjelentetett 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 pusztán idő, amiről a karján tartott felirat is biztosít, hiszen a szalag nem arról tudósít, hogy az illető hány éves korában kicsoda, hanem csak és kizárólag az időt látjuk rajta, a napok sorát.³⁴ (50. kép)

Szívesen említem még egyszer Vija Celminst, akinek lényegében az összes rajza a végtelen vonzásából született,

34 „– Nem jól mondtuk tehát az előbb, hogy a létezés oszlik a legtöbb részre. Mert nem oszlik több részre, mint az egy, hanem – úgy tűnik – pontosan ugyanannyi részre oszlik, mint az egy; mert sem a létezés

a csillagos égboltot és a tenger felszínét grafitceruzával rajzolta oly módon, hogy szinte megszámlálhatnánk, az ecói értelemben listába szedhetnénk egyenként az összes hullámot és csillagot, a lehető legnagyobb tárgyilagossággal, minden érzelműségtől mentesen. Celmins számba veszi a végtelent. Nem kishitű vállalkozás ez, ha belegondolunk, hogy hasonlót a Jóisten részéről tapasztalhatott az emberiség a CXLVII/4. zsoltár tanúsága szerint: „Eltérít a csillagok számát, és mindnyájokat nevéől nevezi.” (51. kép)

Az önarckép-fényképezésnek van egy jellegzetes típusa, amikor a kamerát egy exponáló zsinórral kezelő alany és egyben tárgy két tükör között helyezkedik el, amelyekben a képe végtelenszer megsokszorozódik, szaporodik. Hogy végül is hányszor látjuk valóságosan, az attól a szögtől függ, amit a kamera az egyik tükörrel bezár. Mivel az arc képe egyre kisebb lesz, a távolba vész, az eredmény mindenképpen végtelen számot sejtet, még akkor is, ha a későbbi nagyításon megszámlálhatóan csak hétszer–nyolcszor jelenik meg. Ilyen fénykép Ise Gropius önarcképe 1927-ből. (52. kép) Ha bárki járatlannak fényképezőgépet adunk a kezébe, előbb-utóbb készít egy ilyen felvételt, ugyanis ellenállhatatlan a vonzása annak, hogy nem igényel semmilyen külső asszisztenciát a magunkra való efféle tekintés, másfelől borzongatóan skizoid élmény magunkat ily módon megsokszorozni, mivel a kép az időnek mégiscsak egyetlen pillanatában készül, amit a kamera zárának kattánása pontosan ki is jelöl. (Talán éppen ezért olyan fontos számmunkra, hogy a digitális kamerák is imitálják legalább ezt a hangjelet, ragaszkodunk hozzá, hogy meg legyen jelölve az a bizonyos pillanat.) Ahogy a haladó művészek a Walter

nem hiányozhat az egy mellől, sem az egy a létezés mellől, mivel ők ketten mindig mindenhol egyformán ott vannak.” Platón, i. m., 53.

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 még 1928-ból. (53. kép) A mű egyszerre kétféleképpen is ismételt egyetlen képen belül. Albers 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 negatívjával. Tehát van egy földi (barna) rendezett sor és egy légies-alaktalan tömeg is öbelőle. Talányos osztása ez a tíznek (4+6). Az elsődleges valóság (Albers feje) mint vonatkozási pont eltűnik, elfedi az ismétlés, sőt, ráadásul kissé mintha hanyatlana is a fej 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.

A sokaságok között oly módon is tehetünk különbséget, hogy a „sok” legalább elvileg megszámlálható-e, vagy nem. Be tud-e fejeződni a hosszú, de mégis véges? Vagy előbb-utóbb teljesen parttalanná válik? 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 könnyen érzékelhető, hogy a képszél körülhatárolja-e az ábrázolt tárgyakat, akár sokat is, de mégis teljességet mutatva, vagy a tárgyak „túlszaladnak” a képszélen, jelezve, hogy a végtelenségig folytatódnak tovább. Határa, vége-e a képszél az egésznek, vagy csak egy metszetet, szeletet, halmazt vág ki, egy részt a végtelen egészből?

BEFEJEZÉS

Ha megszokjuk, hogy az előzőekben vázolt nézőpontból tekintsünk a művészetre, végül alig-alig találunk olyan művet, amelyre ez az elemi eljárás ne lenne alkalmazható. A művek közötti válogatás tehát 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 pointillista festésmód... – mielőtt belezavarodnánk a probléma végiggondolásába, abbahagyom.³⁵ Ráadásul van ennek a szerkesztési elvnek populáris változata is, gondoljunk csak az olimpiák gigászi mazzorettbemutatóira, ahol rengeteg emberi lény formáz alakzatokat, logókat.³⁶ Tulajdonképpen bármely, a lehető

35 „Annyira mélyen gyökerezik bennünk az a hajlam, hogy a rendet valamilyen elrendező elme jelének érzékeljük, hogy ösztönösen elcsodálkozunk, ha szabályosságot pillantunk meg a természet világában. Néha, amikor egy erdőben sétálunk, szemünkbe ötlik a gombák egy csoportja tökéletes köralakba rendeződve. A néphiedelem boszorkánygyűrűknek nevezi ezeket, mert egyszerűen elképzelhetetlennek tűnik számunkra, hogy ilyen szabályosság véletlenül jöjjön létre. És nem is véletlen – bár a jelenség magyarázata messze nem olyan egyszerű. De miért lepődünk meg rajta minden egyes alkalommal? A természet talán nem adja oly sok példáját a szabályosságnak és az egyszerűségnek – a csillagok pályájától a tengerek hullámmzásáig, a csodás kristályoktól a teremtés nagy láncolatán át egészen a virágok, a kagylók vagy az állatok tollzatának gazdag formarendszeréig?” Gombrich, i. m., 5.

