

Bartha Sándor

Önreferencialitás és érzékiség a kilencvenes évek magyar művészetében

Jelen tanulmány nem a tautologikus jelleg rejtett, általános dimenzióit vizsgálja, nem az önmagunkra való rácsodálkozás, a saját létünk szemlélése az, amire a figyelmet szeretném irányítani.¹ Azok a képzőművészeti esetek érdekelnek, amelyekben az önreferencialitás kinyilvánított formában, az alkotás alapvető konstrukciós elemeként, a művész által tudatosan alkalmazva jelenik meg. Az önreferencialitás és az érzékiség fogalmi mentén vizsgálom a kilencvenes évek magyar kortárs művészeti szcénájának három alkotóját, Várnai Gyulát, KissPál Szabolcsot és Benczúr Emesét, ugyanakkor a következő kérdésekre keresem a választ:

Miben változott az önreferenciális műtípus a képzőművészetben a hatvanas-hetvenes évekbeli elődökhöz képest?

Kimutatható-e a magyar neokonceptualizmus (érzéki konceptualizmus) szellemiségének hatása a kilencvenes évek önreferenciális alkotásaira?

Önreferencialitás a képzőművészetben

Önreferenciális alkotásokról a képzőművészetben akkor beszélünk, amikor a mű saját magáról (is) „beszél”, illetve állításait saját tulajdonságainak felvillantásával, saját konstruálásának feltárásával teszi. Ez az önfeltárás általában egy folyamatot jelent, amely legtöbbször egybeesik magával a mű befogadásának folyamatával. Ez olyan zártkörűséget eredményez, amelyben az alkotó, alkotás és befogadó szerepei gyakran összemosódnak, és kölcsönösen átértelmeződnek. Ha az alkotás szintjétől eltávolodunk, az önreferenciáról beszélve tulajdonképpen a művészetről való beszéd kérdését érintjük, és a kosuthi értelemben vett konceptuális művészet alap gondolatához jutunk.² Nem véletlen tehát, hogy az önreferencialitás szorosan összefügg a konceptuális művészetrel, az előbbi vizsgálata az utóbbi kontextusában, azzal összefüggésben kell hogy történjen. Ebben az összefüggésben említésre méltó Joseph Kosuthnak számos műve, közöttük a konceptuális művészet kezdeti korszakából származó, neonsövekből konstruált szövegsorozata

Bartha Sándor (1962) – képzőművész, egyetemi adjunktus, Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad, barthasan@gmail.com

¹ „Például maga az ábrázolás egy tautológia, azonkívül, mint Wittgenstein is kimutatta, maga a logika is tautológia” – állítja Erdély Miklós 1982-ben az újvidéki Híd c. folyóiratban Sebők Zoltán kérdéseire válaszolva. Lásd Sebők Zoltán: Új misztika felé – Beszélgetés Erdély Miklóssal. Híd III(1982). 366.

² Joseph Kosuth többször kinyilvánította, hogy számára a művészet egy önkiszélesítő tautologikus rendszer, a művészet tárgya pedig maga a művészet. „A művészet csak művészet akar lenni. A művészet a művészet definíciója.” (Art’s only claim is for art. Art is the definition of art.) – írta 1969-ben a *Filozófia utáni művészet* (*Art After Philosophy*) című írásában. http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html (Letöltve: 2020.09.26.)

(*Five Words in Green Neon*, 1965; *Four Colors Four Words*, 1966; *Five Words in Blue Neon*, 1969 stb.), de természetesen bőven akad példa más művészek alkotásai között is. Csak néhányat említve, ide sorolható John Baldessari, aki a szerzőség kérdésének megváltozott státuszát dolgozza fel a *Megrendelt festményekben* (*Comissioned paintings*, 1969), Luis Camnitzer a műalkotás és befogadás kapcsolatát vizsgáló szövegalkotásaival (*This is a mirror, you are a written sentence; It's not me; It's you*), On Kawara és a „dátum munkái”, Walter de Maria 1969-es telefonos installációja (*Art by telephone*), Vito Acconci 1969-es *Szöveg* (*Text*) című szövegmunkája vagy a kiállítással, a galéria terével önreflexív módon foglalkozó Mel Brochner³ 1969-es *Szoba méretekkel* (*Measurement Room*) c. műve. A technikai médiumokat alkalmazó alkotások közül ide sorolható Peter Weibel 1973-as *A megfigyelés megfigyelése. Bizonytalanság* (*Observation of Observation: Uncertainty*) című alkotása, Nam June Paik 1976–78-as *TV-Rodinje*, illetve a későbbi *Video Buddha* (1989) című alkotása, és természetesen a sort folytathatnám. Ezek az alkotások és még nagyon sok más, általam nem említett alkotás természetesen különböző szempontokból, módon és mértékben sorolhatók az önreferenciális alkotások közé.

