

MÉLYI JÓZSEF

A MINTA ÉS A KITERJESZTETT VALÓSÁG

Vincze Ottó kilencvenes évekbeli és mai installációiról

PATTERN AND EXTENDED REALITY

Ottó Vincze's installations in the 90s and today

MI TÖRTÉNIK AZ INSTALLÁCIÓVAL?

A XX. század szinte minden évtizedének megvannak a jellemző művészeti kulcsfogalmi. Közelmúltunk, a nyolcvanas és a kilencvenes évek alapvető meghatározásai közé tartozik a „helyspecifikus” vagy az „interaktív”, a „komputeranimáció” ugyanúgy, mint az „installáció”. Ezek a kifejezések az évtizedek múlásával sem avulnak el teljesen, csupán lassan átalakulnak – az egyik inkább retrográddá válik, egyszerű korleptomattá, a másik esetleg újjászülvén más tartalommal töltődik fel. Az installáció mint fogalom valahol köztes térben ragadt meg e két lehetőség között, ma egyszerre lehet egy évtizeddel ezelőtti – sőt visszamenőlegesen: korábbi – művészi térszemlélet hívószava és semleges műfaji meghatározás, új szellemű térfogalás vagy ironikus visszajátszás.

Nyilvánvaló azonban a meghatározás bizonytalansága: egy mai installáció a folyamatosan változó környezetben nem annyira magától értetődő, mint volt akár húsz évvel ezelőtt is; a kortárs művészet közönségének az alkotást időben újra kell tájolni, múltbéli utalásokat hozzáfűzni, vagy épp ellenkezőleg, a saját korábbi elvárásokat lehántani. Az installáció ma teret adhat a kurátor és a művész közti újfajta viszony megnyilvánulásának éppúgy, ahogy lehetőséget nyújthat a nyolcvanas-kilencvenes évek gondolatainak újrafogalmazására. Ebből a bizonytalanságból és többértelműségből fakad, hogy a nyolcvanas-kilencvenes évek installációi – valamint az azóta is installációkban gon-

WHAT HAPPENS TO INSTALLATION?

Almost every decade of the 20th century had its characteristic key concepts in art. The terms „site-specific,” „interactive,” „computer animation” and „installation” are among the most fundamental designations from our recent past – the 80s and the 90s. These phrases have not completely lost their relevance with the passing of time, rather they have undergone a slow transformation – one may have turned retrograde, a mere snapshot of an age, another might have taken on new meaning. Installation as a concept has got stuck somewhere in between these two possibilities; today it can equally refer to a decade-old – or in retrospect, even older – conception of space in art and a neutral definition of genre, a fresh way to occupy space or an ironic act of „playback.”

It is obvious, however, that the definition is uncertain: an installation in today's constantly changing environment is not as self-evident as it was even twenty years ago; contemporary art audiences must reorient art in time and add references from the past, or, quite the opposite, let go of former expectations. Present day installations can function as a setting where a new kind of relationship between artist and curator can manifest, just as it can provide an opportunity for rearticulating the thinking of the 80s and 90s. It is because of this uncertainty and ambiguity that the installations of the aforementioned decades – as well as the artists who continue to think

dolgozó művészek – ma több okból válnak ismét érdekessé és egyben problematikusává. Új szempontok szerint válik megközelíthetővé a műtárgy, korábban sokat tárgyalt, térhez fűződő viszonya: hogyan sajátítja ki az installáció a közteret, és hogyan válik ezáltal a tér a művészet terévé? Problémaként vetődik fel – a történelmi és belső időre egyaránt vonatkozathatóan – a művek időbeliségének kérdése: van-e az installációnak különleges saját ideje? Az idő és a tér szempontjából újravizsgálhatók az installációkban felhasznált jelek, tárgyak és anyagok, a művek egyediségének problémája, az emberi alak közvetlen vagy közvetett megjelenésének formái, illetve a szobrászathoz vagy a festészethez fűződő műfaji viszony.

Vincze Ottó kilencvenes évekbeli műveire, elsősorban installációira fókuszálva valamennyi kérdéskör megvizsgálható, s mindez különösen releváns lehet a 2010-ben keletkezett – szintén az installáció fogalmával megragadható – nagyobb méretű művek vizsgálata tekintetében.

KOGNITÍV MENTÉS

A Paksi Képtárba készült *Kognitív mentés* című installáció egy illuzórikus teret rajzol meg, amennyiben a közeli Duna képzetét beemeli a kiállítóterbe – az egykori gyáracsarnokba. A mennyezethez rögzített kerektekről a térbe lógó és az elképzelt vízen finoman ringatózó narancsszínű mentőövek átalakítják a képtár térrétegeit, a klasszikus elrendezés – falra akasztható képek, földön vagy posztamensen álló szobrok – helyett a mű a levegőbe kerül, a néző pedig, a mentőövektől elérhetetlen távolságra, a „vízbe”. A térbeli rés egyszerre időbeli is, hiszen az árvíz ideje, a megmentés ideje és a művészet szemlélésére szánt idő egyszerre jelenik meg benne – legjobban ez az egymásra másolódás talán a felfüggesztett idő fogalmával ragadható meg. A készen kapott, tehát „nem saját” tárgyak elrendezése a képtár terében az építészeti környezethez idomul, amelyet semmiképpen sem kíván felülírni. Az installáció anyagiságát elsősorban a mentőövek földre vetődő árnyékai oldják fel, oly módon, mintha a néző által bejárható – és más nézők által kí-