36 „A szimmetriára, szabályszerűségekre, mintázatokra figyelve az ember mindenütt fellelheti őket a napi életben, anyagokon és ruhákon, szőnyegeken és tapétákon, a falon és az útburkolaton.

legkonvencionálisabb virágcsendélet is ilyen: meghatározott számú, azonosnak vagy nagyon hasonlóknak tekinthető elem sokasága. A csataképek szintűgy. Befejezésül teljesen önkényes módon még egyetlen filmről szeretnék említést tenni, Fernand Léger *Mechanikus balettjéről*. A filmet nézve az az érzésem támadt, mintha kis összefoglalója lenne a jelen kötetben foglaltaknak, példát példára halmozva a kis- és nagyszámú ismétlésekből, szépen egymás után. (54. kép)

A megidézett műveket egy másik szisztéma, a formák, alakzatok alapján is lehetne rendezgetni. Az említett példák között több is kört vagy éppen emberi alakot formál.³⁷ Ilyen emberi alakot formáló tárgyhalmozokat mutatnak Nicolas de Larmessin metszetei, aki a figurákat mesterségük attribútumaiból építette meg, ahogy Arcimboldo a maga

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 Riegl az arabeszket) megmutatása volt. Végtelen mustraként, egy darab rendként, ami átláthatóvá teszi az összetettséget, a kimeríthetetlen vonatkozásgazdagságot, az ornemens 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.” Böhringer, i. m., 7.

- 37 „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 megjelenítettekben – komponál formákat, mégpedig egészen másfajta formákat, mint amilyet szoktak, vagy amilyet várnánk. A maga sajátos barokk módján azt sugallja, hogy mesterségesen is átléphetünk a listából a formába.” Eco, i. m., 131.

portréit terményekből. (55. 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 is sok példát lehetne említeni, igaz nem emberi alakokat, hanem például fejszefejeeket mutató tárgyegyütteseket (*Axehead*). (56. kép) A pareidolia fogalmáról van itt szó, 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.)

Írásomban azt a helyzetet vizsgáltam, amikor egynemű tárgyak együttese a tárgyakon túlmutató jelentést hordoz. Az érzékelhető valóságon keresztül megnyilvánulhat valamilyen elvont fogalom, némi feszültséget teremtve a mindennapi és a fogalmi között valamiféle titok hordozójaként. A rendteremtéssel sikerülhet úrrá lenni a kaoszon, az ördögön, az érthetlenségen egy kis makettmodell építésével, legalábbis ebbe az illúzióba ringathatjuk magunkat.³⁸ 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.³⁹

38 „Ha egészen a hétköznapi 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 papírai között, amikor halálfélelme van.” Polcz, i. m., 163.

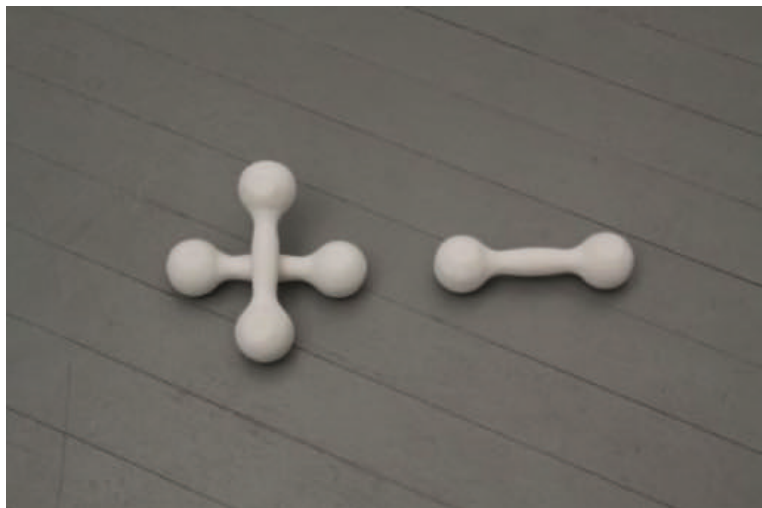
39 „Bármilyen állandó testi érzet, látvány vagy hang, előbb-utóbb figyelmünk ingerküszöbe alá süllyed. A szélfújás és a zuhogó eső, a lomb susogása, az óra ketyegése, de még a behallatszó utcai forgalom zaja is pusztán háttérre válik, és nem figyelünk már rá, ha csak nem interferál más hangokkal. A legjobb bizonyíték arra, hogy

Erős a kísértés a rend vagy legalább a rend illúziójának elérésére. Mégis természetesnek tűnik, hogy ez a kísérletünk rendre elbukik, nem is tartom ezt igazán bukásnak, mi nem tudunk pontosak lenni.⁴⁰

ilyenkor még mindig hallunk, csak éppen nem figyelünk rá, abból a jól ismert megfigyelésből nyerhető, hogy mégis észrevesszük, ha a hang megváltozik vagy abbamarad." Gombrich, i. m., 108.

