

FRAZON ZSÓFIA

## EGY JELENET TÖRTÉNETTEL ÉS A REFLEXÍV MINTÁZAT

Az installáció – a kiállítótér és a műalkotás

## REFLEXIVE PATTERN AND A SCENE WITH A STORY

Installation – exhibition space and artwork

Az egymástól eltérő múzeumok – mint például a társadalmi, a művészeti, a technikai vagy a természettudományi – saját installációs technikák és prezentációs műfajok segítségével fordítják le a kiállító terekben megjelenő gondolataikat vizuális nyelvre. Ezek az eljárások ritkán működnek írott szabályok szerint, sokkal inkább időben és térben is változatos mintázatot mutató gyakorlati alapelvek alapján. A múzeumi és a kiállítási terekben mégis ezek az alapelvek határozzák meg a művek, az installáció, és ezen keresztül az emberek és gondolatok egymáshoz való viszonyát. A társadalmi múzeumok – mint például a történeti, a néprajzi, vagy a lokális és helyi gyűjtemények – általában egyszerű hétköznapi tárgyakkal dolgoznak: segítségükkel hozzák létre olvasataikat a múlttól és a jelenről, a társadalomról és a kultúráról.

A társadalmi múzeumokban fontos módszertani minimum, hogy a műtárgy és az installáció érzékelhetően váljon el egymástól, a rendezés tegyen világos különbséget a forrás (az autentikus tárgy) és az interpretáció (a grafika, a térszervezés és az installáció egésze) között – annak ellenére, hogy a két réteg egy közös teret hoz létre: a kiállítás terét.

De hogyan kapcsolódnak ezek a gondolatok az installációhoz mint kortárs művészeti alkotási formához? Miként tudja a kortárs művészeti installáció egyesíteni a műalkotást és az értelmező teret a mű létrehozása és bemutatása során?

Ezek a kérdések nemcsak azért fontosak, mert a művészi munka, az alkotás, továbbá a mű és a kor-

Different museums – like social, art, technology and science museums – translate the thoughts that manifest in the exhibition space to a visual language according to their own installation techniques and genres of presentation. These procedures rarely follow written rules; instead they operate based on practical principals that vary in both space and time. In museum and exhibition spaces, these principles nevertheless determine the relationship between artwork and installation, and through this, the relationship between thoughts and people.

Social museums – such as ethnographic or local collections – usually work with everyday objects, using them to create their take on the past and the present, on society and culture.

In social museums a perceivable separation between art object and installation, as well as making a clear distinction between source (authentic object) and interpretation (graphics, spatial arrangement and installation as a whole) when organizing the material, are important minimum requirements of methodology – in spite of the fact that the two layers create a single space: that of the exhibition.

But how do these thoughts connect with installation as a form of making contemporary art? How can contemporary art installation unite the artwork with the interpretive space in the process of creating and presenting art?

These questions are important not only because they shed light on the transformation of artistic work

társ művészeti gyűjteményezés gyakorlatának átalakulására világítanak rá, hanem a kurátori tevékenységet, illetve a művész, a kurátor, a térhasználat és a reprezentáció tágabb elméleti és módszertani összefüggéseit is előtérbe állítják.

Vincze Ottó már két évtizede kísérletezik az alkotás és a tér illesztésével, zárt vagy szabad térre komponált installációk létrehozásával. Munkái között egyfelől találhatunk olyan jeleneteket, melyekben a tárgyak és az eszközök elrendezése történeteszerű, a narratívában figurák és alakok kerülnek „szereplő” státuszba. Másfelől olyan, „pusztán” reflexív erővel bíró, mintázattal rendelkező munkákkal, melyekben a mű esztétikai és társadalmi jelentésrétegei a ritmikus ismétlés és a helyspecifikus beszédmód segítségével jönnek létre. A közös bennük, hogy mindkét esetben lehetőség van az alkotások esztétikai elveken túlmutató társadalmi és kulturális kódok szerinti olvasására. Az alábbiakban a két eltérő kompozíciós eljárást – a jelenetbe szervezést, illetve a reflexív mintázatba rendezést – vizsgálom Vincze Ottó közelmúltbeli installációiban, a hely és a társadalmi reflexió összefüggéseinek hangsúlyozásával.