Teljesen zárt önreferencialitás – legalábbis a képzőművészetben – nem létezik. A kizárólagosan önmagáról szóló alkotás nonszensz. Joseph Kosuth a tautológiáról szólva a következőket mondja: „Jóllehet nyelvészeti szempontból egy tautologikus egységnek nincs önálló jelentése, a kulturális kontextust figyelembe véve a tautológia már nyilvánvalóan nem jelentés nélküli.”⁴ Peternák Miklós 1983–1985-ben írt, *A konceptuális művészet hatása Magyarországon* című tanulmányában, Kosuthnak nem ellentmondva a következőképpen határozza meg a tautológiát: „Olyan formula, ami önmagán kívül másra nem vonatkozik, de egy kicsi »eltérés« is elég ahhoz, hogy »megállíthatatlan« – végtelenbe tartó – folyamat (végtelen regresszus) induljon belőle.”⁵ A fenti véleményekre támaszkodva megelölegezhetjük, hogy a nyelvi tautológia zártsága nem jelentkezik a képzőművészet területén. Még egy teljesen jelentés nélküli szöveg (pl. A piros, az piros), ha kapcsolatba lép a vizuális művészet specifikumával – például anyagok társulnak hozzá, térbeliség vagy bármilyen más kontextus –, jelentésének zártsága relativizálódik. Az önreferencialitás tehát marad egy formula, amelyhez a kontextus, az alkotás által érintett problémakör, a téma, a használt anyagok, a tér stb. mind-mind hozzáadják azt a többletet, amelyek összessége alkotja a művet.

A fentebb említett „hardcore” konceptuális alkotások, annak ellenére, hogy természetesen nem sorolhatók a „retinális” műalkotások közé, mégsem mentesek az érzékiségtől, és nem feltétlenül vagy nem csak a fentiekben tárgyalt képzőművészeti önreferencialitás sajátossága miatt. Ugyanakkor azt is hozzá kell tennünk, hogy egy visszafogott érzékiségről van szó, ezeket az alkotásokat egyáltalán nem nevezhetjük vizuális értelemben hivalkodó alkotásoknak.

³ Mel Bochner a konceptualisták és a minimalisták egyaránt sajátjuknak tekintetik. Egyébként az amerikai szakirodalom az általa 1966-ban a New York School of Visual Art-ban megrendezett *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed as Art* című kiállítást tekinti az első konceptuális művészeti kiállításnak. Bochner eredetileg egy „hagyományos” kiállítást szeretett volna csinálni, de a galéria kurátora, miután szembesült a Bochner által a művész barátaitól összegyűjtött rajzokkal, nem engedélyezte a keretezéshez és egyéb kiadásokhoz szükséges pénzügyi keret folyósítását. Ezért Bochner lefénymásolta és négy mappába helyezte a rajzokat, amelyeket szobortalapzatokon állított ki.

⁴ Joseph Kosuth: *Zeno az ismert világ határán*. Bp. 1993. 128–129.

⁵ Peternák Miklós: *A konceptuális művészet hatása Magyarországon*. 1997. <http://www.c3.hu/collection/koncept/index0.html> (Letöltve: 2015.09.08.)

Szövegközpontú önreferencialitás

A kilencvenes évek magyar kortárs művészetében az önreferenciális alkotások két fő kategóriába sorolhatók. Így beszélhetünk szövegközpontú és technikai önreferencialitásról. A nézőnek a közvetlen megszólítására sokszor a legalkalmasabb médiumnak maga a nyelv bizonyul. Ezekben az esetekben a szöveg teremti meg a kapcsolatot néző és alkotás, néző és alkotó között, annak elolvasásakor jöhet létre az a visszakapcsolás, amely alapfeltétele a zártkörűség létrejöttének. A befogadó jelenlétére való tudatos odafigyelés, annak az alkotás részeként való szerepeltetése a minimalizmusra vezethető vissza. Ők voltak, akik nonreferenciális alkotásaikban, az alkotás belső vonatkozásainak (internal issues) kiiktatásával a figyelmet a külső vonatkozásokra (external issues) – vagyis a befogadóra – irányították.⁶ Ez a folyamat a konceptualizmusban folytatódott, ahol nem egy esetben az alkotó-alkotás-befogadó háromszög, illetve a köréjük szerveződő befogadási folyamat képezi a mű alapszerkezetét.

