

**ZsM:** A diptichon és a triptichon képformátumban szakrális utalásokat kell keresnünk, vagy inkább a hegeli tézis-antitézis-szintézis dialektikáját kell látnunk egy-egy ilyen kompozíciós sémában?

**SS:** Számomra ezek a képformátumok nem függenek össze a szakralitással. Ez sokkal inkább egy olyan párbeszédéről szól, amelyben a panelek rákérdeznek egymás identitására. Némileg hasonlóan a tükröződés fogalmához és Narcisszusz mítoszához, aki a saját tükörképét csodálja. Ott is hasonló történik: az egyik fél a másikat fürkészi. Az egyik ilyen tükröfestményemet is kiállítottuk a budapesti kiállításon – úgy érzem, fontos bemutatni, mert ez egy eléggé nagyszabású sorozat. A triptichon olyan egész, amely megosztja önmagát. Egyesülésre törekszik, miközben részekből áll. Rengeteget foglalkozom ilyen metaforákkal. Visszatérve a hegeli asszociációra, én az egyesítésen és a megbontáson keresztül folyamatosan az egység fogalmával szembesülök.

**ZsM:** Nagyon érdekelne a festmények inset részeinek készülése. Amikor nézem a festményeit, szinte sohasem tudom eldönteni, hogy a beillesztett panelek technikailag hogyan készülnek. A festményekkel egy időben, vagy azoktól teljesen függetlenül?

**SS:** Külön festem őket, az a lényegük, hogy ezek *insertek* (betétek). Az *inset* beillesztése pedig teljesen külön művelet: beillesztem, ezzel pedig rákényszerítem őket egy pályára. Néha előfordul, hogy egy *inset* vizuálisan sokkal erősebb, mint egy másik, ennek ellenére a másik fizikailag mégis masszívabb. Sokat szórakozom ezekkel a szempontokkal.

**ZsM:** Ha jól tudom, a budapesti kiállításon több képen is kicserélte az inseteket. Mi a motivációja egy-egy inset cseréjének?

**SS:** Igen, az *Uninsideout* (2018–2020) – a nagy spray-triptichon – esetében megváltoztattam a betéteket, mert azt gondoltam, hogy az eredeti elképzelésem túl *minimal* volt, egyszerűen nem mondott eleget. Szerettem volna

bonyolultabbá, vadabbá, ambiciózusabbá tenni – olyanná, ami több kérdést is felvet. De miután örültebbé tettem, már nagyon tetszett. Tudja, ez a festmény a harmónia gondolatának megsemmisítéséről, az előtér és a háttér fogalmának lebontásáról szól. Ez az egyik kedvenc képem a kiállításon.

**ZsM:** Mi a következő tárlat, amire készül?

**SS:** Pillanatnyilag még nem tudom pontosan. November 5-én hivatalos leszek egy megnyitóra a Wuppertal közelében található Skulpturenpark Waldfriedenben rendezett kiállításomhoz<sup>9</sup> kapcsolódóan [Sean Scully önálló tárlatát júniustól kezdődően a januári zárásig a pandémia miatt szakaszonként nyitották meg, egy-egy szobor felállításával – a szerk.], ezt követően pedig szervezek egy eseményt a New York-i stúdiómban. Szeretném bemutatni 12 *Landline* festményemet és egy fekete négyzetemet. Ezek a *Landline* festmények nagyobb méretűek, mint amiket a budapesti kiállításon bemutatunk, és a tucatnyi mű együtt monumentális képet ad ki.

<sup>9</sup> Sean Scully – *Insideoutside*. Skulpturenpark Waldfrieden, Wuppertal, 2020. június 10 – 2021. január 3. Id. <https://skulpturenpark-waldfrieden.de/en/exhibitions/current/details/sean-scully-insideoutside.html>

SEAN SCULLY  
Átutazó – Retrospektív kiállítás (részlet) | Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2020. október 14 – 2021. május 30.  
Kalapálás (*Hammering*), 1990. olaj, vászon, 279 × 442 cm © Fotó: Eln Ferenc