#### *FARAGOTT KÉP – SZABÁSMINTA ÉS SZEREPMINTA JELENETBE FOGLALVA*

A zárt terekbe komponált, a teret a maga teljességében kitöltő alkotások esetében ritkán kerülünk olyan értelmezői pozícióba, hogy az alkotás és a hely összefüggéseit, lehetséges kapcsolódási pontjait ne tegyük vizsgálat tárgyává. Vincze Ottó elmúlt években készített installációi vagy egy adott helyből, annak művészi feldolgozásából indultak ki, vagy az adott helyet munkálták meg, arra reflektáltak. Így a kérdés eleve nem megkerülhető.

A *Faragott kép* című alkotásban (2004) a lokális dimenzió személyes kötődéssel is kiegészül.

A mű a szentendrei református templomból indul, anélkül, hogy erre az alkotás közvetlenül utalna. A templom és a *Faragott kép* főszereplői azok a hívők, akik hetente, havonta, esetleg ritkábban, de rendszeresen látogatják és használják a teret, és apró nyo-

and creation, as well as the artwork and the practice of contemporary art collection, but also because they bring to the forefront curatorial practice as such, along with broader theoretical and methodological connections between the artist, the curator, representation, and the utilization of space.

Ottó Vincze, through his installations composed for open or closed spaces, has been experimenting with fitting artwork and space together for two decades. On the one hand, his works include scenes in which the objects and tools are arranged like a story; the narrative gives figures and forms the status of “characters/protagonists.” On the other hand, his patterned works carry “merely” reflexive power, where aesthetic and social layers of meaning are created through rhythmic repetition and site specific language. What they share in common is that, pointing beyond aesthetic principles, the works can be read according to social and cultural coding. What follows is an examination of these two different methods of composition – arrangement into a scene and organization into a reflexive pattern – in Ottó Vincze more recent installations, with an emphasis on the connections of place and social reflection.

#### *CARVED IMAGE – SEWING PATTERN AND ROLE PATTERN MAKE THE SCENE*

In the case of artworks which were composed for closed spaces, and which fill these spaces completely, we rarely engage in interpretation without exploring the connections between – and meeting points of – the artwork and space that surrounds it. Ottó Vincze’s installations from recent years either take a given space and its artistic “processing” as a starting point, or transform – and reflect – on that space. Thus, the question cannot be avoided.

In his work entitled *Carved Image* (2004) the local dimension is also supplemented by personal ties.

The work – without making any direct reference to this – began in the Reformed Church of Szentendre. The protagonists of the church, and *Carved Image*, are devout Christians who frequently visit and use the

mokat, jeleket hagynak benne. Ezek a nyomok és jelek az imapadok deszkáin látható apró vésések és karcolások, melyeket a művész lencsevégre kap, dokumentál és archivál. A padok szabadkézi karcolásai – jelek, nevek, szövegek, dátumok, firkák – a populáris jelhagyás legismertebb formái közé tartoznak, és a hagyományos „itt jártam” élményen alapulnak. A módszer általánossága ellenére az üzenetek és a nevek mégiscsak egyszerűek: speciálisak és személyesek, amelyek kötődnek az adott helyhez (templom) és a tárgyhoz (impad) egyaránt. A szentendrei református templom impadjainak felújítása (csiszolása és újrafestése) előtt készült fotósorozat tehát nemcsak egy időmetszetet, hanem egy konkrét tér részleteit is rögzíti a – kulturális antropológiából is ismert – „huszonnegyedik” órában. A templombútorok felújítása után a hely ezen speciális jellegzetessége eltűnt, míg az alkotásban, a *Faragott kép* című munkában új, általánosabb és színpadiasabb, egyben képszerűbb szerepet kapott. Míg az alkotófolyamat első fázisa egy létező fizikai tér tárgyait archiválását valósította meg, a második fázisban e tárgyak részleges rekonstrukciója, installációba és jelenetbe szerkesztése történt. A *Faragott kép* című installációban az alkotó ugyanis két lebegő pad-sorba rendezte a deszkákra kasírozott impad-fotónagyításokat, amely elrendezés egy templombelső illúzióját keltette. A szakrális teret a vallási rituális gyakorlatból – illetve annak képi ábrázolásából – ismert áldást osztó kéztartás, a kézhez tartozó kar és váll ábrázolása fogja egybe. Nincs szükség az egész alakra, csak egy mozdulatra és egy kéztartásra ahhoz, hogy értsük: rítusban vagyunk. A mű viszont nemcsak egy autentikus helyre reflektáló, jelenetbe szerkesztett munka, hanem a szabásminta mint ábrázolási mód továbbgondolásának, új szerepbe öltöztetésének kísérlete is.