40 „Ám minden olyan kísérlet, ami a világ, a gondolatok, a lakás rendbetételére irányul, határokba ütközik. Mindig megmaradnak a rendetlenség maradványai." Böhringer, i. m., 6.

KÉPEK



1-2. Káldi Katalin, *Súlyzók*, 2012



3. Lorenzo Lotto, *Ékszerész hármasképe*, 1530



4. Van Dyck, *I. Károly*, 1635–1636



5. Johann Wolfgang Goethe, *Agathe Tyche oltára*, 1776



6. Vija Celmins, *To Fix the Image in Memory*, 1977–1982



7. Alighiero Boetti, *Alighiero e Boetti Self Portrait*, 1968



8. Meret Oppenheim, *Szőrkesztyű*, 1936



9. Oswald Baer, *Önarckép tükörben*, 1932



10. Caravaggio, *Narcissus*, 1597–1599



11. Caspar David Friedrich, *Két férfi a tengerparton*, 1817



12. Tiziano Vecellio, *Égi és földi szerelem*, 1515



13. Sherrie Levine, *Black and White Bottles*, 1992



14. Giulio Paolini, *Ifjú, aki Lorenzo Lottót nézi*, 1967



15. Jasper Johns, *Painted Bronze*, 1960



16. Félix González-Torres, *Untitled / Perfect Lovers*, 1991



17. Joseph Kosuth, *Egy és három szék*, 1965



18. Marcel Duchamp, *3 stoppázs etalon*, 1913



19. Jeff Koons, *Three Ball Total Equilibrium Tank*
(*Two Dr J Silver Series, Spalding NBA Tip-Off*), 1985



20. Németalföldi mester, *Patkányok tánca*, 17. század



21. Katharina Fritsch, *Rattenkönig (Patkánykirály)*, 1993–1994



22. Katharina Fritsch, *Asztaltársaság*, 1988



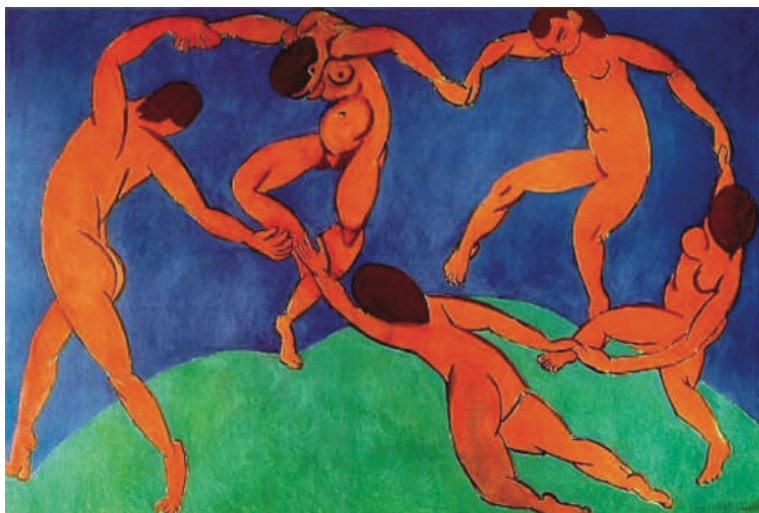
23. Jasper Johns, *Target with Four Faces*, 1955



24. Kazimir Szeverinovics Malevics, *Fehér alapon fekete négyzet*, 1915



25. Vanessa Beecroft, *Polla Sisters*, 2001



26. Henri Matisse, *Tánc I.*, 1909

© Succession H. Matisse / HUNGART 2020



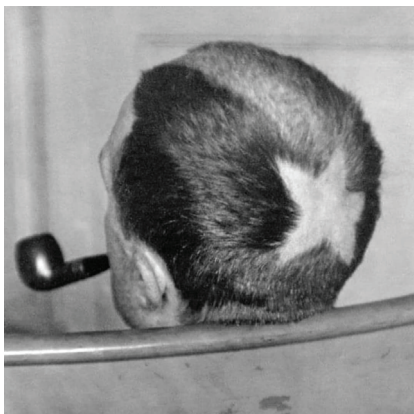
27. Bruce Nauman, *Untitled / Hand Circle*, 1996