HAJDU ISTVÁN

## A bánat geometriája Scully és a szavak

### Sean Scully: Átutazó – Retrospektív kiállítás

Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria,  
Budapest

2020. október 14 – 2021. május 31.<sup>1</sup>

„Mivel úgy tetszik, az érzékelhető, kiterjedt tárgyakon kívül nincs más tárgy – írja Arisztotelész –, ennél fogva az érzékelhető formákban vannak a gondolhatók: mind azok, amelyeket elvontan említünk, mind azok, amelyek az érzékelhető tárgyaknak habitusai és minőségei. Ezért aki nem érzékel semmit, nem fog sem megtanulni, sem megérteni semmit; amikor pedig

<sup>1</sup> <https://mng.hu/kiallitasok/sean-scully-atutazo-retrospektiv-kiallitas/> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. május 7.)

az ember elmélkedik, szükségszerű, hogy egyúttal egy bizonyos képzetet is szemléljen. A képzetek ugyanis olyasfélék, mint az érzetek – csak hogy anyag nélkül valók. A képzet különbözik az állítástól és a tagadástól. A gondolatok kombinációja ugyanis az igaz és a téves. Ám mi fogja megkülönböztetni az első gondolatokat azon kívül, hogy nem képzetek? Ezek nem képzetek – jöhetnek képzetek híján nem léteznek.”<sup>2</sup>

Ha maga a művész – érzékletes, gyakran lírai, egyszersmind nagyon pontos – szövegeiben nem kínálná fel a szavak erejét képeinek értelmezéséhez, talán nem folyamodnék én sem ahhoz, hogy azokat a roppant erős képi evidenciákat, melyek a vásznakon, fémlapokon rögzülnek, verbális aprópénzre váltsam. SEAN SCULLY autointerpretációja azonban oly gazdag és meggyőző, hogy nem térhetek ki az alkalmazkodás kényszeréről: miután maga adja ki – *relacionista* lévén – forrásait, idoljait Mondriantól Beckettig, Van Gogh-tól Bob Dylanig, párhuzamok és allúziók özöne bontakozik ki a kapcsolódások föltárására.

<sup>2</sup> ARISZTOTELÉSZ: *Lélek-filozófiai írások*. Ford. Steiger Kornél, Európa Kiadó, Budapest, 1988. 138.

SEAN SCULLY  
Átutazó – Retrospektív kiállítás (részlet) | Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2020. október 14 – 2021. május 30.  
Üres szív (*Empty Heart*), 1987. olaj, lenvászon, 182,9 × 182,9 cm; Van kérdés (*Any Questions*), 1984–2005. olaj, lenvászon, 259 × 324 cm © Fotó: Eln Ferenc