in installations – are once again becoming interesting and problematic in a number of ways. The previously much discussed relationship of the artwork to its space is approached through new considerations: how does the installation appropriate public space, and how does, through this, space become a space of art? The question of temporality in relation to the artwork – both in terms of historical and inner time – also poses a problem: does the installation have its own, special time? We can reexamine, from the perspective of time and space, the signs, objects and materials used in installations, the problem of uniqueness with respect to artwork, the direct and indirect manifestations of the human form, and the relationship to sculpture or painting in terms of genre.

In focusing on Ottó Vincze's works – primarily installations – from the 90s, all these questions can be explored, with special attention to the artist's large-scale works from the 2010, which can also be grasped through the concept of installation.

KOGNITÍV MENTÉS

The installation entitled *Cognitive Save* (made specifically for exhibition at the Art Gallery Paks) delineates an illusionary space in that it brings the notion of the close-by Danube to the exhibition space – the former factory hall. The orange coloured lifesavers which hang from frames fixed to the ceiling and delicately bob on an imaginary water surface transform the spatial layers of the Gallery; instead of a classical arrangement – pictures hanging on the walls, sculptures placed on plinths or the floor – the artwork is lifted into the air, and viewers find themselves in the „water,” with the lifesavers at an unreachable distance. The spatial gap is also a temporal one, as there is a simultaneous representation of the time of flood, the time of saving lives and the time intended for the viewing of the artwork. This superimposition is perhaps best captured by the concept of suspended time. The arrangement of the readily obtained – thus „not owned” – objects in the gallery space complements the architectural environment, which, it under no circumstances wishes to alter

vülről megfigyelhető – térben a körvonalak a képzelt vízfelületre vetülnének.

A *Kognitív mentés* közvetlen előzménye és tulajdonképpeni párdarabja a 2010-ben a MOM Parkba készített „...*mint víz alatt énekelni*” című installáció. Ebben az esetben az installáció tere egy bevásárlóközpont terének egy részét foglalja el és sajátítja ki; az installáció valóban a szó szoros értelmében kimetszi magának a művészet terét. A mű, amely a földszinti szökőkúttól a mennyezetig érő, függőlegesen kijelölt, stilizált úszópálya, a bevásárlóközpont hétköznapi mozgási energiáját vezeti át a képzeletben és a gyakorlatban a műalkotásba. Hasonlóan a paksi installációhoz, itt is a hiány, mégpedig ugyanúgy a víz imaginárius hiánya alkotja a mű kiindulópontját. Az öt kötélt között az egyetlen úszó-lebegő tárgy a plázához tartozó üveglift, amely a nézőket, azaz a – műalkotás közönsége számára – a versenyzőket szállítja. A szökőkút medencéjének alján, a valóságos víz alatt egy fémbetűkből kirakott Kassák-mondat olvasható: „Művészetről beszélni annyi, mint víz alatt énekelni”.

Tulajdonképpen mindkét 2010-es mű tekinthető konceptuális alapú klasszikus installációnak. Mindkettő olyan hétköznapi tárgyat használ fel, amelyek a speciális használat miatt inkább nevezhetők csaknem hétköznapiak. Mindkét installáció egymásba mossa a néző valós idejét és a mű által teremtett virtuális belső időt, miközben paradox módon megmozgatja a kimerevített időt. Mindkét mű új tartalommal tölti meg az installáció korábbi fogalmát.

VISSZATEKINTÉS: ERESZKEDŐ SÚLYPONTOK ÉS ESŐVÁRÓ

Időben visszatekintve, a 2010-es *Kognitív mentés* egyik emblemikus előzményét az *Ereszkedő súlypontok* című 2003-as munkában találhatjuk. Az üres gyáracsarnokban a kinyitott esernyők ejtőernyőkre emlékeztetve lógnak a mennyezet szerkezeti elemeiről; az esernyők nyelére kötött kockakövek pedig mintha együtt emelkednének vagy süllyednének a valóságban mozdatlan tárgyakkal. A gyáracsarnok terét az installáció ugyanúgy alakítja át a műalkotás terévé, mint a *Kog-*

or overshadow. The materiality of the installation is dissolved by the shadows of the lifesavers cast on the floor, giving the impression that, in the area in which the visitor walks around – while he or she is watched by other visitors from the outside –, the contours are projected onto the imagined water surface.

The installation entitled „*Like Singing Under Water*”, made for display at MOM Park in 2010, can be regarded as the immediate antecedent to – and twin piece of – *Cognitive Save*. Here the installation occupies – and appropriates – part of the shopping centre, literally demarcating a space for art. The installation, a vertically marked, stylised swimming lane that extends from the fountain to the ceiling, channels – both in fantasy and in practice – the kinetic energy of the shopping centre into the artwork. Similarly to the installation in Paks, the departure point of the work is once again absence – the imaginary absence of water. The only objects that swim and float between the five lane markers are the plaza’s glass elevators, which transport viewers – or, from the perspective of the audience, the competitors. At the bottom of the fountain pool, a Kassák quotation set in metal letters reads: „Talking about art is like singing under water.”