Vincze Ottó már a kilencvenes évek elejétől használja műveiben a szabásmintát mint motívumot, mint szerkezetet és mint figurát. Régi, megsárgult újságok, szabászati lapok képei villannak be emlékezetünkbe a művek nézése során, részletrajzokkal, illesztési felü-

space, leaving tiny traces and signs behind them. These traces and signs consist of the small carvings on the wooden pews, photographed, documented and archived by the artist. The freehand scratches on the benches – signs, names, texts, dates, doodles – are among the best known forms of sign-making, and are based on the traditional “I was here” experience. In spite of the ordinariness of the method, the messages and the names are nonetheless unique – they are special and personal markings that are linked to both the given place (church) and object (pew). This photography series, created prior to the renovation (polishing and repainting) of the pews of the Reformed Church of Szentendre, is not only a snapshot in time; it also records the details of a concrete space in the “twenty-fourth” hour (as referred to in cultural anthropology). After the renovation of church furnishings, this special characteristic of the place vanished, all the while gaining a new, more general and theatrical – and also image-like – role in the work *Carved Image*. While the first phase of the creation process realized the archival of an existing physical space, in the second phase, the partial reconstruction/installation of these objects took place, as well as their arrangement into a scene. In the installation *Carved Image*, the artist arranged the blowups of pew shots mounted on wooden beams into two suspended bench rows, creating the illusion of a church interior. The sacral space is held together by a hand gesture of blessing – or its visual representation, complete with arm and shoulder – known from religious ritual practice. There is no need to conjure the entire figure, only a movement and a hand position are needed to make us understand: we are in a ritual. *Carved Image* is not only a work of scene-like arrangement that reflects on an authentic place, it is also an experiment in further developing the thought of – and giving new role to – the sewing pattern as a means of representation.

Ottó Vincze has been using the sewing pattern motif in his works as a structure and figure since the beginning of the nineties. Upon seeing the works, images of old, yellowed newspapers and sewing mag-

letekkel, számokkal és méretekkel. A korábbi munkákban a falra helyezett vagy térbe állított síkok különös hangulatot kölcsönöznek az alkotásoknak, a figyelmet a *techné*-re, a mesterségbeli tudásra irányítják, a gondolkodást pedig szerkezetivé alakítják. A *Faragott kép*ben viszont új köntösben jelenik meg ez a megközelítés és ábrázolási mód: a kézfej, a kar és a váll ugyan idézi a szabászati rajzok szaggatott, elemekből építkező világát (a *techné* látszólag ugyanaz), a testrészlet az áldásosztás gesztusával mégis szereplővé, egyben az installáció szerepmintájává válik. A szereplő és a gesztus az installációt karakteres jelenetbe rendezi.

A *Faragott kép* című installáció tehát több, egymástól távoli trópusot ötvöz: a személyes kötődést, a részletek hű dokumentálását, duplikátumok és replikák készítését, térkompozíció létrehozását, végül egy szereplővel és történettel felruházott szövegszerű struktúra szerkesztését. Egy látszólag egyszerű mű bonyolult jelentésrétegei ezek. Az installációt két alkalommal, két, egymástól alapvetően különböző helyen állították ki: a pécsi Művészetek Háza karakteres gerendaszerkezetű padlásterében, majd a váci Görög Templom kiállítótérben. Ez utóbbi helyszín jól érzékelhetően erősítette tovább a mű szakrális jelentésrétegeit.