28. Bruce Nauman, *Human Sexual Experience*, 1985



29. Peter Fischli és David Weiss, *The three sisters*
(*Equilibres / Quiet Afternoon* című sorozat), 1984–1987



30. Marcel Duchamp, *Tonzúra*, 1919

© Association Marcel Duchamp / ADAGP, Paris, / HUNGART 2020



31. Ötös arckép Marcel Duchamp-ról, 1917



32. Dan Flavin, *The Nominal Three (to William of Ockham)*, 1963



33. Jeff Wall, *The Storyteller*, 1986



34. Tony Cragg, *Secretions* sorozat (részlet)



35. Paul Cezanne, *Csendélet*, 1878



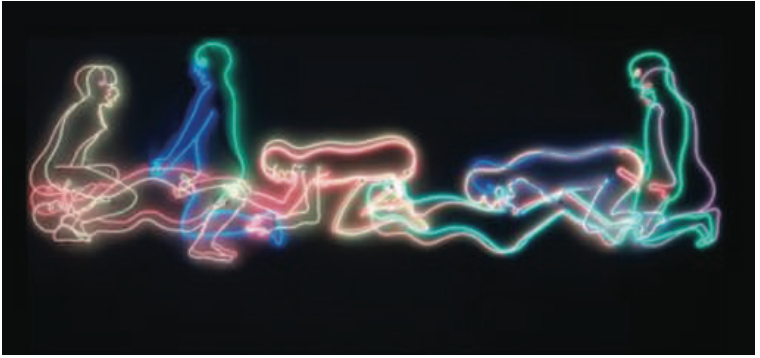
36. Giacomo Balla, *Balkonon szaladó kislány*, 1912



37. Marcel Duchamp, *Lépcsőn lemenő akt 2.*, 1912
 © Association Marcel Duchamp / ADAGP, Paris, / HUNGART 2020



38. Bruce Nauman, *Vices and Virtues*, 1988



39. Bruce Nauman, *Seven Figures*, 1985



40. Kapucínusok temploma, kripta, Via Veneto, Róma



41. Agyaghadzsereg, i. e. 209–210



42. Vanessa Beecroft, *US Navy Seals*, 1999



43. Andy Warhol, *Eight Elvises*, 1963

©The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / HUNGART 2020



44. Peter Roehr, *Ohne Titel (FO-15)*, 1964



45. Félix González-Torres, *Untitled / Portrait of Dad*, 1991



46. Alighiero Boetti, *Io che prendo il sole a Torino il 19 Gennaio 1969*, 1969



47. Yayoi Kusama, *Violet Obsession*, 1994



48. On Kawara: Date paintings in New York and 136 other cities,
David Zwirner

5 FEB. 2006

49. On Kawara, *5 Feb. 2006*, 2006



50. Giorgione, *Col tempo*, 1506



51. Vija Celmins, *Night Sky No. 15*, 2001–2002



52. Ise Gropius, *Önarckép*, 1927



53. Josef Albers, *Önarckép*, 1928

©The Josef and Anni Albers Foundation / HUNGART 2020



54. Fernand Léger, *Mechanikus balett*, film, 1924



55. Nicolas de Larmessin, *Habit de Boisselier*, 1695



56. Tony Cragg: *Axehead*, 1982

KÉPJEGYZÉK

- 1–2. Káldi Katalin (Budapest, 1971), *Súlyzók*, 84 db gipsz kézisúlyzó, darabonként 20x5,5 cm, 2012.
3. Lorenzo Lotto (Velence, 1480 – Loreto, 1556), *Ékszerész hármás arcképe*, olaj, vászon, 52,1x79,1 cm, 1530.
4. Van Dyck (Antwerpen, 1599 – London, 1641), *I. Károly*, olaj, vászon, 85x100 cm, 1635–1636.
5. Johann Wolfgang Goethe (Frankfurt, 1749 – Weimar, 1832), *Agathe Tyche oltára*, 90 cm oldalhosszúságú gránitkocka és 72 cm átmérőjű gránitgömb, 1776.
6. Vija Celmins (Riga, 1938), *To Fix the Image in Memory*, 11 kavics és 11 akrillal festett bronzöntvény, 1977–1982.
7. Alighiero Boetti (Torino, 1940 – Róma, 1994), *Alighiero e Boetti Self Portrait*, fénykép, 15,2 x11,2 cm, 1968.
8. Meret Oppenheim (Berlin, 1913 – Bázél, 1985), *Szörkesztű*, szőr, fa, körömlakk, 5x21x10 cm, 1936.
9. Oswald Baer (Bielsko-Biala, 1906 – Jéna, 1941), *Önarckép tükörben*, olaj, vászon, 115,5x91,5 cm, 1932.
10. Caravaggio (Milánó, 1571 – Porto Ercole, 1610), *Narcissus*, olaj, vászon, 110x92 cm, 1597–1599.
11. Caspar David Friedrich (Greifswald, 1774 – Drezda, 1840), *Két férfi a tengerparton*, olaj, vászon, 51x66 cm, 1817.
12. Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore, 1490 – Velence, 1576), *Égi és földi szerelem*, olaj, vászon, 118x279 cm, 1515.
13. Sherrie Levine (Hazleton, 1947), *Black and White Bottles*, üveg, 33x7,6 cm egyenként, 1992.
14. Giulio Paolini (Genova, 1940), *Ifjú, aki Lorenzo Lottót nézi*, fénykép, emulziós vászon, 30x24 cm, 1967.
15. Jasper Johns (Augusta, 1930), *Painted Bronze*, festett bronz, 14x20,3x12,1 cm, 1960.
16. Félix González-Torres (Guáimaro, 1957 – Miami, 1996),