In effect, both of these works from 2010 can be regarded as conceptually based classical installations. Both use everyday objects that, because of the special way in which they are used, are better referred to as „almost-everyday” objects. Both installations blur the line between the viewer’s real time and the virtual, inner time created by the artwork, while paradoxically moving frozen time. Both works fill the former concept of installation with new content.

IN RETROSPECT: SINKING CENTRES OF GRAVITY AND WAITING FOR THE RAIN

Looking back in time, the work entitled *Sinking Centres of Gravity* from 2003 represents an emblematic antecedent to 2010’s *Cognitive Save*. The sight of the opened umbrellas hanging from the structural ceiling components of the empty factory hall is reminiscent of parachutes, while the stone blocks tied to

nitív mentés esetében, a felfüggesztett idő pedig szó szerint plasztikusabb és megragadhatóbb. Vincze Ottó azonban itt sem hoz létre klasszikus értelemben bejárható teret, mindez inkább egyetlen ideális, de előre mégsem kijelölt nézetre érvényes; a műalkotás – a paksi műhöz hasonlóan – a függőleges mozgásirány és a különben szokatlan függőleges nézet kölcsönhatására épül. A képzeletbeli anyag itt is a víz, az esernyők – és a rájuk függesztett, néhol inkább fenyegető súlyok – elhelyezése a megóvás és a megsemmisülés, a metaforikus mentés és menthetetlenség képzeteire utal, s ezzel a művészet mai funkciólehetőségeiről is kijelentést tesz. Az esernyők – mint szintén „csaknem hétköznapi” tárgyak – szekvenciája egyforma elemekből áll, nincsenek egyedi műalkotás-vonások; minden egyes darab egyszerű ready-made, az installáció lényege pedig az ereszkedő ernyők egyformaságából kiindulva váratlanul kimerevített, konstellációjában változatos, de összetételében fenyegetően egynemű elemekkel teli időpillanat.

Az 1997-ben készült *Esőváró* a felfüggesztett idő, a várakozás témájának köztéri megformálása. A 2010-es installációkkal az időszemléleten túl közös a víz mint alkotóelem – illetve annak hiánya – valamint a mű hangsúlyozottan függőleges irányultsága. A korábban az NDK fegyveres erői által őrzött határterületén a fémnyelekre helyezett üvegpoharak sorozata a történelmileg terhelt környezetből metszi ki a műalkotás helyét. A félig teli, félig üres poharak azonban az első benyomással – és a történeti terephez kapcsolódó elvárásokkal – szemben nem személyesíthetők meg közvetlenül: sem órszemekként, sem az esetleges áldozatokra utaló emlékeként nem értelmezhetők; inkább az installáció egésze tekinthető a letűnt történelmi korszak, azaz elvontabban az idő emlékművének. A műben a személyes élmény helyett a pillanat rögzítése és a dokumentáció válik fontossá; egy geometrikus formákból képzeletben összerakható és kirajzolható installáció jelenik meg a képzeletbeli néző előtt, a mű ugyanis elsősorban a magasból vagy a távolból rátekintő – szintén elképzelt – nézőre és az installációt bejáró ember hiányára épül.

the umbrella handles seem to lift and sink with the objects, which are in reality stationary. The factory hall is transformed by the installation into a space of art, just as in the case of *Cognitive Save*. Suspended time is literally made more plastic and tangible. However, Ottó Vincze does not create a classically „walkable” space in this case either; the artwork is meant for a single ideal – but not preset – viewing. The installation – similarly to the one in Paks – is based on the interplay of a vertical direction of movement and an otherwise unusual vertical view. The imaginary material is water here also. The positioning of the umbrellas – and the weights which hang from them in a sometimes threatening manner – allude to the notions of protection and annihilation, metaphoric rescue and unsalvagability, thus also making a statement as to the possibilities of function in reference to today’s art. The sequence of umbrellas – as „almost-everyday” objects as well – consists of identical components. There are no unique features; each piece is a simple, readymade object. The essence of the installation is an instant of time that, originating from the uniform repetitiveness of the descending umbrellas, is unexpectedly frozen, and filled with components that are varied in constellation, but threateningly homogeneous in composition.

Ottó Vincze’s 1997 work *Waiting for the Rain* is a public-space rendition of the theme of suspended time and waiting. Aside from the time element, the component of water – or rather, its absence – as well as the emphatically vertical orientation of the work are both common features. The artwork, a series of glass cups placed on thin metal rods, demarcates its space in what was formerly border territory guarded by the armed forces of the German Democratic Republic. The half full, half empty glasses, however, in contrast to the elicited first impression – and expectations in light of the historical location –, cannot be directly personified: they can be interpreted neither as guards, nor as a memorial alluding to possible victims. Rather, the installation as a whole can be regarded as monument of a past historical era, or, more abstractly: time.

