

# Eredeti, másolat, lenyomat<sup>1</sup>

## Maurer Dóra, Lakner László és a grafika konceptualizálása

Az 1970-es években MAURER DÓRA több művének is a *Rajzolás kamerával* címet adta. Az egyik (*Rajzolás kamerával, kör a négyzet körül*, 1977–79; *Rajzolás kamerával, kör a négyzetben*, 1977–79) ilyen című alkotásán egy négyzet alaprajzú üvegdoboz közepére helyezett fényképezőgéppel rögzítette a doboz felületén végigfutó fekete csíkot. A felületet körkörösén végigfotózó objektív az egyik esetben a kocka sarkaira, a másik esetben pedig az üveglapok felületére fókuszált, és ezáltal a kamera mechanikus tekintete imaginárius kört írt le a négyzet alaprajzú téren belül és azon kívül is. A mű játékosan vizsgálja a percepció korlátait és relativitását, a fotó médiumának sajátosságait, illetve az idő, a tér és a mozgás komplex összefüggéseit. A konstelláció egésze – amelyet a művész ceruzával le is rajzol – elvezet a geometrikus absztrakció két alapvető motívumához, a körhöz és a négyzethez. A művész mozdulatsora, a fotografikus akció egy geometrikus kompozíció láthatatlan kontúrajait rajzolja körül a térben. A hangsúly ezúttal a körülrajzolás gesztusán van. A fényképek tárgya ugyanis nem más, mint a panoramikusan körbefényképezett fekete vonal, a hol tűéles, hol elhalványuló kontúr, a fényképek téglalapjait két egyenlő részre felosztó horizont. A horizontvonal olykor megfoghatatlanul távolinak tűnik, szinte feloldódik a háttérben, máskor pedig fekete kerítésként zárja el a befogadói tekintet útját. Mintha a látás korlátainak a metaforája lenne. Mindemellett a fekete vonal olyan, mint egy határozott kézzel meghúzott tollvonás. Kontúrvonal, amelyet ezúttal nem ceruzával vagy metszőkéssel rajzol meg a művész, hanem a kamera objektívjének segítségével.

A fotósorozaton Maurer nemcsak a percepció mibenlétét analizálja tehát, hanem a rajzolás aktusát is: a hagyományos képgrafika eszközei nélkül rajzol vonalakat, kontúrokat, alakzatokat – négyzetekeket, köröket, láthatatlan párhuzamosokat. Ennyiben a kamerával

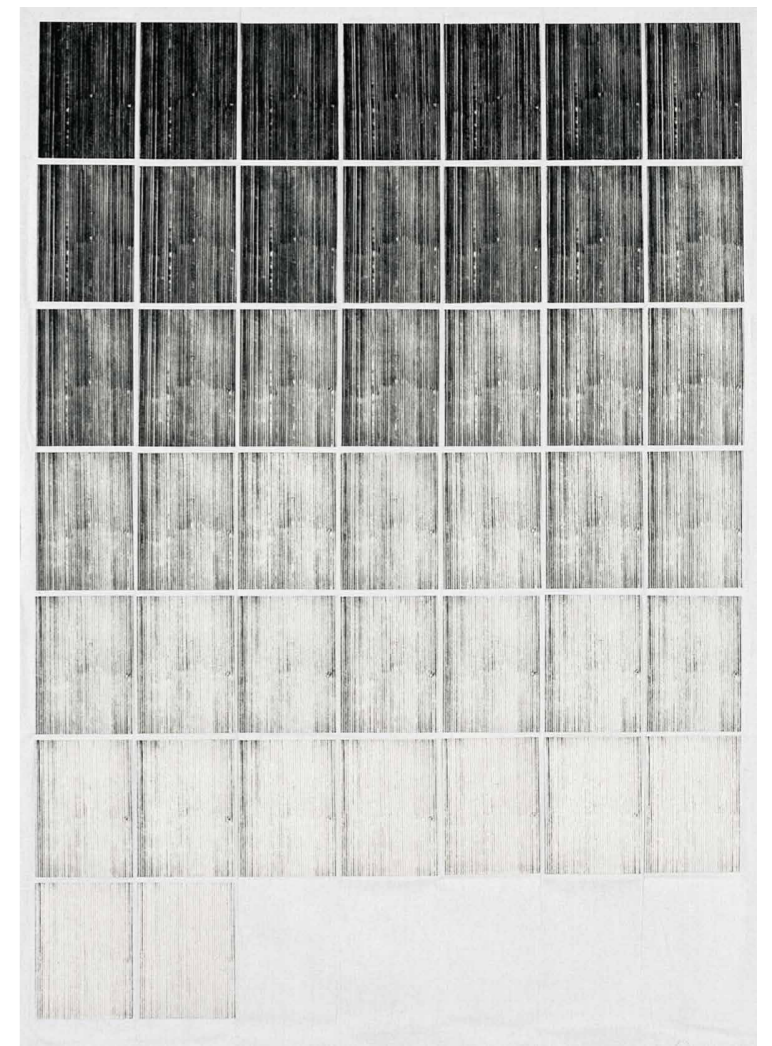
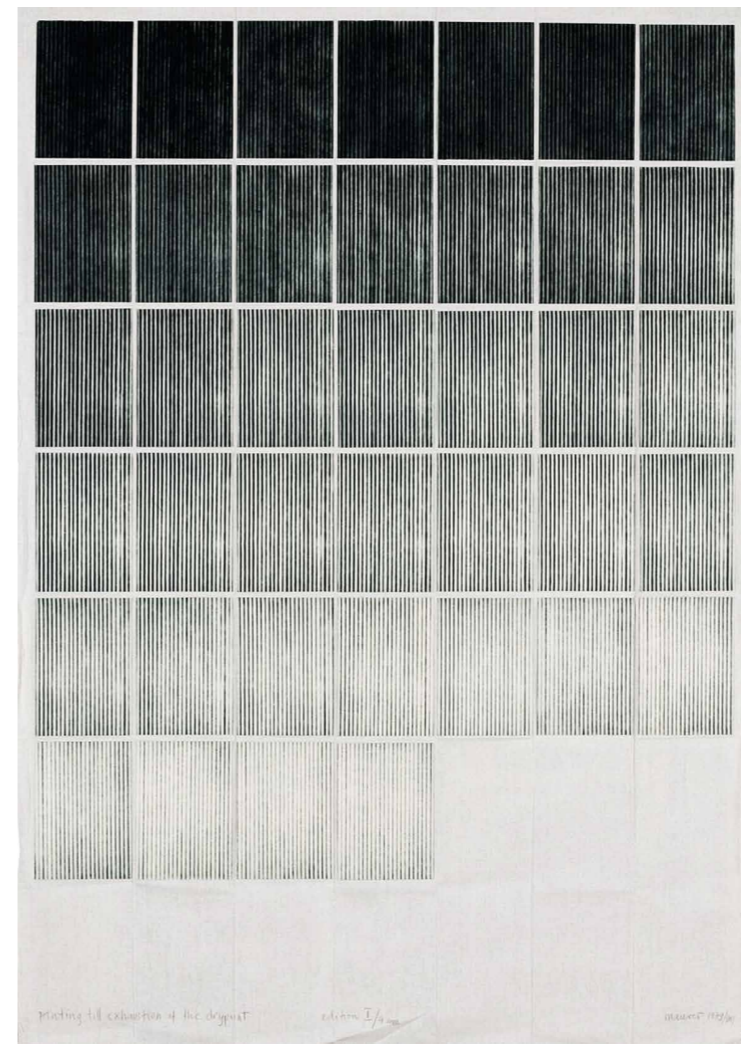
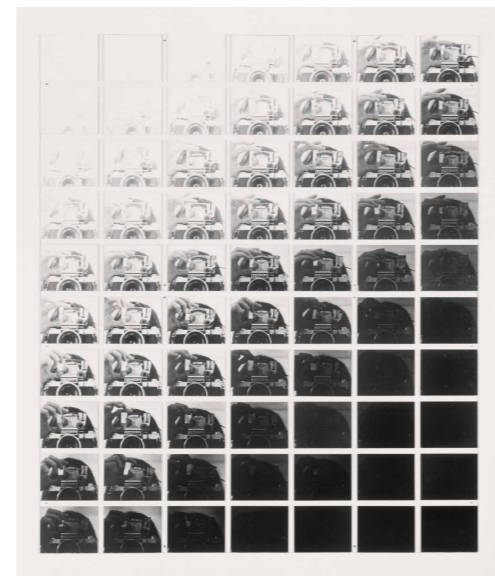
<sup>1</sup> Jelen írás a szerző azonos című előadásának átdolgozott, szerkesztett változata. (A gondolatmenet korábbi változata elhangzott a *Nyomhagyás - Nyomatás. A képalkotás új pozíciói az 1960-1970-es években* című konferencián, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2017. december 1., ld. <http://www.mke.hu/node/37850>; utolsó belépés a tanulmányban hivatkozott webhelyekre: 2020. augusztus 5.)