#### KOGNITÍV MENTÉS – TERMÉSZETI ÉS TÁRSADALMI HULLÁMTÉR

Az installáció, mint alkotói műfaj Vincze Ottó munkáiban olyan asszociatív térszerkezet, amely gyakran alapul ismétlésen: hasonló vagy azonos tárgyak ritmikus elrendezésén. De minden olyan esetben, amikor a mű képes kapcsolatot létrehozni az adott térrel, ezen keresztül a teret körülvevő társadalommal, akkor olyan reflexív mintázatok jönnek létre, amelyek olvasásához és fordításához újracsak elengedhetetlen a társadalmi erőter. A mű, a tér és a társadalom közötti összefüggések ezen keresztül válnak láthatóvá.

A *Kognitív mentés* című mű (2010) kiinduló eleme a víz, az áradás és hullámozás, annak ritmusa és mintázata. Az installáció viszont beemeli a térbe, ezen

azines flash into memory, with detail drawings, fitting surfaces, numbers and sizes. Planes fixed to the walls or set in space lent Vincze's earlier works a peculiar ambiance, directing attention to the *techné*, to professional skill, while rendering thought structural. In *Carved Image*, however, this approach and method of representation assume a new form: while the hand, the arm and the shoulder refer the viewer to the world of sewing patterns made up of components and broken lines (the *techné* is seemingly the same), the body detail with the gesture of blessing, nevertheless, becomes *dramatis persona*, and, in that, also the role model (or role pattern) of the installation. The installation is arranged by the character and the gesture into a character scene.

The installation entitled *Carved Image* thus combines a number of tropes: personal ties, an accurate documentation of details, the creation of duplicates/replacas, and spatial composition, as well as the design of a text-like structure endowed with characters and a story. These are the layers of meaning in a seemingly simple work. The installation was exhibited on two occasions in two different places: in the attic space of the House of Arts, Pécs with its wooden beam structure, and then in the exhibition space of the Greek Church in Vác. The latter venue perceptibly enhanced the sacral meanings of the work.

#### COGNITIVE SAVE – NATURAL AND SOCIAL FLOODPLAIN

In Ottó Vincze's works, the installation, as art genre, represents an associative spatial structure that is often grounded in repetition, or the rhythmic arrangement of similar or identical objects. But in all cases where the work is able to create a connection with the given space – and, through this, with the surrounding society –, reflexive patterns are created whose reading and translation also require a social force field. It is through this that the connections between the work, the space and society become visible.

The element of departure for the work entitled *Cognitive Save* (2010) is water, waves and flooding –

keresztül a „történetébe” a hely (a Paksi Képtár, az egykori Konzervgyár) múltját és fizikai környezetét is: a Duna közelségét, a folyó áradását, a víz hullámmozgását, a javak mentését. Az elrendezés mégsem egy történettel rendelkező drámai jelenet (például egy konkrét áradásról, a károkról és a kármentésről), hanem egy dinamikus, mozgó (hullámmozgó) térinstallációs alkotás, a helyre és a helyzetre is reagáló helyspecifikus mű. Olvasásához pedig gazdag asszociációs háló megmozgatása szükséges. Az alábbiakban a megismerést a konkrét, kézzelfogható, természettudományos irányból indítom, majd elmozdítom az absztraktabb fogalmak és összefüggések felé.

A víz és a hullámmozgás a természet része: anyag, rendszer, erő, energia, a változás jele. De a hullám fizika is: terjedés, törés, elhajlás és visszaverődés. Kiszámolhatóság, modellezés, ábrázolás, mérés. Mindez nem más, mint természettudomány a javából. De a hullám (lenyűgöző fizikai és térbeli tulajdonságainak köszönhetően) beszivárgott az esztétika világába is: a modellből és a formából szimbólum, az axiómából metafora lett – kép, szó, hang és tárgy. A természeti törvényeken és fizikai tulajdonságokon alapuló definíciókat felváltották az alternatív és asszociatív magyarázatok. Majd a saját tapasztalatok. Hiszen mindannyian másként fekszünk egy hullám hátán, mást látunk a hullámban. A hullám lerajzolható, ábrázolható, nyelvileg és zeneileg körülírható, akár csak az erő és a megzabolázhatatlan természet maga. És innen már csak egy lépés a metaforák világa.