EMBERI SZABÁSMINTÁK

Az emberi figura illetve annak hiánya Vincze Ottó kilencvenes években készült műveiben elsősorban a szabásminták struktúrájában jelenik meg. „A szabásminta olyan geometrikus „talált rajz” volt, amelyet én ready made-szerűen emeltem be a munkámba. (...) Azokra a nehezen vagy egyáltalán nem azonosítható funkciójú rajzokra, gépelemekre emlékeztetnek engem, amelyeket a klasszikus avantgárdban Max Ernst-nél, De Chiricónál, Picabiánál vagy Duchamp-nál is láthatunk. Szaggatott vonalú, szerkezetelvű rajzaik nagyon pontosnak, nagyon egzaktnak látszanak, de teljesen rendeltetésen kívüliek, funkciójuk nincs vagy ismeretlen.” – mondja egy interjúban Vincze Ottó. A szabásminták emberi vagy testrész-forma alakjai valóban az avantgárd, mindenekelőtt Duchamp és Picabia elgépiesedett figuráinak örökösei. Párhuzamuk a Nagy Üveg alsó részén látható, Duchamp jegyzetei szerint világítógázzal feltöltött Kilenc Hím Öntőforma. Ez a kiürült, bábszerű emberalak Vincze Ottó művésztében először talán az 1994-es *Munkaruha II.* című objektegyüttesen jelenik meg, mégpedig a testet helyettesítő ruha-burok formájában. Ezek a titokzatos és csak saját szabályrendszerük szerint működő, emberburkot formázó, patafizikus szerkezetek leginkább Picabia furcsa ál-gépezet-képeihez hasonlítanak.

A jelrendszer ebben az esetben a szabásminták vonalazása, szaggatott és folytonos vonalak, sraffozások, számok, nyilak és betűk rendszere. Az imaginárius szabásminta a XVII-XVIII. századi tudományos szemléltető ábrák világára is emlékeztet, amely egyetemes jelkészlete révén akkoriban alkalmasnak tűnt a világ jelenségeinek megragadására. Az avantgárd művészek közül sokan – köztük Duchamp vagy Picabia – kedvelték ezeket a tudományos ábrákat, amelyekben a léptéket gyakran egy emberi staffázsalak adta meg. Vincze Ottó szabásmintákra épülő művein, csakúgy, mint későbbi installációin, szinte mindig kitüntetett szerepet kap az arányok – legtöbbször ironikus – meghatározásának kérdése.

A korszak egyik emblematisz műve az 1998-ban készült *Szezonális Vénusz*, amelyen maguk az arányok

Instead of personal experience, capturing the moment and documentation are what is important. An installation that can be imaginarily assembled from geometrical forms appears before an also imaginary viewer, as the artwork is hinged on the idea of the – imagined – viewer who gazes upon it from high above or from a distance, and the absence of an audience that can walk around the installation.

HUMAN SEWING PATTERNS

The human figure, and its absence, appears in Ottó Vincze's works from the 90s primarily in the structure of human sewing patterns. As Ottó Vincze states in an interview: „The sewing pattern was a geometric, „found drawing” that I decided to use in my work in a readymade fashion. (...) They remind me of drawings and machine components whose function is difficult or impossible to identify and which can be found in the classic avantgarde art of Max Ernst, De Chirico, Picabia, or Duchamp. While their drawings of dotted lines are extremely precise and seem very exact, they are in fact completely purposeless; their function is nonexistent or unknown.” Sewing patterns shaped as the human body or its individual parts do seem to bear the legacy of the avantgarde, especially the mechanistic figures of Duchamp and Picabia. Their parallel can be seen at the lower part of the *The Large Glass*, according to Duchamp's notes: *Nine Malic Moulds* filled with lighting gas. This kind of vacant, dummy-like human figure first appears in Ottó Vincze's art in 1994: a shell of clothes substitute for the human body in his object ensemble entitled *Work Clothes II*. These mysterious, human shell-like, pataphysical structures, which operate exclusively in accordance with their own set of rules, are most reminiscent of Picabia's strange pseudo-machinery images.

The system of symbols, in this case, is constituted by the lines of the sewing patterns – a system of dotted and solid lines, shadings, numbers and arrows. The imaginary sewing pattern is reminiscent of the diagrams of the 17th and 18th centuries, which at the time seemed suitable for capturing the phenomena

játsszák a főszerepet. A torzóként megjelenő, mintaelemekből felépülő női figura a szépségideáloktól jócskán eltérő aránytalan forma, amelyet vízszintes és függőleges vonalak osztanak fel, arányosan. A testet egy karikára felfeszített barna harisnya ellenpontoszza, amelynek arányai egyszerre utalnak iróniára és leplezetlen szexualitásra. A *Szezonális Vénusz* Vincze Ottó sík-installációi közé tartozik, olyan művek sorába, amelyek épp annyira lépnek csak ki a fal síkjából, hogy árnyékkukkal a tér illúzióját keltsék. A *Szezonális Vénusz* mellett a mérték-tartó irónia hasonló példája az 1997-es *Mértéktartó mozzanat* vagy *A szoknya*, amely egy évvel később készült.