- Untitled / Perfect Lovers*, órák, 35,6x71,2x7 cm, 1991.
17. Joseph Kosuth (Toledo, 1945), *Egy és három szék*, fénykép, szék, 110x60 cm / 81x40x51 cm / 52x80 cm, 1965.
 18. Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 1887 – Neuilly-sur-Siene, 1968), *3 stoppázs etalon*, fadoboz: 28,2x129,2x22,7 cm, három 1 méteres cérna egyenként 13,3x120 cm-es festett vászoncsíkokra ragasztva, mindegyik vászoncsík 18,4x125,4x0,6 cm-es üveglapra erősítve, három 6,2x109,2x0,2 cm-es, a cérnák ívéhez illeszkedőre fűrészelt faléc, 1913.
 19. Jeff Koons (York, 1955), *Three Ball Total Equilibrium Tank (Two Dr J Silver Series, Spalding NBA Tip-Off)*, üveg, acél, pneumatikus lábak, három kosárlabda, víz, 1536x1238x336 cm, 1985.
 20. Németalföldi mester, *Patkányok tánca*, olaj, vászon, 41,5x46,5 cm, 17. század.
 21. Katharina Fritsch (Essen, 1956), *Patkánykirály*, poliészter, festék, 280x1300 cm, 1993–1994.
 22. Katharina Fritsch (Essen, 1956), *Asztaltársaság*, poliészter, fa, pamut, festék, 1,4x16x1,75 m, 1988.
 23. Jasper Johns (Augusta, 1930), *Target with Four Faces*, enkauszтика, újságpapír, vászon, festett gipsz, fa keret, 85,3x66x7,6 cm, 1955.
 24. Kazimir Szeverinovics Malevics (Kijev, 1879 – Leningrád, 1935), *Fehér alapon fekete négyzet*, olaj, vászon, 79,5x79,5 cm, 1915.
 25. Vanessa Beecroft (Genova, 1969), *Polla Sisters*, performansz, 2001.
 26. Henri Matisse (Le Cateau-Cambrésis, 1869 – Nizza, 1954), *Tánc I.*, olaj, vászon, 260x390 cm, 1909.
 27. Bruce Nauman (Fort Wayne, 1941), *Untitled / Hand Circle*, bronz, réz, 1155x710x700 cm, 1996.
 28. Bruce Nauman (Fort Wayne, 1941), *Human Sexual*

- Experience*, neoncsövek alumíniumlapon, 43,2x 58,4x24,1 cm, 1985.
29. Peter Fischli (Zürich, 1952) és David Weiss (Zürich, 1946 – Zürich, 2012), *The three sisters (Equilibres / Quiet Afternoon* c. sorozat), C-print, 30x40 cm, 1984–1987.
 30. Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 1887 – Neuilly-sur-Siene, 1968), *Tonzúra*, fénykép, 15x10 cm, 1919.
 31. Ötös arckép Marcel Duchamp-ról, ismeretlen fényképezés, gelatin silver print, 1917.
 32. Dan Flavin (Jamaica NY, 1933 – Riverhead (town) NY, 1996), *The Nominal Three (to William of Ockham)*, neoncsövek, magasság 183 cm, változtatható szélesség, 1963.
 33. Jeff Wall (Vancouver, 1946), *The Storyteller*, dia, világítódoboz, 229x437 cm, 1986.
 34. Tony Cragg (Liverpool, 1949), *Secretions* sorozat, dobókockával borított polisztirén szobrok (részlet).
 35. Paul Cezanne (Aix-en-Provence, 1839 – Aix-en-Provence, 1906), *Csendélet*, olaj, vászon, 19x27 cm, 1878.
 36. Giacomo Balla (Torino, 1871 – Róma, 1958), *Balkonon szaladó kislány*, olaj, vászon, 125x125 cm, 1912.
 37. Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 1887 – Neuilly-sur-Siene, 1968), *Lépcsőn lemenő akt*, olaj, vászon, 147x89,2 cm, 1912.
 38. Bruce Nauman (Fort Wayne, 1941), *Vices and Virtues*, neoncső, 1988.
 39. Bruce Nauman (Fort Wayne, 1941), *Seven Figures*, neoncső, 127x457x7 cm, 1985.
 40. Kapucinusok temploma, kripta, Via Veneto, Róma
 41. Agyaghadsereg, körülbelül 8000 agyag katona, 130 harci szekér, 520 ló, 150 lovas, 184–197 cm, i. e. 209–210.
 42. Vanessa Beecroft (Genova, 1969), *US Navy Seals*, digitális C-print, 101,7x135,3 cm, 1999.