A hullámmozgásban erős a rendszer és a szabály, ami egyfelől biztonság, másfelől veszély. Gondoljunk Todd Strasser *Hullám (Wave)* című regényére (1981), amelyben a „hullám” a látszólagos biztonság és a fenyegető veszély szimbóluma egyben. A megállíthatatlan hullámmozgás, a magával ragadás, az észrevétlen – ezért veszélyes – sodródás. A regény egy társadalmi és történelmi élethelyzet (a fasizmus és a radikális gondolatokon alapuló kirekesztés) kritikus ábrázolása, a fikció és a történelmi igazság egymásra csúsztatásával. A könyv alapmetaforája, egyben a könyvben bemutatott fiatalokból álló csoport neve a „hullám”:

and the rhythms and patterns they create. The installation allows the past and physical environment of the place (Art Gallery Paks, former Canning Factory) into its space – and, through this, into its “story”: the nearness of the Danube, the flooding of the river, the rippling waters, and the efforts to protect valuables. The arrangement, however, is not a dramatic scene with a story (about, for example, a specific event of flooding, the ensuing destruction and damage control), it is a dynamic, moving (rippling) space installation, a site-specific work also reacting to the given place and situation. Reading it requires the mobilization of a rich web of associations. In the following paragraphs, I will begin the process of familiarization from a vantage point of the concrete, the tangible, and the scientific, and then make a shift towards more abstract concepts and connections.

Water and rolling waves are a part of nature: they signify matter, system, power, energy, change. But waves are also physics: propagation, refraction, diffraction and reflection, calculability, modelling, representation, and measuring. All of this well into the realm of natural science. But the wave (owing to its fascinating physical and spatial properties) has also made its way into the world of aesthetics: the model and the form have become a symbol, the axiom has become a metaphor – image, word, sound and object. Explanations based on natural laws and physical properties have given way to alternative and associative explanations, and, later, to personal experiences. As all of us ride the back of the wave in our own way, we all perceive the wave differently. The wave can be drawn, depicted, described through language or music, just as power and the untamable natural world can. And from here, the domain of metaphors is but one step away.

Wave motion is strongly systemic and rule-bound, which means both safety and danger. Let us refer to Todd Strasser’s novel *Wave* (1981), in which the wave simultaneously symbolizes apparent safety and threatening danger. The unstoppable rippling of waves, being carried away, unnoticeable – and thus perilous

ami azért használható a radikális gondolatok ábrázolására, mert elringat és összeráz, miközben egy irányba terel, erővel. Látszólag ment, de valójában beszív, mint egy örvény.

A hullám asszociációs hálója tehát indulhat a természet felől, áttérhet a fizika fogalomtárába, majd utat talál az esztétika, a kultúra, a társadalom és a társadalomkritika világába. És a gondolkodás közben magától értetődően kapcsolódik össze olyan újabb fogalmakkal, mint az áradás, az örvény, a süllyedés és a mentés. És itt léphetünk a múzeumok, a gyűjtemények és a kiállítások világa felé egyet előre.

Hiszen a javak süllyedése és mentése nemcsak a nagy áradások, hanem a nagy múzeumi gondolatok egyik alapmetaforája is. Egy kicsi már közhelyesre is szaggatta mindezt a múzeumtudomány.

A „nagy” múzeumtörténetből kiolvasható, hogy a 19. századot foglyul ejtette a múlt megmentésének paternalista gondolata. Tökéletes múlt – szemben a széthulló jelennel. És ekkor került porondra a megmentés: hiszen ami érték, az felszínre hozható, megmenthető. A süllyedés és a mentés az emberi civilizáció és a 19. századi múzeumtudomány nagyhatású metaforája – egyben átfogó magyarázati sémája – volt. Tiszteletreméltó és érthető megközelítés. Ma már mégis inkább egy múltbéli tudománytörténeti pillanat. Módszertani kritikával feldolgozható kutatási tárgy. Egy múzeumtörténeti kiállítás egyetlen, interpretatív tárlója. Egy fejezet a múzeum nagy narratívájában. Ha így tekintünk rá, akkor nem ragadunk bele menthetetlenül: sem az ideákba, sem a szépen polírozott „egyszervolt, hol nem volt” világába.