JOHN HILLIARD  
*Camera Recording its Own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors)*, 1971

készített konceptuális „rajzok” a művész korábbi grafikai tevékenységét folytatják, és a grafikai képalkotás alapkérdéseivel is számot vetnek. Az *Arányok* (1979) című experimentális filmjén Maurer az emberi test arányait demonstrálja, mintha Albrecht Dürer és mások traktátusait bontaná ki a térben és az időben. Általánosságban is megállapítható, hogy Maurer konceptuális alkotásain a grafika „kiterjesztett terét” kutatja abban az értelemben, ahogy Rosalind Krauss a *land art*ot a szobrászat „kiterjesztett mezőjén” helyezte el.<sup>2</sup> Maurer a Magyar Képzőművészeti Egyetemen 2017-ben bemutatott grafikai kiállítását bejárva végigkövethető volt az az út, ahogy a magyarországi experimentális grafika egyik meghatározó képviselője fokozatosan konceptualizálta saját grafikai nyelvét, mígnem kilépett a képgrafika hagyományos keretei közül.<sup>3</sup>

A sokszorosító grafikai eljárások önmagukban hordozták azokat az alapkérdéseket, amelyek Maurer későbbi konceptuális művészetét is meghatározták. Azokat a dilemmákat, amelyek az eredeti és a másolat, a nyomóforma és a lenyomat dialektus viszonyára, illetve a szekvencialitás, a szerialitás, az időbeliség, az elmozdulás és a nyomhagyás mibenlétére vonatkoznak. A nyomólemez lenyomatása önmagában is

- <sup>2</sup> ROSALIND E. KRAUSS: *Sculpture in the Expanded Field*, in: uő: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge (Mass.), London, 1985, 276–290., magyarul: Rosalind E. Krauss: *A szobrászat kiterjesztett tere* (Beck András ford.), *Enigma*, 1999/20–21, 96–105.
- <sup>3</sup> *Nyomhagyás. Nyomatás. Maurer Dóra grafikai munkássága 1955–1980*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2017. október 13. – december 3. (kurátor: Révész Emese), ld. <http://www.mke.hu/node/37639>



MAURER DÓRA  
*Nyomatás kimerülőség, 11/4 mm, V/2 mm, 1979*

térben és időben lezajló folyamat. Ezt tükrözik a klasszikus rézkarcoknak – például Rembrandt rézkarcainak sokat elemzett – állapotnyomatai, amelyeket egymás mellé rendelve szinte filmszerűen rekonstruálható az alkotófolyamat, a kompozíció átdolgozásának, újragondolásának története. Maurer ezt az időtapasztalatot tematizálja a *Nyomatás kimerülőség* (1979) című – a Szépművészeti Múzeum által az 1980-as években megvásárolt – hidegtű nyomtatán, amely nem az átdolgozások sorozatát mutatja be, hanem a használatban lévő nyomólemezen lévő formák kimerülésének, elkopásának, elhasználódásának folyamatát, a rajz útját, átalakulását. Maurer ahhoz hasonlóan reflektál a médium sajátosságaira és korlátaira, mint JOHN HILLIARD a *Saját állapotát rögzítő kamera* (1971) című sorozatán reflektált a fotográfia sajátosságaira.<sup>4</sup>

*Rézmetset, rézkarc* című kötetében rendkívül érzékletesen írja le Maurer az anyaggal való küzdelem folyamatát, a véletlen eseményekből származó ráismeréseket, a technika, a médium szisztematikus vizsgálatának, és a művészi (ön)reflexiónak a jelentőségét.<sup>5</sup> Ezek a belátások vezettek a grafika konceptualizálásához, a grafika kereteit és korlátait feszegető kísérletekhez. Például *A nagyon magasról leejtett lemez* (1970) véletlenszerűen deformálódott felületének lenyomatásához, dokumentálásához, a nyomólemeze csöpögtetett sav által teremtett esetleges, expresszív alakzatok

<sup>4</sup> JOHN HILLIARD: *Camera Recording its Own Condition. (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors)*, 1971, 70 db zselatinos ezüstnagytítás, papíron, kartonon és perspexen, 2174 × 1832 mm, Tate, London, Ltsz. T03116

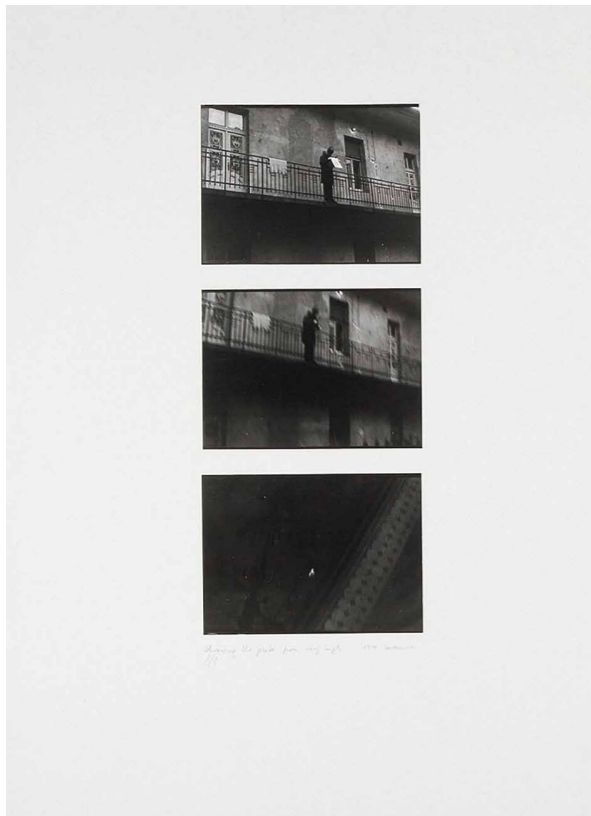
<sup>5</sup> MAURER DÓRA: *Rézmetset, rézkarc (Műhelytitkok sorozat)*, Budapest: Corvina Kiadó, 1976

analíziséhez.<sup>6</sup> Ezek a művek, akár csak a finoman átsátozott frottázs-felületek éterien lebegő *Elrejtett struktúrái* (1977), illetve a nyomólemez részleges deformálására épülő kompozíciók mind visszavezethetők Maurer experimentális, szürrealista karakterű grafikai tevékenységére.