43. Andy Warhol (Pittsburgh, 1928 – New York, 1987), *Eight Elvieses*, vászon, szitanyomat, 1963.
44. Peter Roehr (Lauenburg/Elbe, 1944 – Frankfurt, 1968), *Ohne Titel (FO-15)*, 1964.
45. Félix González-Torres (Guáimaro, 1957 – Miami, 1996), *Untitled / Portrait of Dad*, 79,4 kg fehér bonbon átlátszó celofánban, 1991.
46. Alighiero Boetti (Torino, 1940 – Róma, 1994), *Én, amint napozok Torinóban 1969. január 19-én*, 112 kézi formázású betondarab, káposztalepke, 117x90 cm, 1969.
47. Yayoi Kusama (Matsumoto, 1929), *Violet Obsession*, textil, gumicsónak, 109,8x381,9x180 cm, 1994.
48. On Kawara (Kariya, 1932 – New York, 2014), *Date paintings in New York and 136 other cities*, David Zwirner.
49. On Kawara (Kariya, 1932 – New York, 2014) *5 Feb. 2006*, akril, vászon, 26,7x34,3 cm, 2006.
50. Giorgione (Castelfranco, 1478 – Velence, 1510), *Col tempo*, olaj, vászon, 68x59 cm, 1506.
51. Vija Celmins (Riga, 1938), *Night Sky No. 15*, olaj, vászon falapon, 79,1x96,7x3,2 cm, 2001–2002.
52. Ise Gropius (Wiesbaden, 1897 – Lexington, 1983), *Önarc-kép*, 1927.
53. Josef Albers (Bottrop, 1888 – New Haven, 1976), *Önarc-kép*, 1928.
54. Fernand Léger (Argentan, 1881 – Gif-sur-Yvette, 1955): *Mechanikus balett*, film, 1924. (állókép)
55. Nicolas de Larmessin (Párizs, 1632 – Párizs, 1694), *Habit de Boisselier*, 1695.
56. Tony Cragg (Liverpool, 1949), *Axehead*, fa, fém, műanyag, 1092x3931x4902 mm, 1982.

IRODALOMJEGYZÉK

- Baudrillard, Jean, *A tárgyak rendszere*, ford. Albert Sándor, Bp., Gondolat, 1987.
- Beke László, *Ismétlődés és ismétlés a művészetben = Uő, Művészet/elmélet. Tanulmányok 1970–1991*, Bp., Balassi, 1994 (BAE-Tartóshullám).
- Benjamin, Walter, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában = Uő, Kommentár és Prófécia*, Bp., Gondolat, 1969.
- Böhringer, Hannes, *Gondolatok az ornamentikáról = Kísérletek és tévelygések*, ford. J. A. Tillmann, Bp., Balassi, 1995 (BAE-Tartóshullám).
- Eco, Umberto, *A lista mámore*, ford. Sajó Tamás, Bp., Európa, 2009.
- Foster, Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 1996.
- Deleuze, Gilles, *Difference and Repetition*, ford. Paul Patton, London, Continuum International Publishing Group, 2004.
- Erdély Miklós, *Ismétléseleméleti tézisek = Uő, Művészeti írások. Válogatott művészeti tanulmányok I*, Bp., Képzőművészeti, 1991.
- Gadamer, Hans-Georg, *A szép aktualitása*, ford. Bonyhai Gábor, Bp., T-Twins, 1994.
- Gombrich, Ernst, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, Phaidon, 1979.
- Hoptmann, Laura, Tatehata, Akira, Kultermann, Udo, *Yayoi Kusama*, London, Phaidon, 2000.
- Kant, Immanuel, *A tiszta ész kritikája*, ford. Kis János, Bp., Atlantisz, 2009, 178.

- Kramer, Mario, *Paare / Couples*, Frankfurt am Main, Museum für Moderne Kunst, 2001.
- Kierkegaard, Sören Aabye, *Az isméltés*, Bp., L'Harmattan, 2008.
- Morley, Simon (ed.) *The Sublime: Documents of Contemporary Art*, London, Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2010.
- Nancy, Jean-Luc, *A portré tekintete*, ford. Seregi Tamás, Bp., Műcsarnok, 2010 (Műcsarnok könyvek 6).
- Pelevin, Viktor, *Számok*, ford. Bratka László, Bp., Európa, 2007, 12.
- Platón, *Parmenidész*, ford. Bárány István, Bp., Atlantisz, 2017.
- Polcz Alaine, *A rend és a rendetlenség jelensége az emberi cselekvésben*, Bp., Kozmosz Könyvek, 1987 (Az én világom).
- Steiner, Wendy, *Narrativitás a festészetben*, <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szovegygyujtemeny/steiner/index06.html>
- Virilio, Paul, *Az eltűnés esztétikája*, Bp., Balassi, 1992 (BAE-Tartóshullám).
- Virilio, Paul, *Art as Far the Eye Can See*, Oxford, New York, Berg, 2007.

Káldi Katalin

HŐ / HEAT

Kisterem, Budapest
2018. január 17. – február 16.

1891. február 24-én alakult a Fegyver és Gépgyár Rt., a FÉG. Sok konyhában látható egy Calor II. elnevezésű falifűtő a népszerű termékeik közül. A calor jelentése latinul hő. Eredetileg ezt a címet szántam ennek a tárgycsoportnak. (Erről a szó ismeretlensége, illetve a color szóhoz túlságosan hasonlító hangalakja miatt tettem le.)