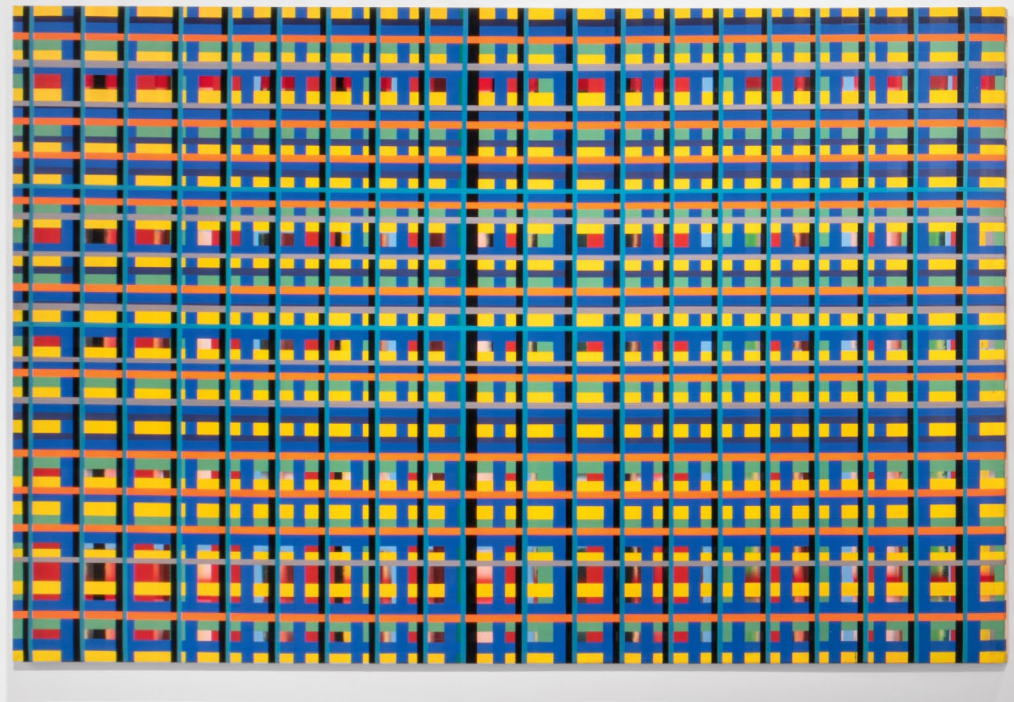


Mindenek előtt az *akaratot*, a művet létrehozó, a *szándékot* megelőző és kiváltó erős ívfényt, az akaratot, mely végül az elkészültség alatt, de főként azután is egyben tartja a művet, nos, elsősorban ezt érdemes (elvakulás/elvakultság nélkül) szemügyre venni.

„Beszélj valakiről, és azután azt mondd, van valakinek kérdése? Értelmezzük, szedjük darabokra, tegyük érthetővé? És természetesen ő azt akarja mondani, hogy nem lehet érthetővé tenni. A festmény a jobb- és a baloldaltól szól és a kibékíthetetlen viszonyról a kettő között. És arról, hogy nem ad válaszokat. A festmény bal oldalára alakként gondoltam. [...] És a jobb oldalára olyan festményként, amely szétesett, és minden terv nélkül újra összerakták, az eredeti minta nélkül. Az egyik oldal tehát a tökéletességről szól, a másik pedig a törésről vagy annak a lehetőségéről, hogy valamit elveszítünk, egy elveszett rendről. És akkor összeraktam őket, hogy létrehozzak egy viszonyt. És ez a fajta viszony az, amely a világon létezik. Úgyhogy megpróbáltam létezővé tenni ezt a viszonyt egy intenzívebb, sűrített formában.” – írja le a festő a *Van kérdés*<sup>3</sup> (1984–2005) című tablót, s a művész interpretációja engem egy lóugrás szerű lépésre sarkall: Scully *mondrianeszk*<sup>4</sup> képeinek eljárását követve talán nem szentségtörés OTTLIK GÉZA regényelméletének gondolatmenetét parafrázálni. Egyrészt, mert maga a festő is „dramatizálja”, sujt-vel látja el, egészíti ki műveit, másrészt ízlése, irodalmi hivatkozásai igen-igen hasonlóak Ottlikéihoz; Beckett, Joyce, de és egyáltalán, az íróirodalom, kultúra mindkettejük számára rendkívül fontos. Másrészt – persze – a véletlen. Scully a feszes eltervezettség mellett gyakran hivatkozik a váratlan esetlegességre, mint inspirációra, de meg technikája is részint erre alapozódik, hiszen a szigorúnak tetsző rácsok maguk is, a befoglalt mezők pedig mindannyiszor oldott, pasztózus, lazúros, gazdagon rétegzett, közelről, szorosan nézve már-már expresszív, olykor GEORGES SOULAGE vagy a mesternek is vallott ROBERT RYMAN, végül a Scully által sokszor hivatkozott MARK ROTHKO felületeire is emlékeztető síkok.

3 *Any Questions*, 1984–2005, olaj, lenvászon; 259 × 324 cm, magányűjtemény.

4 *Háttérfüggöny* (Backcloth), 1970, akril, vászon; 198 × 304,8 cm, magányűjtemény. Elsősorban erre a képre gondolok, mely Mondrian New-yorki korszakának egyik főművét, a *New York City*-sorozatot (1941–1942) idézi meg, de a mondriani szerkesztés ad példát számtalan, nagy négyzetes foltból álló festmény kompozíciójának is.