AZ EMBER HIÁNYA

A kiürült ember, valamint az ember által a világból kimetszett tér és idő problémája a klasszikus avantgárdban bukkan fel először, a második világháború utáni szobrászatban a hetvenes években válik kiemelt témává. A megközelítés kétirányú: az egyikben maga az emberi test fizikai valósága vagy annak hiánya játssza a főszerepet. Ezt legjobban talán Rebecca Horn művészete példázza, többek között az 1970-es *Measured Body* című szobra, amelyben Horn eltolható vízszintes rudakat állít be egymás fölé, majd közéjük áll, így a geometrikus elemek egymáshoz, és a test hiányához viszonyított rendszere adja ki végül az organikus formát. A megközelítés másik iránya nem számol az ember közvetlen jelenlétével: Gordon Matta-Clark, az akcióinak fotódokumentációjában, épületek szétbontásának, átmetésének eredményét tárja a néző elé, mintegy negatív installációként. A kimetszett terek a különben – megbontása előtt – hétköznapi használatra szolgáló házat szobrászi alkotássá változtatják. A tér – hasonlóan Vincze Ottó szabásmintáihoz – félig-meddig absztrakt mintázatként jelenik meg, amely azonban – mintegy önmaga inverzeként – kiadja a mintázatok megalkotásával foglalkozó ember képét is.

A hiány fogalma a kezdetektől fogva fontos szerepet tölt be Vincze Ottó művészetében. A kilencvenes években a szabásminták jelkészletét felhasználó művek sorozatában valamennyi alak töredék, emberfigu-

of the world because of their universal set of symbols. Many avantgarde artists – including Duchamp and Picabia – were fond of these scientific illustrations, in which the scale was often provided by human staffage. In Ottó Vincze's sewing pattern works, just as in his later installations, the question of determining proportions – more often than not in an ironic manner – is typically given great emphasis.

Seasonal Venus (1998), where proportions play the central role, is one of the most emblematic works of the era. The female figure, which is comprised of sample elements and appears as a torso divided into sections by horizontal and vertical lines, constitutes a disproportionate form that strongly differs from what we think of as ideal beauty. The body is counterbalanced by a pair of brown pantyhose stretched over a large ring, whose proportions simultaneously allude to irony and unconcealed sexuality. *Seasonal Venus* is one of Ottó Vincze's planar installations, a series of works, which lift off the wall surface just enough for their shadow to create the illusion of space. Aside from *Seasonal Venus*, *A Temperate Moment* (1997) and *The Skirt* (1998) both exemplify this kind of moderate irony.

THE ABSENCE OF THE HUMAN BEING

The notion of the emptied-out human and the problematics of time and space as excised from the world by the human being first appear in the avantgarde and becomes a theme of interest in the post-world war II sculpture of the 70s. A dual approach is taken. In one approximation, it is the physical reality of the human body, or its absence, that is in the centre of focus. This is perhaps best illustrated by Rebecca Horn's art, and especially her sculpture entitled *Measured Body* (1970). In this work, she set slidable horizontal rods above one another and stood between them so that the organic form was in fact produced by the system of geometric shapes in relation to each other and the absence of the body. The second approach does not reckon with direct human presence at all: the photo documentation of Gordon Matta-Clark's actions exposes viewers to the results of demolitions and the cross-sections of

rára utaló torzó. A töredékes, és a szó haszonelvű értelmében semmilyen eredményre nem vezető szabásmintákban, a levetett vagy soha nem is viselt – mert képzeletbeli – burok alakjában a hiány a műalkotás formai elemeiben jelentkezik.

Ez a hiány talán a korszak egyik kulcsművén, az 1994-ben készült *Rögzített dobásokon* a legfeltűnőbb. A nézővel szemben, a trapéz alakban elrendezett – megint csak vertikálisan rakott – üvegpoharak mögött egy férfi kabátjának szabásmintája látható, háttal. Test híján ez is valódi öntőforma. A poharak közül három kitüntetett helyzetben van, mindhárom egy-egy labdát foglal magába. A labdák, ahelyett hogy rést ütnének a poharak falán, a megállított pillanatban belemerevednek a röppálya egyetlen pontjába. A kimerevített időpillanatban minden mozdulatlan, a gondosan megszerkesztett együttes egyszerre tűnik szoborszerűen mozdíthatatlannak és rendkívül bizonytalannak. Az egyensúlyi helyzet – hasonlóan a későbbi, nagyobb terű installációkhoz – rendkívül kényes: ez a bizonytalanság határozza meg az alkotás tér-idő viszonyait. A *Rögzített dobások* ugyanúgy az idő ironikus emlékművének tekinthető, mint a kétezres évek nagyszabású installációi.

IDŐMINTÁK

A kilencvenes években készült művek időszemlélete – néhány kivételtől eltekintve – egységesnek mondható. Vincze Ottó a szabásminta-motívumok és a különböző tárgyi elemek felhasználásával, műveit néhány évtizeddel a múlt felé tolja. Az installációkhoz felhasznált előképek az ötvenes-hatvanas évek világát idézik, a keletkezett művek tehát bizonyos tekintetben archeológiai mintákra épülnek. Vincze Ottó archeológiai szemlélete a kilencvenes évekre visszatekintve erős rokonságot mutatott Kicsiny Balázs illetve Várnai Gyula időkezelésével, mindhármuknál más és más a művekben felmutatott időtáv: Kicsiny installációiban a távolabbi múlthoz nyúlt vissza, Várnait ebben az időszakban inkább a mai tárgyakba kódolt idő érdekelte, ennek ellenére valamennyiüket egyszerre jellemzi, hogy az idő a távolságtartás eszköze.

buildings, as a kind of negative installation. The excised spaces transform the otherwise – prior to demolition – ordinary residential building into a sculptural work of art. Space – similarly to Ottó Vincze's sewing patterns – appears as a more or less abstract pattern, which, however, – almost as an inversion of itself – also yields the image of the human being who creates these patterns.