A biomorf, szinte erotikusan buja formákból építkező grafikák sorára. A megkettőződő, ismétlődő, variálódó, osztódó, permanensen átalakuló, átváltozó formák, alakok és alakzatok sűrű szövetére és textúrájára.<sup>7</sup> A lenyomatok érzéki struktúrái, illuzórikus reddői ugyanis már a hatvanas évek elején magukban hordozták a nyomhagyás mibenlétére vonatkozó teoretikus kérdésfelvetés lehetőségét: mennyiben azonos egymással

<sup>6</sup> Erről a kérdéstről részletesebben írtam az alábbi publikációmban: *Moving Planes: Hidden Structures*, in: *Dóra Maurer, JULIET BINGHAM* ed., kat. Tate Modern, London, 2019, 70–76. (70. skk.)

<sup>7</sup> Maurer grafikai munkásságáról lásd részletesen: RÉVÉSZ EMESE: *Nyomhagyás - Nyomatás: Maurer Dóra grafikai munkássága*, in *Nyomhagyás-nyomatás. Maurer Dóra grafikai munkássága. 1957–1981*, Maurer Dóra - Révész Emese - Vintage Galéria szerk., exh. cat. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest: Gáyor-Maurer SUMUS Alapítvány 2017, 7–46.



MAURER DÓRA  
Nagyon magasról leejtett lemez, 1970

ugyanannak a nyomólemezek két különböző lenyomata, mennyiben megismételhető és mennyiben megismételhetetlen a nyomtatás gesztusa, mennyiben észlelhető az ismétlődő nyomok és nyomstruktúrák szemmel alig látható, éteri differenciái.

Távolabbról nézve Maurer korai művészete beilleszthető a szürrealizmus, a francia Nouveau Réalisme és a konceptualizmus nemzetközi összefüggésrendszerébe, a lokális kontextust tekintve pedig a magyarországi experimentális grafika történetébe (összefüggésben például MAJOR JÁNOS és PÁSZTOR GÁBOR munkáival), amely szorosan összefügg a frottázs, a grattázs, a décalcomanie technikáját bravúrosan alkalmazó szürnaturalista festészet megjelenésével, gondoljunk Csernus Tiborra, Lakner Lászlóra, Szabó Ákosra, Kóka Ferencre, Gyémánt Lászlóra, Korga Györgyre, Konkoly Gyulára és Méhes Lászlóra, akik közül többen a magyar grafika történetének is fontos alakjaivá váltak, ám a hetvenes évek elején közülük csak kevesen tettek kísérletet a festészet és a grafika konceptualizálására, egy sajátos meta-festészeti vagy meta-grafikai program megvalósítására.

Ezúttal a szürnaturalista festésztől és grafikától a konceptuális képalkotásig vezető művészi utak egyik legkomplexebb példájára, LAKNER LÁSZLÓ korai művészetére fókuszálunk, azon belül is az ötvenes évek végétől a hetvenes évek közepéig terjedő időszakra, arra folyamatra, ahogy Lakner a szürrealista képalkotásból kiindulva, majd a pop arttal rokonítható, montázszerű struktúrákat alkotva eljutott egy a korai technikai kísérleteket kamatoztató konceptuális képi nyelvhez, amit akár a festészet és a grafika konceptualizálásának nevezhetünk.

Az 1960-as években Major János mellett talán Lakner László művészetéhez állt a legközelebb Maurer Dóra művészete. Mindannyian az experimentális grafika meghatározó képviselőiként fordultak a konceptuális művészet felé, ám ekkor sem mondtak le a hagyományos képalkotó eljárásokban rejlő, duchamp-i értelemben vett retinális kvalitásokról. 1968-ban Major János, Lakner László, Maurer Dóra és Pásztor Gábor műveiből rendeztek

kiállítást a Műegyetem Irinyi János kollégiumában,<sup>8</sup> amely mintegy jelezte a művészek közötti stiláris és szemléleti összefüggést. Ugyanebben az évben mind a négy művész szerepelt a Magyar Nemzeti Galéria *Mai magyar grafika* című kiállításán.<sup>9</sup> A tárlathoz kapcsolódó szerényebb katalógust 1972-ben egy nagyobb kiadvány követte, amely *Mai magyar rajzművészet* címen jelent meg. A kiadvány bevezetőjében az 1968-as kiállítás rendezője, SOLYMÁR ISTVÁN a kortárs magyar grafika két tendenciájáról ír: a hagyományosabb szemléletű „Kondor-rajról” és a grafika „Lakner-rajnak” nevezett „új hullámáról”, amelybe Gy. MOLNÁR ISTVÁN, Major János és Maurer Dóra művészetét is sorolja.<sup>10</sup> Solymár a következőket írja Lakner Lászlóról: „...több-kevesebb joggal

8 Lakner László, Major János, Maurer Dóra és Pásztor Gábor, Műszaki Egyetem Diákotthona, Budapest, 1968. április 12. – április 26., a kiállításról lásd: Kiállítási krónika 1967-68. Hírek. Egyéni és csoportos kiállítások Budapesten és vidéken, in: *Képzőművészeti Almanach 1.*, SZABADI JUDIT szerk., Corvina, Budapest, 1969, 69.

9 *Mai magyar grafika*, SOLYMÁR ISTVÁN szerk., B. SUPKA MAGDOLNA bev., kat. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1968; A kiállítás részletes történetéhez lásd: Révész Emese: *Mai magyar grafika 1968*. In: A lemez B oldala. Grafikai Konferencia, Miskolc, 47-38, 2015. (A tárlatot a katalógus tanúsága szerint Solymár István rendezte, ám Dévényi István Révész Emesének mondott szóbeli közlése nyomán lehetséges, hogy a tárlat rendezője valójában B. Supka Magdolna volt.)

10 SOLYMÁR ISTVÁN: *Mai magyar rajzművészet*, Képzőművészeti Alap Kiadványallata, Budapest, 1972, 9-10.

’Lakner-raj’-nak neveztük a fiatalabb grafikusok új hullámát. Rauschenberg és az amerikai pop-irányzat hatott rá, festőként elsősorban az a hazai ‘szürnaturalizmus’, amelynek elindítója Csernus Tibor volt. Lakner László kiváló rajzoló, többféle technikát művel, következetes, tudatos stílusformáló. Tartalmi szempontból mondanivalója a már nem absztrakt módon felbontott, analizált új élmények világa. Nagyon is konkrétan, beélesített fotóobjektivitással lép fel Lakner és az új hullám szótárában távlati jelentések hordozójaként a jazz, a sex, a régi értékek utáni vágy, betűk tánca, az útkeresés bizonytalanságait kifejező elemek, a háborúval szembeni határozott undor. Valahol benne van e neoszürrealista és pop vonatkozású irányzatokban az álértékek devalvációjának olyan követelése, mely a föld különböző pontjain diaktüntetések megfogalmazatlan hangulati töltésében is jelentkezik.”<sup>11</sup>

Solymár mai szemmel is érzékletes és helyenként meglepően pontos leírásának talán a legfigyelemre méltóbb mozzanata Lakner központi szerepének kiemelése, amelyet persze maga a szerző is elbizonytalanít, amikor úgy fogalmaz, hogy a grafika új hulláma, csak „több-kevesebb joggal” nevezhető „Lakner-rajnak”. Az kétségtelen, hogy CSERNUS TIBOR 1964-es párizsi emigrációja után Lakner vált a szürnaturalista művészkör központi alakjává, mintegy betöltve Csernus megüresedett helyét, mégis meglepő, hogy az elsősorban festőként ismert Laknernek a korabeli szakirodalomban grafikusként is központi jelentőséget tulajdonítottak.