A hullámozás tehát nemcsak természet, kultúra is. Rendszer és szabály, amely viszont könnyen válhat dogmává. A mentés pedig nemcsak biztonság: veszély is lehet. Nem könnyű a terep: sem alkotónak, sem befogadónak. Ilyen esetekre mindig jó megoldás a formai egyszerűség – az egyformaság, a kis különbségek és a ritmikus ismétlések. Amikor a változás például mozgás. A hely, a tér, a tárgyak és a gondolatok megmozgatása. *Kognitív mentés*. Vegyük például a helyszínt: az egykori Konzervgyárat! És egy

– drifting. The novel critically portrays a social and historical life situation (fascism and ostracism based on radical thoughts) by combining fiction and historical facts. The basic metaphor used in the book – the “wave” – is also the name of the groups of youths portrayed in the book. The wave is well suited for depicting radical thought because it both lulls and shakes up, while also carrying us in a direction, with force. It seemingly saves us, but in truth sucks us in, like a whirlpool.

The web of associations for “wave,” thus, can originate in the realm of nature, make its way through the concepts of physics, and then carry on into the realm of aesthetics, culture, society and social critique. In the meantime, thinking, naturally enough, connects with such new concepts as flooding, whirlpool, sinking and saving. And here we can take one more step towards the world of museums, collections, and exhibitions.

The sinking and salvaging of valuables is a basic metaphor not only for great floods but also for great museum thoughts. Museology has already worked this into something of a cliché.

The “great” history of museums tells us that the nineteenth century was caught in the paternalistic thought of salvaging the past – a perfect past in contrast to the disintegrating present. And it was then that the act of saving took centre stage, as what is of value, can be brought to the surface, can be saved. Sinking and saving is a metaphor of impressive effect – and also a comprehensive scheme of explanation – used by human civilization and 19<sup>th</sup> century museology. It is an estimable and comprehensible approach. Today, however, it is more a history of science moment from the past, a research subject that can be approached through methodological critique. It is the only interpretive display at an exhibition of museum history, a chapter in the great narrative of museums. If we look at it this way, then we do not get irretrievably stuck in ideas or in a well polished world of “once upon a time.”

Thus, wave motion is not merely nature, it is also culture. It is system and rules, which, however, can

élethelyzetet: a magas vízállást, az áradást és az előntött raktárt. Mindezek a múltból fennmaradt tudás részei. Talán még dokumentumok is vannak róla. Aztán megállt a termelés, kiürült a hely, minden állt és várt. Majd egy újabb változás, és egy újabb elmozdulás: megjelent a színen egy múzeum, a Paksi Képtár, egy kortárs művészeti gyűjteménnyel és a felújított kiállítóterrel. És persze húzta magával a mentés metaforát. Egy múzeum, ami újracsk a mentés, a raktározás, a megismerés és a reprezentáció helye: a konzerválás és a (tudás)termelés gyára. És máris itt a felszínre hozható asszociációs háló! Vincze Ottó *Kognitív mentés* című installációjában ha akarom, ez mind benne van. De ha nem, akkor pusztán mentőövek és hullámváz. A megemelkedett vízszint, a mérés, a nyomok a falon, az áradás emléke és a mentőövek ringatózása. Az installáció ismétlődései, az alkotóelemek sorozati jellege feszül neki a mű helyhez kötött egységének. Így jön létre a reflexív mintázat.