The concept of absence has had a central role in Ottó Vincze's works from the beginning. In the series of works from the 90s using the symbol systems of the sewing patterns, all shapes are fragments; torsos alluding to the human figure. In the fragmented and – in the utilitarian sense of the word – pointless sewing patterns, it is the shed or (the imaginary and thus) unworn shell that signifies the absence, which manifests in the formal components of the artwork.

This absence is perhaps most striking in *Fixed Throws*, one of the key works of the era from 1994. Behind – once again vertically placed – glass cups arranged in the shape of a trapezoid, we see the sewing pattern of a man's coat from the back. In the absence of a body, this too is a valid casting mould. Three glass cups are out of sequence; the gaps in place of the missing cups contain balls. In this frozen moment in time, everything is motionless. The carefully structured ensemble simultaneously seems unmovable, as if it were a sculpture, and extremely uncertain. The point of equilibrium – similarly to later, larger installations – is extraordinarily delicate, and it is this precariousness that defines the space-time relations of the work. *Fixed Throws* can be regarded as an ironic monument of time just as the installations of the 2000s.

TIME PATTERNS

The temporal view of the works completed in the 90s – with a few exceptions – can be said to be uniform. With his use of sewing pattern motifs and various object-components, Ottó Vincze pushes his works backward in time by a few decades. As the initial images on which the installations are based evoke the

Az 1998-ban készült *Hálóing levegőre* jól illusztrálja Vincze Ottó múltához fűződő viszonyát. Nemcsak a szinte levegőben lebegő szabásminta, de a vele szemben felállított, a szabott figurákhoz hasonlóan antropomorf fémszerkezet is erősíti az eltűnt és megőrzött idő benyomását. Az emberi alak ideje a legerőteljesebben a *Magyarázat* című, szintén 1998-as alkotásban érzékelhető: itt az ötvenes-hatvanas évek női alónemű szabása kapcsolódik össze egy, szintén a huszadik század második feléhez köthető mutató gesztussal. Míg a szabásminták elemeiből építkező művek az eltűnt időre utalnak, addig a kétezres évek elején készült *Nővérszoba* című melankolikus installáció középpontjában a megtalált idő áll; a fürdőhelyi installációban Herkulesfürdői emlék világa jelenik meg mindenfajta pátosztól mentesen.

Az ezredforduló után ez az addig egyértelműnek látszó időbeli visszavetítés átadja a helyét egy korszerűbb, ugyanakkor egyszerre kortalanabb szemléletnek, amely meghatározott évtizedekhez kevésbé köthető.

FESTŐI ÉS SZOBRÁSZI MINTÁZATOK

Vincze Ottó festőként kezdte pályafutását, konstruktivista hagyományokból kiindulva készítette hard edge műveit: „Kerestem a szigorú, geometrikus festészetből kivezető utakat, és igyekeztem ezt a festészetet minden irányba és bármely lehetőséggel élve kiterjeszteni. Így születtek meg először a formázott vásznak, majd applikációk kerültek rájuk, melyek azután kinyúltak a térbe. Ebből nőtt ki az installáció.” Tulajdonképpen az installáció térbeli terjeszkedése folyamatosan nyomon követhető Vincze Ottó munkásságában a kilencvenes évek elejétől napjainkig, ugyanakkor a teret egyre inkább felhasználó műveiben a térbeliség mindig összekapcsolódik a sík kép létrehozásának lehetőségével. Ez a kötődés az „egyetlen” képhez megint csak szorosan összefűződik az avantgárd hagyományai iránti érdeklődéssel. Az *Üdvözlét Gropiusnak* című, 1992-es munka már a címében is jelzi az építészet és a klasszikus avantgárd iránti elkötelezettséget, formájában pedig a konstruktivista

ambiance of the 50s and 60s, the resulting works are, in a sense, built on archaeological models. Looking back at the 90s, Ottó Vincze's archaeological approach showed a strong kinship with Balázs Kicsiny and Gyula Várnai's treatment of time. The artists, however, dealt with different segments of time: while Kicsiny, in his installations, reached for a more distant past, Várnai, during this period, was more interested in time as it was encoded in contemporary objects. Nevertheless, for all three artists, time was seen as a tool for maintaining distance.

Nightgown in the Air from 1998 illustrates Ottó Vincze's relationship with the past well. The sewing pattern, practically suspended in midair, along with the similarly anthropomorphic metal structure placed opposite reinforce the impression of vanished and conserved time. The time of the human figure is most strongly apparent in the work entitled *Explanation* (1998), where the cut of female underwear from the 50s and 60s is linked with a pointing gesture from the second half of the twentieth century. While the works that build on the components of sewing patterns refer to time past, the melancholic installation entitled *Nurses' Station* from the beginning of the 2000s has „found time” at its focal point; in the bathhouse installation, memories from Herkulesfürdő (*Băile Herculane*) are conjured up in a manner devoid of any pathos.