Lakner – és a legtöbb szürnaturalista festő – korai életművében a grafikai művek gyakran alkalmazott művészeti produkciókhoz köthetők. Elsősorban illusztrációk, gondoljunk a Petőfi Irodalmi Múzeum *Magyar versek – magyar rajzok* című 1958-as kiállítására készített alkotásokra, ez volt a művész első kiállításszereplése, vagy gondoljunk az Élet és Irodalom számára megélhetési célból készített tusrajzokra, illetve a Corvina Kiadó által gondozott 1965-ös, németnyelvű Ady Endre kötetben közölt illusztrációkra,<sup>12</sup> amelyek szorosan kapcsolódnak a művész korai szürnaturalista festészetéhez, mintegy folytatják Csernus Tibor a fiatalabb művészek számára fontos hivatkozási ponttá vált *Cyrano de Bergerac-illusztrációinak*

11 SOLYMÁR 1972, i.m., 18.

12 ENDRE ADY: *Gedichte*, Corvina, Budapest, 1965

szemléletét.<sup>13</sup> Szintén az alkalmazott művek körébe tartoznak Lakner megélhetési célból készített tervezőgrafikai alkotásai – könyv- és plakáttervei –, amelyek az 1960-as évek második felétől szorosan összefüggtek a művész pop arthoz köthető és konceptuális alkotásaival, ám azoknál lényegesen szélesebb nyilvánosság számára voltak hozzáférhetőek (kevésbé ismert tény, hogy 1973-ban a Magyar Képzőművészek Szövetsége plakáttervezői tevékenységére hivatkozva Munkácsy-díjra is jelölte Lakner, aki végül – ahogy a szakmai szervezet jelöltjeinek többsége – nem kapta meg az elismerést).<sup>14</sup>

Az alkalmazott grafikai munkák mellett Lakner képzőművészeti céllal alkotott grafikai kompozíciói rendszeresen szerepeltek a jelentősebb grafikai biennálékban, például Krakkóban, Bradfordban és Miskolcon, illetve az 1972-es *Venecei Biennálé*hez kapcsolódó *Grafica d’oggi* című nagyszabású nemzetközi kiállításon,<sup>15</sup> ám Lakner festészeti tevékenysége mellett ennek ellenére is csak kevesebb szó esett a művész korai grafikai alkotásairól. Az életmű ezen szálának feldolgozása az utóbbi években vált lehetségessé, amikor a művész berlini emigrációjakor Budapesten hagyott mappáinak mélyéről sokszáz – közel ezres nagyságrendű – papíralapú alkotás került elő, amelyek jelentősen árnyalják a Lakner korai művészetéről kialakult képet. A mappákban akadtak magabiztos technikai tudásról tanúskodó korai tanulmányrajzok (olyan művek, amelyek egyike bevallása szerint a fiatal Maurer Dórára is hatással volt a Képzőművészeti Gimnáziumban),<sup>16</sup> akadtak bravúros könyvillusztrációk, illetve Kondor Bélával rokonítható rézkarcok is. Szintén előkerültek ismert Lakner-művek vázlatai, amelyek olykor felszabadultabbak, experimentálisabbak, mint a Képzőművészeti Főiskolán bemutatott festmények, mely utóbbiakat a diplomabizottság annak ellenére is erősen bírálta, hogy témaválasztásukat (munkásbárázolás) és technikai megoldásaikat tekintve korántsem voltak annyira provokatívak, mint a művész azokkal párhuzamosan, „otthon” készített alkotásai.<sup>17</sup>

Lakner diplomaművei közül talán a *Manufaktúrális nyomda* (1960) tekinthető a legmerészebbnek. Ez is munkás-tematikát ábrázol, mint a *Hajógyári munkások* (1960), ám a helyenként zseiltppengével modellált felületekben a bíráló bizottság – ahogy Ék Sándor fogalmazott – „idegen szemléletet” fedezett fel, a művet Domanovszky Endre egyenesen „gusztustalannak” minősítette, amely megjegyzést Lakner mestere, Bernáth Aurél azzal toldotta meg, hogy annyira ellenezte a mű készülését, hogy „még nézni sem tudta”. A problémát Domanovszky a szürrealista és a naturalista kifejezőmódok „össze-vissza keverésében” látta, a művet „foto-naturalistaként” jellemezve. Domanovszky leírása rendkívül pontos, hiszen a mű ereje valóban a szürrealista és a naturalista elemek sajátos keveredésében, a szinte

13 CYRANO DE BERGERAC: *Holdbéli utazás*, Magyar Helikon, Budapest, 1962

14 Magyar Képzőművészek Szövetsége, Összefoglaló az 1973. október 8-án tartott Összszövont Titkársági ülésről, MTA BTK Művészettörténeti Intézetének Adattára, MKCS-C-12/1169-(1-3)

15 *Biennale di Venezia. Esposizione Internazionale d’Arte. Grafica d’Oggi*, Filippo Longo szerk., Venezia, 1972, 312-313.; továbbá lásd a kiállításról (illetve a biennáléről) a *Művészet* beszámolóját: HORVÁTH GYÖRGY: A 36. Venecei Biennáléről, *Művészet*, 1972/10-11, 43-49.

16 „...felvételiztem a Képzőművészeti Főiskolára, azt gondoltam, úgyse fog menni. Mégis sikerült. Emlékszem a rajzra, amivel felvettek. Még a gimnáziumban feletem járt egy évvel Lakner László, neki volt egy rajza, amivel díjat nyert és amit kiállítottak. Ezen picike kis fehér akt állt nagy, sötét környezetben. A fekete úgy volt megoldva – puha grafittal persze –, hogy az már színnek hatott. Ez nagyon megfogott, egy fekete, amely szín. Nemcsak tónus, hanem önálló entitás. Ezt produkáltam én is egy portrén, a fölvételi rajzaim egyikén.” TOPOR TÜNDE: Mindig tiszta formákkal dolgozik az ember, nem maszatolva... – Interjú Maurer Dórával, *Artmagazin*, 2017/2, 10., ld. még: <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/03e5128e43afd6bba58f0bf6a9fd461>

17 Lakner László diplomamunkáinak bírálati jegyzőkönyvei elérhetőek a Magyar Képzőművészeti Egyetem levéltárában: Jegyzőkönyv 1960. június 6., 2-5., Államvizsga jegyzőkönyvek 1953-1974. MKE Lt. 12-b. 3. doboz.; a diploma vitájáról (illetve Gyémánt László és Maurer Dóra diplomaműveinek vitájáról) részletesen írok doktori disszertációmban: *Avantgarde-Arrièregarde. Történetiség, képiség, referencialitás Lakner László művészetében*, 2018, PhD disszertáció, Filozófia-tudományi Doktori Iskola, Művészettörténet Program, ELTE, kézirat, Budapest, 60-61., 133-147.



LAKNER LÁSZLÓ  
Manufaktúráis nyomda, 1960  
olaj, vászon, 110 × 140 cm

fotografikus karakterű ábrázolás és az absztrakcióba hajló képi elemek kettősségében áll. Kiemelendő a visszakaparás és a lenyomatás felületformáló technikáinak bravúros alkalmazása: innen nézve korántsem véletlen, hogy Lakner témaválasztása épp a nyomdára és a nyomtatás folyamatára esik. Mindez nemcsak amiatt különösen érdekes a mából visszatekintve, mert a szöveg, a betűk, az írás ábrázolása és tematizálása később végigvonul az életművön, hanem azért is, mert a lenyomatás, a nyomhagyás, a nyomrögzítés, illetve a részben mechanikus, részben manuális multiplikáció ettől az időszaktól fogva vált Lakner művészetének fontos eszközzé és témájává.