SEAN SCULLY  
Háttérfüggöny (Backcloth), 1970, akril, vászon, 198 × 304,8 cm; Átlós beékelés (Diagonal Inset), 1973, akril, vászon, 243,5 × 243,5 cm © Fotó: Eln Ferenc

És végül még egy indok: a pompás kiállítást remekül rendező FEHÉR DÁVID – az impozáns katalógus szerkesztője és legjobb szerzője – írja: Scully „az összeférhetetlen minőségek paradox harmóniáját keresi”<sup>5</sup> (szerintem azt meglegelte, s művein meg is nyilatkozik), így akár még *palimpszeszt* gyanánt is rétegezhettük – nem nézőpontunkat, hanem – *nézősíkjainkat*.

(Ottlik alapján – síkján – a vezérmotívumot egyáltalán nem sértve, tehát) a valóság feneketlen összevisszaságában mégsem olyan reménytelen a rendtelenség. Ezek az újra és újra bele meg visszakeveredő rendezési kísérletsorozatok, létmodellek, ha fokozzák is a zűrzavart, módot adnak a rendezésre. Nem önmagukon belül, hanem például a kép számára. Ha a 20–21. századi természettudománytól, valamint a gépi képalkotástól (is) befolyásolva nézzük a képzőművészetet, akkor tekinthetjük úgy, hogy létezésmodellekből (például Mondrian) vagy realitásmodellekből (akár Lucian Freud) rakja össze a maga struktúráját – oly módon, hogy az lehetőleg épebb és igazabb, valóságosabban létező legyen, mint az egyes modelleké külön-külön. Ennek értelmében: nevezzük  $V_1$ -nek azt a mintegy készen kapott, az úgynevezett emberiség által eddig gyártott, megegyezéssel (konvencionális) valóságmodellünket, melyet durva felületességgel olyasmikkal jellemezhetünk, hogy születünk, élünk, meghalunk, nemzedékek követik egymást a földön, létrehoztak egy cartesianusnak, euklidészinek, arisztotelészinek, newtoninak nevezhető kultúrát; az egyén csak egy a sok

5 FEHÉR DÁVID: A fal mögött: figurák és (hát)terek Sean Scully művészetében. In: *Sean Scully ÁTUTAZÓ – Retrospektív kiállítás*. A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai, 2020/4. Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2020, 10.



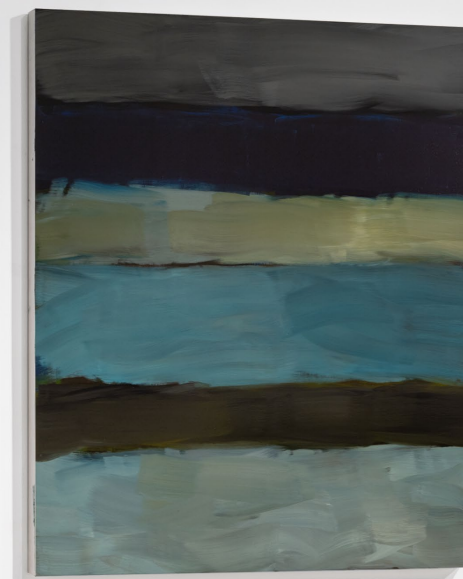
SEAN SCULLY  
Átutazó – Retrospektív kiállítás (részlet) | Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2020. október 14 – 2021. május 30.  
Háttérfüggöny (Backcloth), 1970, akril, vászon, 198 × 304,8 cm; Átlós beékelés (Diagonal Inset), 1973, akril, vászon, 243,5 × 243,5 cm © Fotó: Eln Ferenc