1. Káldi Katalin, *Hő / Heat*, 2018, Kisterem, kiállítási nézet. Fotó: Sulyok Miklós

A rubor vöröset jelent, szintén latinul. 2013–2015-ben jószerevével csak piros képeket festettem. Ennek az volt az oka, hogy nagyobb tétel volt évek óta bontatlanul a készleteim között, a dobozokra pillantva felismertem, hogy cselekvő, aktív képek előállítására ezek felhasználása a legkézenfekvőbb megoldás. A makettjellegű, egy-egy együttállást rögzítő képeket le kellett váltásuk a „szembejövő” mozgást mutató ábrák.

A nyelvekben meghatározható sorrendben keletkeztek a színnevek, az első három színnév megjelenési sorrendje

minden nyelvben azonos: először a fekete és a fehér, majd pedig a piros színek nevei alakultak ki, a továbbiakban már mutatkozik némi eltérés. Tehát akár innen is tudható, hogy a piros a legfontosabb szín, amelyre nagyon élesen reagálunk. A piros színnel való közlés hatékony.

Egy idő múltán a másik cselekvő szín, a sárga is előkerült. Eltűnődve ennek a néhány évnek a vásznait borító pigmenteken, úgy véltem, ideje felsorolni, megnevezni őket.

Mi van ezeken a képeken? Festék. Milyen festék? Ilyen festékek. Egyfajta enciklopédiaként gondolok ezekre a *Színtan* címet viselő képekre, egyre sűrűsödő, gyorsuló felsorolásban mutatják a megelőző évek pigmentjeit, egy pontból sugározva.



2. Káldi Katalin, *Egy*, 2016. Fotó: Sulyok Miklós



3. Káldi Katalin, *Turbulencia halmaz*, 2017. Fotó: Sulyok Miklós



4. Káldi Katalin, *Színtan*, 2017. Fotó: Sulyok Miklós



5. Káldi Katalin, *Pont II.*, 2017. Fotó: Sulyok Miklós

Az elemek mindegyik munkán egy pontba futnak össze, függetlenül attól, hogy ezek az alapegységek egy térbeli idom tárgyyszerű ábrázolásai (függőön, henger, egy kúp végtelen számú éle, bármi), vagy tetszőleges színű síkidomok (háromszögek).

Ez az egy pont az, ami felé itt minden törekszik. És ami egy, az abszolút, arra irányul minden. Az irányulás nagyon lényeges ezekben a munkákban. A vektor olyan mennyiség, amelynek nagysága mellett iránya is van. Ezeken az ábrákon az az újdonság, hogy nem a „van”-ság mutatkozik meg rajtuk, nem bizonyos konstellációk, viszonyok, hanem hogy haladnak, és a haladásuk mutatkozik meg.



6. Káldi Katalin, *Nagy turbulencia*, 2017. Fotó: Sulyok Miklós



7. Káldi Katalin, *Négy turbulencia*, 2017. Fotó: Sulyok Miklós



8. Káldi Katalin, *Hő / Heat*, 2018. Fotó: Sulyok Miklós

A rotor jelentése forgó, a műszaki nyelvben pedig egy forgó villamosgép feszültséget gerjesztő részét jelenti. Turbulenciáknak neveztem el az ilyen mozgást sejtető képeket.

Tubizmusnak nevezték némi iróniával Fernand Léger festészetét az általa is kedvelt hengeres formák plasztikussága miatt. Az 1924-ben forgatott *Mechanikus balett* című filmje gazdag tárháza a számosságnak és fémes csillogásoknak. Ezért csak szeretettel tudok gondolni rá. A fémes csillogás és a csillagrombolók káprázata itt is, ott is kivillan, mint az archaikus sci-fikben. A *Testek sebessége I-III.* címet viselő képeken látszó hengerek is ugyanazzal a lassúsággal vagy gyorsasággal haladnak, mint az úrhajók, vagy mint Thomas Pynchon *Súlyszivárvány* című regényében a lövegek.



9. Káldi Katalin, *Testek sebessége I.*, 2017. Fotó: Sulyok Miklós



10. Káldi Katalin, *Testek sebessége II.*, 2017. Fotó: Sulyok Miklós



11. Káldi Katalin, *Hő*, 2017. Fotó: Sulyok Miklós



12. Káldi Katalin, *Hatékonyág*, 2016. Fotó: Sulyok Miklós

Kicsit kitérnék még a munkámat mindig is kísérő számoságra. Az első gipszöntvény, aminek itt a fényképe látható, egy, az átlói által négy részre tagolt téglalap, egy festmény méreteihez igazodik. Itt is a középpont, az Egy az érdekes, olyannyira, hogy fontos volt számomra, hogy ez az egy pont emelkedjen ki a fal síkjából, közelítsen néhány centimétert, jöjjön szembe, öltön testet, gipsztestet. Ezt követte két másik gipszöntvény, felismerve, hogy bármennyi él tarthat az egyetlen pont felé, lehet akár három vagy öt is. A háromszög alakú gipsztest egyúttal olyan, mintha egy tetraédert szemlélnénk szemből. A tetraéder az első az öt szabályos platóni test közül, Platón a tűz elemet társította hozzá, és már meg is érkeztünk a hőhöz. Az ötszög alakú gipsztárgy szándékosan került a kúpot ábrázoló festmény mellé, így egymás mellett még tisztábban mutatják, hogy csak és kizárólag a középpontjuk számít, az a közös nevező bennük.