Erről tanúskodnak a művész (részben) újonnan előkerült papíralapú alkotásai: a tárgyak többszöri lenyomatására épülő, játékos, kísérleti kompozíciók, és a MAX ERNST hatását mutató frottázsok, amelyek enigmatikus tájakat idéznek. Szintén táji asszociációkat keltenek Lakner absztrakt monotípiái. A művész hegyes-völgyes látképekhez, vízmosztá felületekhez, hullámokhoz hasonlószerű expresszív alakzatokat, textúrákat teremt, amelyek szinte kristályos architektúrákká állnak össze. Hasonló formák jelennek meg

Lakner korai absztrakt festményein, amelyek – meglepő módon – szinte pontosan egyidejűek a *Manufaktúráis nyomda* című kompozícióval. A monoton-motorikus mozdulatokkal visszakapart felületek alatt a korábban felhordott színrétegek összekeverednek, sajátosan fénylő, mélységek felé nyíló tereket, vízalatti világokat sejtetnek, akárcsak Lakner YVES TANGUY-tól inspirált tempera- kollázsai és monotípiái, amelyeken visszatérnek a figurális asszociációk.



LAKNER LÁSZLÓ  
Televény, 1962  
akvatinta, rézkarc,  
papír, 160 × 185 mm

A fésűvel, grattázzsal formált és tárgylenyomatokkal gazdagított felületek a hatvanas évek elején Lakner tájképein és korai experimentális rézkarcain is megjelennek. Ez utóbbiak technikai kivitelezésében feltehetően nagy szerepük volt a közeli barát, Major János tanácsainak is. A *Talajtáj* (1961) és a *Televény* (1962) felületét beborító direkt tárgylenyomatok, a *Gépreliet* többször is lenyomatott motívumai Lakner a horror vacui jegyében fogant szürnaturalista táj- és gépábrázolásait idézik. Hasonló motívumok köszönnek vissza Lakner vegyes technikájú, egyedi papírművein is. Ezekben bukkan fel először a kézzel rajzolt motívum variált ismétlése, ami felveti a megismételhető és a megismételhetetlen, az egyedi és a sokszorosított, az eredeti és a másolat viszonyának a kérdését. A korai montázsszerű kompozíciókon a sokszorosítás gesztusa asszociatív összefüggésbe hozható a művész által ábrázolt gépek és a „sorozatgyártás” tematikájával is. Az ismétlés mint képszerző elv egy-egy korai nyomaton is visszatér (például a *Kalapos figura* című üvegkarcon).

A lenyomat, a nyomtatás, a kompozíció belüli variált motívumismétlés vezetett el a komplex narratív struktúrák, a mozgásszekvenciák ábrázolásához, amelyek egyik kiindulópontja a művész bevallása szerint az EADWEARD MUYBRIDGE-i kronofotográfia volt. Ennek a problematikának korai példája a – feltehetően – az 1950-es évek végén készült *Illusztráció*. A lenyomatás mellett Lakner gyakran alkalmazta a kollázs technikáját: a kivágott képet konfrontálta annak negatívjával, a kollázsok „melléktermékeként” sablonokat létrehozva, amelyek a hatvanas évek második felében váltak a lakneri képalkotás meghatározó eszközeivé.

A képen belüli motívumismétlésnek másik kézenfekvő előképe a lakneri életműben a képregény-forma, amelynek a jelentőségét több képvázlat is alátámasztja. A *Győri keksz* (1966) című befejezetlenül maradt kompozíció előtanulmányai már a művész pop-fordulatát készítik elő. A képrezőn belül többször megismételt figurákra Lakner fokozatosan közelít rá, nem pusztán a képregény, hanem a filmzés vizuális effektusait is megidézve. Lakner 1964–1965 között festett műveinek kiemelt referenciái és forrásai a filmjelenetek. Mindez a filmzés iránti teoretikus érdeklődéssel is párosult, amely feltehetően nem független a közeli barát, ERDÉLY MIKLÓS montázssal kapcsolatos kérdésvetéséről

sem, amelyet a *Montázs-éhség* című 1966-os írásában bontott ki.<sup>18</sup> Lakner ugyanebben az évben készült SZERGEJ EISENSTEIN *Patyomkin páncélos* című filmjét idéző skicce, illetve az ennek nyomán festett, végül befejezetlenül maradt festménye igazolja a művész filmnyelvi kérdések iránti érdeklődését. A vázlaton a képrező filmcsíkként jelenik meg, az ismétlődő fejek filmkockákként (megelőlegezve a művész későbbi, fotorealista alkotásait). A festményen kétszer is megjelenő, fenyegetően szónokló eisensteini fej egy tárgylenyomatokkal és expresszív gesztusokkal formált, festett montázsként értelmezhető kompozíció központi motívuma. A két alak szinte pontosan egyforma, ám mégsem az, és épp ezek a manuális ismétlésből adódó minimális differenciák azok, amelyek a művész alkotásainak kiemelt témáivá válnak. Lakner művészetében 1964 és 1970 között uralkodóvá válik a diptichon-forma, és a variált motívumismétlésre épülő kompozíciós elv.<sup>19</sup> A kronofotográfián, a képregényen és a filmnyelven túl a neo-dadaizmus és a pop art képépítése volt Lakner legfontosabb referenciája, elsősorban ROBERT RAUSCHENBERG és ANDY WARHOL művészete (de utalhatunk LLYN FOULKES alkotásaira is). Rauschenberg *Factum* című képpárján azt a problémát vizsgálta,<sup>20</sup> hogy mennyiben lehetséges kézzel megfesteni két egyforma festményt. Későbbi mechanikusan sokszorosított, ám kézzel felülfestett motívumai ugyanerre a kérdésre reflektálnak. A megismételhető és a megismételhetetlen kettőssége Rauschenberg szemi-mechanikus újságlenyomatainak is fontos sajátossága. A hígítóval átdörzsölt

18 ERDÉLY MIKLÓS: *Montázs-éhség*, in: uő: *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtérvek, kritikák. Válogatott írások II.*, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Intermedia, Budapest, 1995, 99. (teljes szöveg: 95–104.) (első megjelenés: *Valóság*, 1966/4., 100–106., ld. még [https://www.artpool.hu/Erdely/Montazs\\_eshseg.html](https://www.artpool.hu/Erdely/Montazs_eshseg.html))  
19 Erről lásd: FEHÉR DÁVID: *Kötél és identitás. Megjegyzések Lakner László Identitás (Kötél) című alkotásához*, in: *Tanulmányok. Filozófiatudományi Doktori Iskola. Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola (Asteriskos 4.)*, SZÓKE ANNAMÁRIA – ÜLLMANN TAMÁS (szerk.), Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Doktori Iskolák Tanulmányai, ELTE, Budapest, 2013, 311–327.  
20 ROBERT RAUSCHENBERG: *Factum I*, 1957, vegyes technika, vászon, 156,2 × 90,8 cm, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles The Panza Collection; Robert Rauschenberg: *Factum II*, 1957, 155,9 × 90,2 cm, The Museum of Modern Art, New York



LAKNER LÁSZLÓ  
Győri keksz  
(befejezetlen kép),  
1966, olaj, vászon,  
105 × 101 cm



LAKNER LÁSZLÓ  
Portré (Ma 12-kor), 1965., olaj, vászon, 100 × 126 cm

nyomatott felület egyedi lenyomattá válik, de megőrzi sokszorosított karakterét. Többen is úgy vélekedtek, hogy Lakner félreértette Rauschenberg művészetét, amikor a mechanikus ismétlésre épülő szitanyomat-felületeket kézzel festette meg. Mindez azonban korántsem állja meg a helyét: Laknert ugyanis más sem foglalkoztatta, mint az a kérdés, hogy Rauschenberg milyen technikát alkalmaz művein. Erről tanúskodik egy Csernus Tibornak 1964. júliusában – vagyis közvetlenül Lakner a *Veneczi Biennálén* tett látogatása előtt – írt levél részlete: „Rausiról csak akkor merek szólni, ha megnéztem Velencében, hogy ragaszt-e vagy csak nyomtat?”<sup>21</sup>