közül, noha erkölcsi kötelmein túl a maga boldogságára, üdvösségére is törekszik. Jól bevált, használható elgondolás: van benne tér, abszolút idő, okság, kétértékű logika, folytonosság, pszichológia, erkölcsi értékrend, még esztétikai is jócskán. Mindnyájan elfogadjuk és használjuk is, arra, amire való. A képnek ez a  $V_1$  az egyik nézetét jelenti – mondjuk a second-planját, a newtoni mechanika közepes nagyságrendi nézetét, középnézetét –, és fenyegeti, mármint a műalkotást, hogy mindenestül elnyeli ez a, ráadásul a nyelv által is hordozott kész valóságmodell. Holott nem fér bele másféle valóságkészletével, számára a  $V_1$  rendje hamis és sivár leegyszerűsítés, világossága talmi fény, kerete szűk. Keres tehát hozzá egy másik realitásmodell, hogy kiegészítse egy bővebb keretben, mondjuk metamodellben. A  $V_1$  arról szól, hogy a valóság éppen az, amit annak nevezünk. Legyen  $V_0$  az a szolipszista elgondolás, hogy a valóság csak én vagyok, azt csak én látom egyedül. Ebben mindenesetre feloldódik az a tarthatatlan ellentmondás, amely a  $V_1$ -et majdhogynem katasztrófamoddellé teszi: hogy az alanyt, az egész modellt létrehozó és tartó ént is belehelyezte a modellbe. A  $V_1$  a térben és az irreverzibilis időben póruljár. Meghal, ahogy született, s az a csüggedt kis vigasza, hogy az emberiség egymást követő nemzedékeiben esetleg megmarad rövid anyagi létezésének némi nyoma, elenyésző kis emléke, hatása: rosszabb a semminél. Hiszen a létezése valódi intenzitásához, sértetlen egészéhez képest ezek csak bágyadt fényű látszatok. A  $V_0$ -ban szerencsére azt is tudja, hogy nemcsak az egymást követő rövid életű nemzedékek, nemcsak a dicsőségnek, munkának, erkölcsnek hiába-valósága, az abszolútum hiánya, a visszafordíthatatlan idő, hanem az egész  $V_1$  születéssel-halállal együtt: nem a valóság, hanem csak egy magunk készítette modellje.

Mégis, talán triviális megoldás volna, ha a  $V_0$ -t arra használnánk, hogy a  $V_1$ -et felülírjuk, vagy kiradírozzuk vele. A művészet ezt nem teszi; semmit sem radíroz ki soha. Egyébként a  $V_0$ -t sem használhatnánk önmagában. Túl kézenfekvő, túl közeli nézet, alig-alig nézet egyáltalán. Azaz igen nagy árat fizet relatív ellentmondásmentességéért: ha működőképes modellt akarjuk kiegészíteni, legyőzhetetlen bonyolultságokba ütközünk. Mégis, ha kissé üres is, ugyancsak elkerülhetetlen összetevője a képzőművészetnek.

Végül elgondolhatunk, szintén még elég kényelmesen, ha a  $V_0$ -ból indulunk ki, amely túlközeli-nézetű,  $V_0$  harmadik, afféle csillagtávlatú, a végtelen felé tágítható nézetet, amely nem azt mondja, „Én vagyok”, hanem csak annyit: „Valami van”. Teljesen személytelenül, a dolgoknak  $V_1$ -beli tulajdonságai, összefüggései iránt tökéletes közönnnyel, a maga szuverén módján rendezi be a modelljét. Amolyan zenei vagy matematikai, s a legkevésbé sem verbális alapon. Nevezhetnénk  $V$ -végtelennek vagy  $V$ -alef-nek, de legyen  $V_2$ . A műbe, közelebről a festménybe, mondjuk, távollézetnek épül be. Az ecsetvonások, de





SEAN SCULLY  
Átutazó – Retrospektív  
kiállítás (részlet) |  
Szépművészeti Múzeum –  
Magyar Nemzeti Galéria,  
Budapest, 2020. október  
14 – 2021. május 30.  
*Oisín tengerzöld (Oisín  
Sea Green)*, 2016, olaj,  
aluminium; 216 × 190,5 cm;  
*Távjonal mező (Landline  
Field)*, 2014, olaj,  
aluminium; 216 × 190,5 cm;  
*Távjonal tenger (Landline  
Sea)*, 2014, olaj, lenvászon;  
216 × 190 cm; *Távjonal  
Oisín zöld (Landline  
Oisín Green)*, 2016, olaj,  
aluminium; 216 × 190,5 cm  
© Fotó: Eln Ferenc