A militáns, stratégiai játékokban (sakk) a haladás, a helyváltoztatás a szervező erő, az evidencia. Ez az evidencia nyilvánul meg az újabb munkáimban.

Káldi Katalin



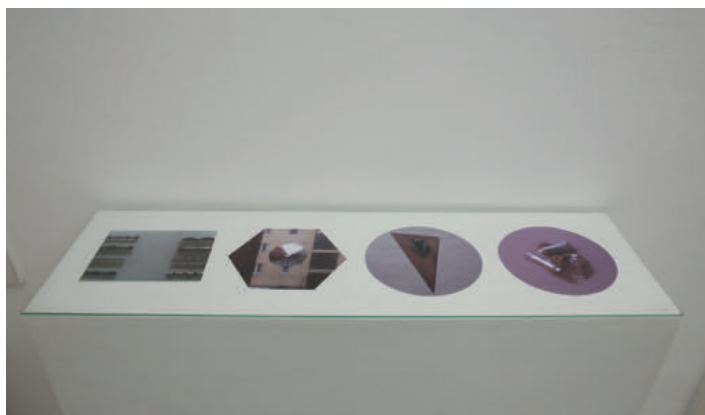
13. Káldi Katalin, *Hő / Heat*, 2018, Kisterem, kiállítási nézet. Fotó: Sulyok Miklós



14. Káldi Katalin, *Ötszög*, 2017. Fotó: Sulyok Miklós



15. Káldi Katalin, *Kúp*, 2017. Fotó: Sulyok Miklós



16. Káldi Katalin, *Hő / Heat*, 2018, Kisterem, installáció nézet.
Fotó: Sulyok Miklós

KÉPJEGYZÉK

1. Káldi Katalin, *Hő / Heat*, 2018, Kisterem, kiállítási nézet.
Fotó: Sulyok Miklós.
2. Káldi Katalin, *Egy*, olaj, vászon, 40×50 cm, 2016. Fotó: Sulyok Miklós.
3. Káldi Katalin, *Turbulencia halmaz*, olaj, vászon, 65×65 cm, 2017. Fotó: Sulyok Miklós.
4. Káldi Katalin, *Színtan*, olaj, vászon, 30×50 cm, 2017. Fotó: Sulyok Miklós.
5. Káldi Katalin, *Pont II.*, olaj, vászon, 60×120 cm, 2017. Fotó: Sulyok Miklós.
6. Káldi Katalin, *Nagy turbulencia*, olaj, vászon, 65×65 cm, 2017. Fotó: Sulyok Miklós.
7. Káldi Katalin, *Négy turbulencia*, olaj, vászon, 30×50 cm, 2017. Fotó: Sulyok Miklós.
8. Káldi Katalin, *Hő / Heat*, 2018, Kisterem, kiállítási nézet.
Fotó: Sulyok Miklós.
9. Káldi Katalin, *Testek sebessége I.*, olaj, vászon, 80×80 cm, 2017. Fotó: Sulyok Miklós.
10. Káldi Katalin, *Testek sebessége II.*, olaj, vászon, 80×80 cm, 2017. Fotó: Sulyok Miklós.
11. Káldi Katalin, *Hő*, gipsz, 48×56,5 cm, 2017. Fotó: Sulyok Miklós.
12. Káldi Katalin, *Hatékonyág*, olaj, vászon, 60×120 cm, 2016. Fotó: Sulyok Miklós.
13. Káldi Katalin, *Hő / Heat*, 2018, Kisterem, kiállítási nézet.
Fotó: Sulyok Miklós.
14. Káldi Katalin, *Ötszög*, gipsz, 48×48 cm, 2017. Fotó: Sulyok Miklós.
15. Káldi Katalin, *Kúp*, olaj, vászon, 60×120 cm, 2017. Fotó: Sulyok Miklós.

16. Káldi Katalin, *Hő / Heat*, 2018, Kisterem, installáció nézet. Fotó: Sulyok Miklós.

Művészet mint kutatás

Megjelent a Magyar Képzőművészeti Egyetem
(1062 Budapest, Andrássy út 69–71.) és a
Balatonfüred Városért Közalapítvány
(8230 Balatonfüred, Szent István tér 1.)
közös kiadásában

Felelős kiadó

Radák Eszter és Molnár Judit

Sorozatszerkesztő

Szegedy-Maszák Zoltán és Kicsiny Balázs

Szerkesztő

Szegedy-Maszák Zoltán

Design

Lepsényi Imre

Kéziratelőkészítés és szöveggondozás

Burza Patrícia Kármén (Seleris Project Bt.)

Nyomdai előkészítés

Tóbiás Krisztián (Seleris Project Bt.)

Nyomda

EPC Nyomda, Budapest

ISBN 978-963-9990-79-1

© HUNGART 2020

© Magyar Képzőművészeti Egyetem

© Káldi Katalin

ELN MAGYAR
KÉPZŐMŰVÉSZETI
COVETEM
DOKTORI ISKOLA

Tempevölgy
KULTÚRA, MŰVELÉSZET, TUDOMÁNY



9 789639 990791