#### INSTALLÁCIÓN INNEN ÉS TÚL

Vajon előremutató értelmezési eljárás-e bármiféle párhuzamot vonni a társadalomkritikus kortárs művészeti installációk, illetve a társadalmi múzeumok mai kiállítási praxisa között? Általános szinten nem, mégis Vincze Ottó elmúlt néhány évben készült helyre, térre, időre és társadalomra egyaránt reflektáló alkotásai kapcsán az „összeolvasás” mégiscsak több tanulsággal jár. Nemcsak azért mert a művek egy része a kiállítóterre mint helyre adott művészi válasz, hanem azért is, mert az alkotásokban látható egyszerű hétköznapi tárgyak ma már hasonló helyzetbe kerülhetnek a fent idézett múzeumokban is. És ez az egyezés néhány alapvető módszertani kérdésre tereli a figyelmet.

Miben tér el például egy néprajzi kiállításban áttetsző gumimatracokból épített térelválasztó fal (*Műanyag*, 2006, Néprajzi Múzeum) egy mentőövek-ből létrehozott önálló művészi térinstallációtól?

Milyen szempontok segítségével tudunk különbséget tenni egy kertben megrendezett szabadtéri kiállítás esernyői, esőkabátjai, a tárgyak hétköznapi leírás-

easily turn into dogma. Saving is not only safety, it can also be danger. This is no easy terrain, either for artists, or for the perceivers of art. In such scenarios, formal simplicity – sameness, small differences and rhythmic repetitions – are always a good solution. In cases when, for instance, change is movement. The movement of a place, space, objects, and thoughts. *Cognitive Save*. Let us take the venue, for instance: the former Canning Factory. And let us take a life situation: high water level, flooding and a warehouse under water. All this is part of a knowledge that remains from past times. Perhaps there are even documents about it. Then production came to a halt, the place emptied out, everything just stood and waited. Then another change came, another shift: a museum appeared on the scene, Art Gallery Paks, with a contemporary art collection and a newly renovated exhibition space. And, of course, it brought along with it the metaphor of saving; a museum that is once again a place of salvaging, storage and representation – a factory of conservation and manufacture (of knowledge). And here, the web of associations can be brought to the surface! In Ottó Vincze's installation *Cognitive Save*, all of this is present, if we wish. And if we don't, then it's all mere lifesavers and ripples. Elevated water level, measurements, traces on the wall, memories of flooding and the bobbing of lifesavers. The repetitions in the installation, the serial nature of the components, strain against the site-bound uniqueness of the work. It is thus that the reflexive pattern is created.

#### INSTALLATION HERE AND BEYOND

Is it an advisable interpretive approach to draw a parallel between contemporary art installations of social critique and the present day exhibition practice of social museums? Generally speaking, it isn't. But, in connection with Ottó Vincze's works from the past few years, which reflect equally on place, space, time and society, this kind of "comparison" bears fruit. Not only because a portion of the works represent the artist's response to an exhibition space as a place, but also because the simple everyday objects that are

sai (a használók nagy megázás történetei – *Vízálló* című etnográfiai installáció, 2006, Vigántpetend) és egy múzeum homlokzatához repülő esernyőkből „épített” művészi installáció (Vincze Ottó *Alkalmi homlokzatsmink*, 2010, Paksi Képtár) között?

Másként nézünk-e ezekre a munkákra, értjük és érzékeljük-e alapvető különbségeiket – a nyilvánvaló vizuális áthallások ellenére?

A kérdés álkérdés is, meg nem is. A térben elhelyezett installációs munkák esetében a megértés a konfiguráción múlik: azon, hogy a részeket képesek vagyunk-e egészként is látni és értelmezni.

De az installáció tér- és jelentésbeli összefüggéseit rengeteg egyéb kiegészítő is erősíti: mint például a fény, a mozgás, a hang vagy akár az érintés. Ezek az összefüggések egyaránt érvényesek a társadalmi kérdéseket szcenírozott műfajok segítségével megválaszoló múzeumi gyakorlatra, majd a képzőművészeti installációkra és alkotásokra is. A befogadás is hasonlóképpen történik: a megértéshez kapcsolatra, emlékekre, élményekre, benyomásokra, tapasztalatokra és emócióra van szükség. Ami viszont fontos és lényeges különbség: a társadalmi múzeumok esetében a jelentések hordozója az autentikus forrás, az installáció pedig nem más, mint interpretáló közeg, amely a tárgyakban rejlő tudást segíti térre és vizuális nyelvre fordítani, a jelentéseket kitágítani.