A mechanikus, illetve szemi-mechanikus ismétlésre épülő képalkotási eljárások a lenyomatásra és „cuppantásra” épülő szürnaturalista festészetnek kézenfekvő továbbgondolásai lehetnek. Ezt igazolja Csernus Tibor *Nádas* (1964) című festménye is, amelyen a művészre jellemző

21 Lakner László levele Csernus Tibornak, 1964. július – ezúton is köszönetet szeretnék mondani Sándor Júliának, aki rendelkezésemre bocsátotta a Csernus Tibor hagyatékában található Lakner-levelek másolatát.

szürnaturalista felületen Rauschenbergéhez hasonló, szemi-mechanikusan lenyomatott részletek jelennek meg: a *Vie Nuove* című olasz kommunista lap címlapja, illetve egy *Franco-American Macaroni* konzerv (talán korántsem véletlenül a nyugati fogyasztói kultúra rekvizitumaként). A hatvanas évek közepén nemcsak Csernus és Lakner, hanem számos (egykor) szürnaturalista művész kísérletezett szemi-mechanikus motívumsokszorozási technikákkal, gondoljunk ALTORJAI SÁNDORRA, KORGA GYÖRGYRE vagy MÉHES LÁSZLÓRA, aki a gyúrható radírt használta képlékeny – és deformálható – nyomóformaként, az általa alkalmazott technikát pedig *monopoltpíának* nevezte el.<sup>22</sup>

Lakner motívumismétlésre épülő, gyakran diptichon vagy triptichon formátumú festményei a fent leírt kontextusba helyezhetők: az eredeti és a másolat, a modell és a leképezés dialektikus viszonyát tematizálják, illetve a manuális és a szemi-mechanikus sokszorosítás lehetőségeit, és ezek alkalmazását a képi narrációban. Lakner sajátosan egyesíti a heartfield-i fotómontázst a baconi festészettel, az amerikai és a brit pop art motívumaival, illetve a szürnaturalista felületkezeléssel, és ezáltal egy rendkívül komplex festői nyelvet alakít ki, amelynek segítségével eseményeket, folyamatokat ábrázol, akár egy nap történéseit (*Ma 12-kor*, 1965).

Ennek az alapjaiban ismétlésre és sokszorosításra épülő képi nyelvnek Lakner a sokszorosított grafikában is megtalálta a megfelelőjét. Major János ismerteti meg a *verniss mou* technikájával, amely a lágyabb, viaszos alapnak köszönhetően ceruzarajzszerű rézkarc nyomatok létrehozását teszi lehetővé.<sup>23</sup> A *Montázs* (1965) című rézkarc a *Ma 12-kor* (1965) című

22 A monopoltpínia eljárásához lásd: SINKOVITS PÉTER: *Méhes*, Képzőművészeti Alap Kiadóvalalata, Budapest, 1980, 6–7.; FEHÉR DÁVID: *Méhes László*, i.m., 2016, 12.

23 Major János grafikai munkásságáról lásd: „A halottak élén” – Major János világa, VÉRI DÁNIEL szerk., kat. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2013

festmény grafikai variánsának is tekinthető. A mű központi motívuma egy vetkőző nő mozgásfázisait ábrázoló kettős kompozíció. Az esseni Folkwang Museum *Von Warhol bis Richter. Grafik zwischen Foto und Druck* című 2014-es kiállításán a kurátor TOBIAS BURG Lakner rézkarcát Robert Rauschenberg 1964-es litográfiájával szembesítette.<sup>24</sup> A montázsszerű kompozíciók között mutatkozó hasonlóságokon túl lényegi különbség, hogy Rauschenberggel szemben Lakner művén a fotó nem mechanikusan lenyomatva, hanem szabadkézzel megrajzolva jelenik meg. Kétségtelenül Laknernek is gyakran kiindulópontjai a fotografikus reprodukciók: Lakner szabadkézzel lerajzolja a fényképet, majd mechanikusan sokszorosítja a szabadkézi rajzot, végül igen gyakran feldarabolja a kész nyomatot, amelyből így alig létezik két teljesen azonos változat. Az egyedi és a sokszorosított közötti folyamatos ingamozgás határozza meg Lakner grafikai munkásságát.

A szabadkézi rajz mellett persze továbbra is gyakran megjelennek direkt tárgy- és anyaglenyomatok Lakner sokszorosított grafikáin. A textúrák palimpszesztszerűen rétegződnek egymásra, akár csak Major János nyomtatott grafikáin (amelyek Major Hajdu Istvánnak adott interjúja tükrében szintén összefüggésbe hozhatók a pop arttal).<sup>25</sup> Lakner egyik legkomplexebb grafikája – a több változatban is létező – *Tanulmányok* (1966–1967) rendkívül sokrétűen helyez egymásra és rendel egymás mellé különböző anyagi minőségeket. A kompozíció ezúttal is a variált megkettőzésre épül: a madárfejek hasonlítanak egymásra, ám mégsem azonosak. A jobb oldali madárfej alatt olvasható felirat („véletlenül csak”) mintha a véletlenszerűség és a kiszámíthatóság kettősségére reflektálna.

A *Tanulmányok* alapstruktúrája összevethető Lakner *Rembrandt tanulmányok* (1966) című festményének kompozíciójával, amely szintén a megkettőzésre épül. A montázsszerű kompozíció azonban csak felszínes hasonlóságot mutat Rauschenberg szitanyomásra épülő montázs-struktúráival, illetve LARRY RIVERS Rembrandt-parafrazisaival. Lakner Rembrandtot nem mint a

24 *Von Warhol bis Richter. Grafik zwischen Foto und Druck*, TOBIAS BURG (ed.), kat. Museum Folkwang, Edition Folkwang/Steidl, Essen, Göttingen, 2014, ill. 2-4.

25 HAJDU ISTVÁN: Önnéző. Hajdu István beszélgetése Major Jánossal (1996), *Balkon*, 2009/11-12, 2-10., ld [https://issuu.com/elinfree/docs/balkon\\_2009\\_11\\_12/4](https://issuu.com/elinfree/docs/balkon_2009_11_12/4)



LAKNER LÁSZLÓ  
Tanulmányok, 1966–67, 550 × 570 mm, litográfia

tömegtermelésben árucikké tett, unalomig sokszorosított ikont mutatja fel, hanem sokkal inkább egy társadalmi-politikai helyzet metaforájaként. A „tanulmányok” címadás pedig a hagyományos festészeti és grafikai stúdiumok műfaját idézi. A kompozíció egy tanulmányrajzhoz hasonlatos, olyan tanulmányrajzhoz, amelyből számtalant készített maga Lakner is a hatvanas években. A *Rembrandt tanulmányok* tematikájához kapcsolódó egyedi és sokszorosított grafikák a korábbi művek ismétlésre épülő képszerkesztési elvét követik. Egy esetben Lakner az enigmatikus Rembrandt-fejet ízeltlábúakkal konfrontálja, mintha Kafka Átváltozására hivatkozna (amely a *Metamorfózis* című festménynek is fontos referenciája).<sup>26</sup> A *Rembrandt tanulmány 2.* (1965) című vegyes technikájú rajzon Lakner bravúrosan imitálja Rembrandt a befejezetlenség benyomását keltő rézkarcait, egyedi rajzként idézve a sokszorosított grafikák effektusait.