After the turn of the millennium, the seemingly obvious projection backward in time gave way to a more up to date – but also more ageless – approach, which is more difficult to associate with any particular decade.

PAINTERLY AND SCULPTURAL PATTERNS

Ottó Vincze began his career as a painter and created his hard edge work based on the constructivist traditions. „I was looking for a way out of strict, geometric art and I tried to expand painting in all directions, taking advantage of any and all opportunities. This is how the shaped canvasses came into being, later applications were added, which, then, extended

hagyomány követését – a 2010-es, a MOM Parkba készített installáció esetében is ehhez köthető a Kassák-ra történt hivatkozás.

A festészeti gondolkodás szinte valamennyi kilencvenes évekbeli műben felismerhető. Az 1996-os *Utol-só képen*, amely a korábban is felhasznált elemeket – falba vert szögek, festmény, szabásminta-alapformák – egyesíti magában, ez a festői képalkotó akarat áll szemben egy finom, de egyértelmű térformáló szándékkal. Ebben az időszakban válik jellemzővé Vincze Ottó művein a finom egyensúly a falkép síkszerűsége és a térbe kilépő elemek között; ennek kettőssége ugyanúgy felismerhető a kétezres években is. A kilencvenes évek közepén jut döntő szerephez az árnyék és ezzel együtt a fény. A *Varrólecke II.* című 1997-es mű pontosan megmutatja, hogy az alkotóelemek között a fehér fal nem csupán semleges háttér vagy orientációs alap, hanem és elsősorban: árnyékholder. Vincze Ottó kilencvenes évekbeli installációi ebből a szempontból tekinthetők akár vetítéseknek is. A mintázatok a projekció révén – amelyben fontos, és az idő előrehaladtával egyre fontosabb szerepet kap a természetes vagy mesterséges fényforrás kérdése – megkettőződnek, és formailag is alátámasztják a művek egyik alapvető kettősségét, az eltakarás és megmutatkozás dichotómiáját.

A projekcióból kifolyólag a korábbi alkotások nem csupán a festői képpel rokoníthatók, de finom térbeliségük megközelíthető a reliefek struktúrája felől is. Ez a jól elkülöníthető rétegekből, súrlófényekből és árnyékokból kirajzolódó struktúra később, a kétezres évek elején valóban kilép az egymásra rétegzett síkokból is, folyamatosan tágítva a rendelkezésére álló teret.

INSTALLÁCIÓ ÉS INSTALLÁCIÓ

A kilencvenes évek közepéhez képest az installációkat befogadó tér valóban kitágult. Az elhanyagolt teremből valódi, műalkotásoknak épült befogadóterek lettek, az elhagyatott gyárépület helyébe most az elhagyatott gyárból kialakított múzeum lépett. Az installáció tere azonban nemcsak a fizikai tér megváltozásával alakult át, az alkotások térhez való viszonya

out into space. This then grew into installations.” The spatial expansion of installation, as such, is, in fact, traceable through Ottó Vincze’s oeuvre from the 90s till today, while in his works with their increasing use of space, spatiality always maintains its connection with the possibility of creating two-dimensional image. In this connectedness to the „single” image, a strong interest in the avantgarde traditions is once again revealed. The title of the 1992 work *Greetings to Gropius* also gives an indication of the artist’s commitment towards architecture and the classical avantgarde, while in its form, it follows the constructivist tradition – the Kassák quotation used in the MOM Park installation from 2010 can also be linked to this.

The painter’s way of thinking is recognizable in most 90s pieces. In *Last Image* (1996), which brings together previously used elements – nails in the wall, painting, basic sewing-pattern components – this painterly urge for creating an image comes into opposition with a subtle, but clear, intention for shaping space. It is during this period that the fine balance between the planarity of the „picture on the wall” and the extension of elements into space makes itself apparent in Ottó Vincze’s works. The same duality can also be recognised in the 2000s. In the mid 90s, shadow – and, along with it, light – takes on a decisive role. *Sewing Lessons II*, completed in 1997, clearly shows that the white wall between the components of the installation is more than a neutral background or mere basis for orientation: it is first and foremost a shadow-carrier. Ottó Vincze’s installations from the 90s, in this respect, could also be regarded as projections. The patterns are made double by the projection – in conjunction with which the question of natural versus artificial lighting gains increasing relevance – thereby reinforcing one of the fundamental dichotomies present in the works: that of concealment and visibility.

As a result of the projection effect, earlier works can be brought into affiliation not only with the painted image but also – as per their fine spatiality – with the structure of reliefs. This structure, which is com-

alapvetően változott meg. Míg korábban egy-egy művel kapcsolatban az installációnak a szoborhoz fűződő viszonya vagy a plasztikai alkotásoktól tartott távolsága szorulhatott magyarázatra, addig mára a differenciálásnak ez a kényszere eltűnt. Az installáció tekintetében egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy maga a tér válik érdekessé, amelyben a mű „működésbe lép”. A magyarázat arra irányulhat, hogyan teszi az installáció saját környezetét a művészet terévé.