A művészeti installációk esetében viszont az elrendezés maga az autentikus művészeti objektum, amelyben a „tárgy” és a tér nem választható el egymástól. Még abban az esetben sem, ha a jelentéseket egyszerű, már-már banális hétköznapi tárgyak hordozzák, mint például egy pohár (*Esőváró*), egy esernyő (*Ereszkedő súlypontok*) vagy egy mentőöv (*Kognitív mentés*).

A művészeti installációk esetében az alkotás fogalma és gyakorlata is átalakul: hiszen nem arról van szó, hogy a művész az üvegtechnikai szakmai tudás segítségével fúj 300 poharat, barkácsol 20 esernyőt, vagy műanyagból présel és hegeszt 30 mentőövet, hanem arról, hogy képes tárgyak segítségével, az alkotói és a kurátori tekintet egyesítésével olyan értelmező teret

presented in the works can also end up in a similar situation in the above mentioned museums. And this correspondence draws attention to a few fundamental questions of methodology.

How is a partition wall made of transparent inflatable mattresses (*Plastic*, 2006, Museum of Ethnography) in an ethnographic exhibition, for instance, different from an independent space installation created from lifesavers?

Based on what considerations can we make a distinction between the umbrellas, raincoats and everyday descriptions of objects (the users' stories of "getting soaked" – ethnographic installation entitled *Waterproof*, 2006, Vigántpetend) in an open air exhibition held in a garden and an art installation "built" of umbrellas flying towards the facade of a museum (Ottó Vincze *Facade-Makeup for the Occasion*, 2010, Art Gallery Paks)?

Do we regard these works and understand/perceive their basic distinctions differently, in spite of their obvious visual crosstalk? The question is a pseudo-question, and it isn't. In case of installations positioned in space, understanding depends on configuration: on whether we are able to see and comprehend the part as whole.

The spatial and meaning-related connections of the installation are also reinforced by a number of other additional elements, such as light, movement, sound or even touch. These connections are also valid for museum practice that answers social questions through scenic genres, as well as for visual art installations and works. Perception also takes place in a similar manner: understanding requires connections, memories, experiences, impressions and emotions. What is important – and a significant difference – however, is that in case of social museums, the source is the carrier of meaning, while the installation is but a medium of interpretation, which facilitates the translation of the knowledge that is concealed in objects into visual language and space, and the broadening of meanings.

In case of art installations, however, arrangement itself is the authentic art object, in which the "object"



létrehozni, amivel esztétikai és akár társadalmi kérdésekre is reflektál. Ez az a kifejezési forma és alkotói szabadság, ami a kortárs installációs művészet legnagyobb erejét és dinamikáját adja. Meglepő módon ugyanez az erő és dinamika az, ami a társadalmi múzeumok esetében – a túlszcenírozás következtében – akár intézményi szereptévesztést is okozhat. Éppen ezért a kérdések és a tapasztalatok összeolvassága korántsem haszontalan eljárás. Sokkal inkább a megismerés lehetősége: installáción innen és túl.

and space cannot be separated from each other. This is so even when trivial everyday objects – such as glass (*Waiting for the Rain*), umbrella (*Sinking Centres of Gravity*), and lifesaver (*Cognitive Save*) serve as the carriers of meaning.

In art installations, the concept and practice of artistic creation is transformed. The point is not that the artist, using his professional knowledge and skills, blows 300 glass cups, makes 20 umbrellas or presses and welds 30 lifesavers, but that he is able to use objects and unite the perspectives of artist and curator to create an interpretive space through which he reflects on aesthetic, or even social, questions. This is the form of expression and artistic freedom that gives contemporary installation art its dynamism and power. Surprisingly, it is also this dynamism and power that, in the case of social museums, can – as result of over-scenification – create a confusion of institutional roles. For this reason, a parallel reading of questions and experiences is by no means a useless endeavour. It is a possibility to learn and cognize: here and beyond installations.