A rembrandti fejet Lakner egy ízben mechanikusan is sokszorosítja (*Fej [Szerigrafikus tanulmány]*, 1965–1967), Andy Warhol műveinek struktúráját követve, mintha a nyomólemezt fokozatos kimerülését modelleznél (talán erre utal a sokféleképp értelmezhető „ez sok!” felirat is), a warholi technikát átültetve a hagyományos sokszorosított grafika nyelvére.<sup>27</sup> (Hasonló dologra tett kísérletet Méhes László ugyanebben az időszakban, amikor egy bibliai jelenetet ábrázoló klasszikus kompozíciót multiplikat.<sup>28</sup>)

A manuális és mechanikus ismétlés játéka Lakner megannyi klasszikusokat idéző grafikáján felbukkan: így az *Avignoni pietát* ábrázoló sorozaton,

26 A *Metamorfózis*ról lásd részletesebben: FEHÉR DÁVID: Lakner László: *Metamorfózis / Várakozók* (Példázat), 1964-67, in: *Virág Judit Galéria Kortárs Aukció*, Virág Judit Galéria, Budapest, 2019, 80-85.

27 Lakner Rembrandt-parafrazisáról, többek között az itt idézett művekről lásd: FEHÉR DÁVID: *Az ónarckép fantomja*. Rembrandt-olvasatok, in: *Az ónarckép fantomja*. Rembrandt 350, szerk. Fehér Dávid, kat. Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2019, 14-15.

28 Például: MÉHES LÁSZLÓ: *Judit Holofernének fejével*, 1966, foltmaratás, tárgyenlenyomatok

egy Dürer-parafrazison, egy Rembrandt-motívumot Che Guevarával konfrontáló szitanyomaton (*Rembrandt-tanulmány Che Guevarával*, 1967), egy André Kertész-fotót idéző, több változatban is létező litográfián (*Rajzkollázs a XX. század fotóiból*, 1967; *Montázs-illusztráció*, 1967), illetve a *Danae, drágám!* (1967) című rézkarcon, amely a *Danae II.* (1968) című monumentális festmény grafikai párdarabjának is tekinthető. Ez a festmény Lakner kettős-képei között változást jelez: az ismétlődő alak kontúrjai szinte tökéletesen megegyeznek egymással a sablonok alkalmazásának köszönhetően, ám a kompozíció egésze ezúttal is a lenyomat-struktúrák és a festett felületek minimális differenciáinak képi játéka épül.

Lakner a hatvanas évek végén készült vázlatai jelzik, hogy a manuális sokszorosítás és a felnagyítás egyre hangsúlyosabb kérdésévé válik az életműnek. A kettős-képek egyre gyakrabban betűkkel vagy számokkal jelölt (a-b, 1-2) képletekként jelentek meg, illetve Lakner egyre gyakrabban konfrontálta a látvánnyal annak szöveges leírását, a képi reprezentáció és a szemiotika alapkérdéseire reflektálva. A leképezés, a lenyomatás kérdése egyre inkább konceptuális problémává vált. Ezt az érdeklődést jelezte a *Kötél (Identitás)* (1969), illetve az *Anyag (a+b)* (1969) című alkotás, amelyek a modellt az ábrázolással, a tárgyat a lenyomattal konfrontálták.<sup>29</sup> A sablon segítségével sokszorosított, mégis egyenként megfestett *Kis rózsák* (1969) sorozata szintén az azonosság és a különbség kérdését vizsgálta. Mindemellett egyre hangsúlyosabb dilemmaként jelentkezett a műveken a valóság és az illúzió kapcsolata és a művészi szimuláció kérdése. Lakner 1969-es *Szürke Rózsa* című rézkarcának felirata („igazi rózsa helyett fogadd el ezt a szürkét!”), az illúzióeltérítő képpontológiai és ismeretelméleti kérdéseire reflektált, miközben fanyar iróniával utalt a magyarországi hétköznapok szürkéségére is.

Lakner a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején újra visszatért a lenyomatás és a frottázs szürnaturalista technikáihoz, ám ezúttal ezek tágabb, konceptuális összefüggésrendszerbe kerültek. Lakner számtalan szöveg- és fotóalapú konceptuális művet alkotott, amelyek technikai értelemben sokszorosított grafikáknak tekinthetők. Művészetében egyre hangsúlyosabb kérdéssé vált a fénykép és a manuális leképezés viszonyának vizsgálata.

Konceptuális indíttatású, fotorealista festménysorozatával párhuzamosan alkotta realista rajzait és frottázsait. A *Baader Meinhof* (1972) című rajzosorozaton a fotókivágatokat szembesítette az azoktól szinte megkülönböztethetetlen rajzokkal, továbbgondolva a korábbi kettős-képek struktúráját. Egy frottázs-sorozaton az esseni házfalakat, jelzőablák felületét rögzítette, fotószerű, illuzionisztikus struktúrákat megalkotva. A frottázsok leírhatók a nyombiztosítás eszközeiként, akárcsak a *Felveszem a lépcsők formáját* (1971) című akcióhoz kapcsolódó realisztikus rajz: Lakner hassal egy lépcsősorra feküdt, majd a rajzon dokumentálta a hasán keletkezett apró horpadásokat, nyomokat. A saját testét egyfajta nyomólemezként értelmezte át. A mű az Önmodellezések című konceptuális sorozathoz tartozik, melynek darabjain a művész önmagát modellként használva modellezett abszurd helyzeteket és ezeken keresztül társadalmi problémákat. A realista rajz egy performatív karakterű, konceptuális folyamatmű részévé vált, amely a művész, a modell és az ábrázolás viszonyát tematizálta.

A folyamatszerűség Lakner grafikai művein újfent hangsúlyossá vált, ám másképp, mint a korábbi mozgásszekvenciákat ábrázoló kompozíciókon. Lakner trompe l'oeil rajzokat készített egy papírlap égetésének fázisairól: az 1977-es kasseli *documentán* is bemutatott illuzionisztikus rajzosorozat