SEAN SCULLY  
 Átutazó – Retrospektív kiállítás (részlet) | Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2020. október 14 – 2021. május 30.  
 Arles-Nacht-Vincent, 2015. olaj, lenvászon, 160,5 x 160 cm (egyenként) © Fotó: Eln Ferenc

inkább a síkok, de meg egyáltalán, a kép különféle elemeinek mozgása, visszatérő vagy módosuló hullámszáma, lüktetése imitálja az  $V_2$ -t, továbbá a mű egész-nézetének tektonikája, dinamikája vagy tonalitása talán – alkalmasint amit stílusnak szoktunk nevezni –, vagy ami így kozmikus távlatból legvégül megmarad egy-egy képből: egyetlen szín, egyetlen folt talán, vagy egy hullámhossz adata, a  $V_2$  ismeretlen spektroszkópiáján lemérve. Túl a festészetten – szuprematizmus, neoplaszticizmus.

Ha ezeket a független, egymásnak bátran ellentmondó modelleket összerakjuk, és egyszerre vetítjük a vászonra, kölcsönhatásaikból egy magasabb valóságértékű, nagyobb rendszámú integritásra törekvő modell keletkezik. Ezek az eddigi V-ink együttesen már bizonyos elemi képi struktúrát alkotnak. Ennyiből már majdnem megél egy műalkotás. De még ha fel is tennénk, ha csak a példa kedvéért is, hogy ezekbe a nagyjából készen kapott létezésmodellekbe már minden meglévő dolog belefér, a műnek legalább még egy V-re szüksége van: a még el nem készült dolgok számára. Nevezzük más indexezéssel Vv-nek, mert sem azt nem mondja, amit a  $V_1$ , hogy „Az van, amit valóságnak nevezünk”, sem azt, mint a V-vel, hogy: „Én vagyok”, de még azt sem, hogy „Valami van”.

A Vv kijelentése az lehetne: „Valami keletkezik”. Az alany itt nem a  $V_1$ -beli téridőbe zárt pont vagy vonal, nem is, mint a  $V_0$ -ban, maga a világűr, hanem szabadon mozog ide-oda a modellek szövődékében, s méretei

vannak, mélysége, tágassága. Éppen erre kellett nekünk az Vv, hogy belezsúfoljuk, beleszerkesszük, mintegy menet közben azt, ami a többibe nem fért bele: például az én dimenzióit.

S magát, Sean Scully esetében a festményt, természetesen készülő állapotában, amint esetleg éppen a sötétségből némi világosságra, a létezés zürzavarából a rend felé törekszik.<sup>6</sup>

Rács előtt a világ. A rácsban a világ. Dimenzió és rétegváltás: az iménti bekezdések, tehát az Ottlik-szöveg átírása, ha nem is szorosan, de módszerében és tartalmában mégis csak leképezi vagy legalább is imitálja azt a folyamatot, melynek során Scully inspirációt és „tematikát” keres és talál a valóság

<sup>6</sup> OTTLIK GÉZA: Próza. A regényről. <https://mek.oszk.hu/01000/01003/01003.htm>

három irányból való (valóságos) megközelítése során; eljut a tájból, a tér elemeiből vagy a saját fotóitól,<sup>7</sup> fotóiról, s azok motívumaitól festményeiig. És vissza, egy újabb rétegben vagy dimenzióban: gyakran rögzíti saját műveinek közeli felvételein a gazdagon festett felületek érzéki-anyagi valóságát, s a festmények „bőrét” kinagyítva, azok színeit és formáit, mintha *ready made faktúrák* lennének, újraformált absztrakt konfigurációvá alakítja át.