Vincze Ottó mai műveiben a tér fogalmából kiindulva a kilencvenes évekhez képest három területen érzékelhető erőteljesebb átalakulás: magában a térfelfogásban, a felhasznált tárgyak illetve a feltételezett néző tekintetében. Az újfajta közterekben a műalkotások nyitottabbá válnak, gyakran mozgásba lépnek, időbeliségük kitapinthatóbbá válik. Az installációk – a korábbi, klasszikusabb műfelfogástól eltávolodva – egy elképzelt és egy valós tér feszültségmezőjében jönnek létre. Ebben a tekintetben klasszikus avantgárd, ezen belül szürrealista kötődésük sokkal inkább előtérbe kerül, és gyakran közvetlenebb, mint a kilencvenes évek alkotásai esetében. Ezen a kerülőúton ismerhető fel, akár visszamenőlegesen is, a szentendre-i művészet, mindenekelőtt Vajda Lajos gondolkodásmódjának hatása is.

A kétezres években kézzelfoghatóbbá válik Vincze Ottó művészetének egyik alaptémája, az illúzió megragadásának a kérdése, a rejtőzködés és reveláció ketőssége is. A kilencvenes évekhez képest térben kiterjedtebb munkák a kétezres évek eleje óta egyre erősebben építenek a minták ismétlésére, a tárgyi szekvenciákra. Az új összefüggésbe helyezett jelek helyét a metaforikus tárgyak veszik át – jól mutatja a megfordult viszonyrendszert, hogy míg a szabásminta-jelek a kilencvenes években legalábbis egyenrangúak voltak a tárgyakkal, addig a *Kognitív mentés*ben a vízállás-jele szinte már csak a tárgyakkhoz és helyzetükhöz fűzött kommentárként jelenik meg.

Mindezzel együtt a néző pozíciója is megváltozott. A kétezres évektől kezdve, amikor a hangsúly a műalkotásokon belüli elemekről a mű és a környezete

posed of well distinguished layers, side lighting and shadows, later, at the beginning of the 2000s, does in fact extend past the layered planes, continuously stretching space.

INSTALLATION AND INSTALLATION

In comparison to the mid 90s, there has indeed been an expansion of space for housing installations. Rundown places have been turned into spaces specifically made for holding installations; once abandoned factory buildings have been transformed into museums. Installation space has changed not only as a result of the transformation of physical spaces, however: the way artworks now relate to space is also fundamentally different. While previously, in conjunction with certain works of art, the relationship of the installation to – or its distance from – sculpture may have required explanation, today this compulsion for differentiation no longer prevails. With installations, it becomes increasingly clear that the space itself, in which the artwork „kicks into operation,” is what is interesting. Now the explanation may be directed at how the installation turns its surroundings into a space of art.

As for the conception of space, Ottó Vincze's current works, in comparison to those in the 90s, indicate significant change in three areas: in how space is conceptualised, in reference to the used objects, and the presumed viewer. In new public spaces, artworks become more open, they often enter into motion and their temporality becomes palpable. Installations – having moved away from the earlier, more classic approach to art – come into being in the field of tension between real and imagined space. In this sense, their connection to the classic avantgarde and, within that, surrealist traditions becomes more pronounced, and often more direct, than was the case for the installations of the 90s. It is through this detour that the influence of Szentendre's art – first and foremost Lajos Vajda's thinking – can be recognised, even in retrospect.

In the 2000s, one of the basic themes of Ottó Vincze's art becomes tangible: the question of cap-

közti viszonyra tevődik át, és amikor a művek egyre erőteljesebben kitöltik a rendelkezésükre álló teret, a néző tekintete is a műalkotások és a tér viszonyrendszerére irányul. Ha a 2010-es *Alkalmi homlokzatsmink* mozgó esernyőit nézzük, rájövünk, hogy a mű és néző klasszikus viszonya teljesen átalakult: a néző egyszerre az installáció része és a feltételezett külső tekintet birtokosa. Az installáció értelmezése új szempontokat kíván.

turing illusion – the duality of hiding and revelation. Since the beginning of the 2000s, the works (which are more extended into space in comparison to those completed in the 90s) are increasingly more grounded in the repetition of patterns and the sequence of objects. Symbols with newly assumed meanings now give way to metaphoric objects. The reversed system of relations is well illustrated by the fact that while the sewing pattern symbols of the 90s were at least equal in value, in *Cognitive Save*, the water level indicator only appears as commentary in reference to the objects and their position.

In addition to all of this, the position of the viewer has also changed. As of the beginning of the 2000s, with the shift in emphasis from the components of the artwork to the relationship between the work and its surroundings, and with installations increasingly filling the available space, the attention of the viewer is also directed towards the network of relationships between the work and the exhibition space. Looking at the moving umbrellas of the 2010 installation *Facade-Makeup for the Occasion*, it becomes clear that the classic relationship between the artwork and the viewer has completely transformed: the viewer is simultaneously a part of the installation and the owner of the assumed external gaze. The interpretation of installation requires new points of considerations.