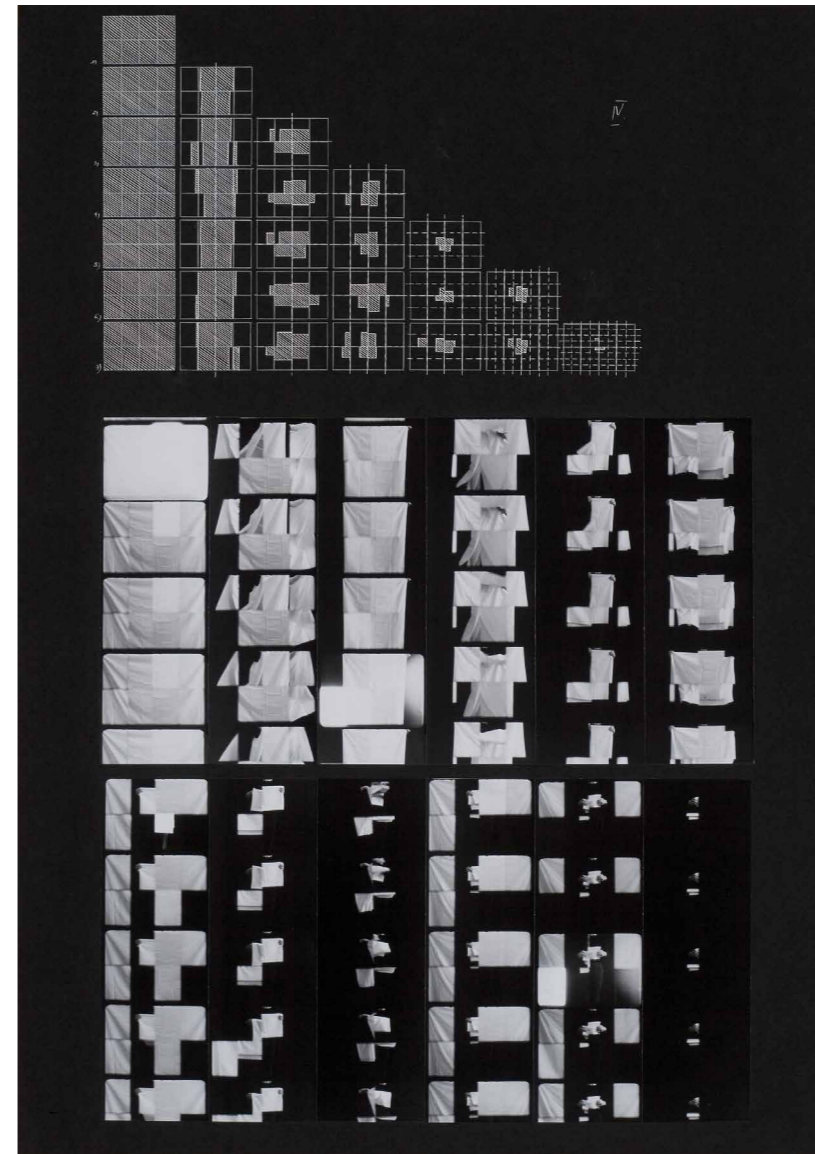
utolsó darabja az elégett papír maga.<sup>30</sup> Az idő mérésének képi megfelelőjévé Lakner művein az összehajtogatott papírzsebkendő és a meggyúrt zacskó vált. Lakner ekkori sorozatait *Reálstruktúráknak* nevezi, mintegy arra utalva, hogy a realista rajzok absztrakt struktúrákat modelleznek. Az összehajtott majd kisimított zsebkendő realista rajzát Lakner egy valódi zsebkendővel konfrontálja, amelyen számsorokat jelölik, amikor a művész rajzolás közben szünetet tartott. A gyűrés, a hajtogatás fázisaiból (fázisrajzaiból) összeálló sorozatok különböző tárgybeállításokat ábrázoló grafikai stúdiumokként is értelmezhetők (amint erre a *Rembrandt tanulmányok* címre rímelő *Stúdium* címadás utal). A rajzosorozatok – a korábbi művekhez hasonlóan – narratív struktúrát alkotnak, amely ezúttal is az eredeti és a másolat viszonyát és a megismételhetőség problémájára reflektál.

Az időbeliség és folyamatszerűség kérdése mellett a szavak és a képek közötti kapcsolat is fontos témája Lakner konceptuális grafikáinak. Az összegyűrt zacskókat ábrázoló rajzosorozat a művész RENÉ MAGRITTE *Szavak és képek* című szövegét parafrázáló konceptuális műveinek sorába illeszkedik. Azt a magritte-i mondatot illusztrálja, miszerint „egy tárgy soha nem ugyanarra szolgál, amire a neve vagy a képe”.<sup>31</sup> Amikor Lakner egy valódi borítékot konfrontál annak trompe l'oeil-szerű rajzával és stilizált körvonaláival, a kép és a szó, a tárgy és a fogalom afféle – Joseph Kosuth-i – kérdéseit vizsgálja, mint korábban a *Kötél (Identitás)* című alkotásán.

Azonos marad-e egy darab spárta, ha más formát vesz föl? Mennyiben ismételhető meg egy rajz, és mennyiben azonosítható a tárgy a róla készült képpel, majd a képről

<sup>30</sup> SCHMIED, WIELAND (et. al): *Documenta 6 Kassel, Handzeichnungen, Utopisches Design, Bücher*, kat., Kassel (Bd. 3.), 1977, 66-67., 324-325.

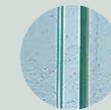
<sup>31</sup> RENÉ MAGRITTE: *A szavak és a képek*, magyarul közli Magritte illusztrációival: JOSÉ PIERRE: *Magritte*, Corvina, Budapest, 1993, 34-35.



MAURER DÓRA  
Timing analízisek 1-4. (IV), 1980

készült képpel? Mennyiben őrzik meg önazonosságát (identitását) egy behorpadt söröskupak? Lakner a szürnaturalista lenyomatstruktúráktól eljutott a kép mint lenyomat konceptuális szellemiségű tematizálásáig, és a képi reprezentáció elméleti kérdéseire. Az 1950-es évek végétől kezdve alkalmazott képalkotó technikákat konceptualizálta, és ezáltal nemcsak az identitás képére, hanem a kép identitására is rákérdezett. Amikor Maurer Dóra *Timing* (1973/1980) című experimentális filmjén a kép és az idő, a mérhető és a mérhetetlen viszonyát egy (vetítő)vászon összehajtogatásának folyamatán keresztül mutatta be, levonta a korábbi képgrafikai kísérleteinek a tanulságait is, amennyiben ezúttal is a hordozó médium deformálásának, elmozdításának segítségével prezentálta az alkotófolyamat időbeliségét. Lakner és Maurer konceptuális művésze abban különbözik a korszak legtöbb konceptuális alkotásától, hogy a művészek kiindulópontjai rendszerint a hagyományos képalkotó eljárások és technikák, a festészet, a rajz, a sokszorosított grafika. Műveiken a legtöbbször nem „anyagtalánítják el” a műalkotás felületét, hanem a konceptuális kérdésekre épp az anyaggal való kísérletezés és küzdelem érzékiségének, és a képmező anyagszerűségének felmutatása által keresik a válaszokat. Konceptualizálják a grafikát, és felmutatják a hagyományos grafikai eljárásokban eleve benne rejlő konceptualitást.

A szöveg írása idején a szerző Kállai-ösztöndíjban részesült.



inside express →

TASNÁDI JÓZSEF  
Kityezs, 2020  
Képlet, 2020

borító →

TASNÁDI JÓZSEF  
Egységű molekula 101, 2017, 2020

<sup>29</sup> Ezekről a művekről részletesebben írok a *Kötél és identitás* című tanulmányomban: FEHÉR DÁVID: *Kötél és identitás* 2013, i.m., 311-327.



TASNÁDI JÓZSEF: *Kityezs*, 2020, bronz, rozsdamentes acél, plexi, üveg, víz, elektronika, ~380×70×250 cm © Fotó: Bíró Dávid

Egy befagyott tavon hasaló emberekről beszélnek, akik a jéghez szorítva fülüket – hallani vélik a tó mélyéről felszivárgó harangzúgást. Mondják, hogy nyári napokon – Kityezs kupoláinak képe is felsejlik a víz tükrén. (Tasnádi József)



TASNÁDI JÓZSEF: *Képlet*, 2020, rozsdamentes acél, plexi, alumínium, fa, elektronika, ~100×30×250 cm © Fotó: Bíró Dávid

Suzuki odament a táblához, és rajzolt egy ellipszist. Középen húzott két vízszintes párhuzamos vonalat. Azt mondta, hogy az idom felső fele a relativitás világa, az alsó az Abszolútumé, az amit Eckhart a Földnek nevezett. A két párhuzamos az egót vagy az értelmet jelentette (kis é-vel). A rajz egésze pedig az értelem felépítését mutatta. Majd arról beszélt Suzuki, hogy az értelem képes magát elhatárolni önnön élményeitől, érkezzenek azok akár a relativitás világából az érzékszervek révén, akár az Abszolútumból az álmokon keresztül. Vagy arra is képes, hogy elszigetelje magát a tetszésétől és nemtetszésétől, az izlésétől és az emlékezetétől, s hogy együtt áradjon az Értellemmel (nagy É-vel). (John Cage)