E művek – ha jól látom és értem – valamiféle zenei metódust is követnek: úgy rémlik, a *homofónia* eszközével (is) élnek.<sup>8</sup> A homofónia az a zenei

<sup>7</sup> *The Color of Time: The Photographs of Sean Scully*. Steidl Verlag, Göttingen. 2004. Nagy kár, hogy a kiállításon csak néhány, s a katalógusban is csak az *Aran*-sorozat (2005), illetve a *Barcelona Dark Wall* (1997) szerepel, pedig Sean Scully az írországi Aran-szigetektől Mexikón át Észak-Afrikáig számtalan helyen örökölt meg falakról, kerítésekről, ablakokról és ajtókról készült képeket, melyek sohasem építészeti elemek egyszerű felvételei. A fakuló falak, repedezett felületek, érdes élek és az általuk keltett mély árnyékok ábrázolásával a pusztulásban rejlő szépséget, és a természet és az élet alapvető ellentmondását idézik meg: a szilárdságot és a törékenységet, az időtlenséget és a változást. A fizikai és mentális állapotok metaforáiként a fényképek emlékeket, érzéseket és gondolatokat idéznek meg. Ahogy Mondrian egy fa organikus szerkezetének absztrahálásával, Scully építészeti elemek, szerkezetek átírásával jut el egy, ha nem is végső, de minden esetre impresszív kvázivalósághoz.

<sup>8</sup> Édesanyja vaudeville-énekesnő volt, és Scullyra kamaszkorában nagy hatással volt a rhythm and blues. Dél-Londonban, tinédzserként, egy R&B klubot működtetett, és rövid ideig egy R&B zenekarban is játszott a bátyjával és egy barátjával. 2016-ban a *Medeski Martin & Wood* zenekar ütőhangszere, BILLY MARTIN Scully monumentális cortenacél

textúra, amelyben minden hang többé-kevésbé egyszerre mozog, azaz ugyanabban a ritmusban él. A színnel kitöltött sávok és négyzetek struktúrái olyasmint érzést keltenek, mint az akkordok sorozata, azaz úgy érvényesülnek, akár egy függőleges zenei struktúra, a felületek faktúrája és textúrája ugyanakkor a polifóniával is leírható, melyben a hangok mozgása által alkotott vízszintes zenei struktúra dominál, s egymástól függetlenek. A homofonikus textúrát függőleges blokkok sorozata képviselheti, amelyek az idő múlásával előforduló akkordokat szimbolizálják, ám ezek összetétele logikailag változhat. Scully festményei – egyszerre tonális és reális – *szekvenciák*, s talán STEVE REICH repetitív kompozíciós technikájához állnak legközelebb.

Scully festményein az azonos méretű sávok – a széles és hol testes, máskor lazúrosan áttetsző ecsetnyomok mintha valami lépcső, fokozatról fokozatra lépés ornamentikájának engedelmessé válnának –, de semmiféle kvázinarrációt nem rajzolnak ki. A sokszor átfestett síkok – palimpszeszt gyanánt – képeket temetnek maguk alá, s ha távolról tekintve látszólag ki is oltják a gesztusszerűséget, az expresszivitást, és akarva-akaratlanul is viszszaulnalnak a század első felének klasszikus geometrikus absztrakciójának puritanizmusára, hermetizmusára, spiritualizmusára, a szemlélő nézőpontjának – a távolságnak – módosulásával, mégis csak feltárják a részletek hihetetlenül impulzív gazdagságát. Scully képeinek két síkra terelt mozdulatait a szín köti össze és mintegy kanalizálja azonos irányba. A sávok, négyzetgú „rekeszek” azonban általában nem élnek a szín sugallta közvetlen jelentéssel: legjobb képeim a kevert – törött, tompa, borús – színek vagy a párás, puha szűrők és feketék, átlagolva az érzelmeket még akkor is, ha kontrasztba kerülnek, elsősorban arra hivatottak, hogy meghatározzák a festészeti tény *tárgybeliségét* (persze nem tagadva az asszociáció és a materiális eredet felfedezésének esélyét), s elkülönítsék azt környezetétől, a világtól-mely-nem-festészet. Mindemellett Scully „szintana” e képeken mélységesen kötődik a szeretett VAN GOGH-éhoz: talán innen ered a festmények nehezen megfogalmazható *bánat-sugárzása* is, mely át- és átlengi a szigorú konstrukciót.

szobrával, a *Boxes of Airrel* (2015) a művész tappani stúdiójában *Boxing for Sean* címmel 6 tételes ütőhangszeres művet komponált, melyet élőben adtak elő a szabadban. Ld. <https://www.youtube.com/watch?v=CR4mdhUmueM>