Magyarországon a kilencvenes évek generációjának művészei sok esetben és sokféleképpen használtak szövegeket. Ezek néhányszor a hagyományos médiumokba beolvadva jelentkeztek (festmény, rajz, fotó, például Gerber Pál számos alkotásában), más esetekben – ez volt a jellemzőbb – installációk, köztéri intervenciók fontos alkotóelemeiként szerepelnek, például Sugár János, Nemes Csaba, Bakos Gábor, Lakner Antal, Benczúr Emese, Várnai Gyula vagy Gerber Pál több alkotása esetében. Ezek közül, az önreferencialitás kérdéskörét vizsgálva szeretnék rávilágítani Várnai Gyulának 1996-os, ismeretelméleti kérdéseket feszegető, a székesfehérvári István Király Múzeumban installált *W. H.* című munkájára. Werner Heisenberg mondatát (innen a mű címe), „a valóság attól függően más és más, hogy megfigyeljük-e vagy sem”, a művész a kiállítótér falaira anamorfotikus torzításban írta fel, így csak a tér egyetlen pontjából körbe fordulva vált olvashatóvá, értelmezhetővé. Az alkotás befogadása két szinten, egy percepciós és egy gondolati szinten történt. A művész a szövegben szereplő „valóság” helyébe, illetve annak modelljeként – innen az alkotás önreflexív jellege – saját installációját helyezte, amely a befogadót egy megfigyelési szituációba kényszerítette. A „percepciós pont” megtalálása, a szöveg elolvasásának fizikai feltétele volt ugyan, de nem hozott teljes sikerélményt a befogadónak. Ebben a pontban tulajdonképpen a mű befogadása átsiklott a következő, gondolati szintre. Itt szembesült a néző a szöveg értelmével, rádöbbenve arra, hogy az általa sikerként hitt pillanat csak arra volt jó, hogy további kételyeket ébresszen, az optimális pozíció nem arra szolgált, hogy onnan megfigyelhesse optimálisan a valóságot, hanem arra, hogy rejtélyesebbé tegye a valóság megfigyelésének a folyamatát. Várnai alkotásáról tudomásom szerint két tanulmányjellegű írás jelent meg,⁷ a dolgozatom által felvetett témakör szempontjából a második a relevánsabb. Várnai alkotásának tautológiájáról szólva Tatai Erzsébet a következőket írja: „... a tautológia beteljesítése céljából a »vagy«” helyett a »honnan« lett volna helyénvaló. Ilyen első ránézésre is szofisztikált műtől idegen ez a slamposság, a pontatlanság tehát szándékos lehet, ezt támasztja alá az alkotó több munkája is. Az installált mondat csak az »eredeti« idézet sérülésével tudná illusztrálni pontosan a benne rejlő mondat tartalmát, például így: »E fekete foltornak akkor tárul fel az értelme, ha egy pontból körbefordulva nézed.«, vagy: »Ezt az

⁶ Bővebben lásd Frances Colpitt: *Minimal Art. The Critical Perspective.* Seattle 1997.

⁷ Lásd Várnagy Tibor: *Ajtókból kapu. Várnai Gyula munkái Fehérvárott és Budapestben.* Balkon XII(1996). 16–19, illetve Tatai Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években.* Bp. 2005. 155–157.

installációt akkor fogod megérteni, ha a megfelelő helyről és módon nézed.»⁸ A fenti idézet egyértelműen igazolja a fejezet bevezetőjében tett állításaimat a vizuális művészetek terén használt tautológiával kapcsolatosan. Várnai munkája épp azért izgalmas, mert nem áll meg a Tatai által utólag bemutatott verzióknál. Nem egy tautologikus rendszert akar illusztrálni, hanem olyan szituációt teremt, amely megnyitja a tautologikus rendszer zártságát, amelynek következtében a rendszerbe beszűrődő többlet további kérdéseket generál. Így válik/válhat az alkotás egy a zárt tautológiának ellentmondó nyitott struktúrává.⁸ A teret ennyire szorosan saját gondolati struktúrájába építő önreferenciára az előző évtizedekből Szentjóby Tamás 1973-as *Légy tilos!* című alkotása a legjobb példa. Természetesen nem a mű agitatív jellege az, ami a kilencvenes évek alkotásaival párhuzamot képez, hanem a mű struktúrájába kódolt manipulatív kényszerhelyzet, amely a befogadót konkrét térbeli gesztusra, egy meghatározott irányú térváltoztatásra ösztönzi. Szentjóby alkotásában, ha a néző nem lépi át a teret elzáró kordont, és ezáltal nem válik önmaga is „tilossá”, illetve Várnai esetében, ha nem helyezkedik abba a térbeli pontba, amit az alkotó kijelölt a számára, akkor nem jut/nem juthat el a jelentésig.

Várnai alkotása és a „klasszikus” konceptualisták szöveges önreferenciális alkotásai között a különbség elsősorban az, hogy az utóbbiak nem feltétlenül gondolkodtak installatív helyzetekben. Gondolataik megfogalmazásában, nem kétséges, fontos szerepet játszottak a nézők, hisz szövegeiket hozzájuk intézték, de nem volt jelen, legalábbis nem olyan mértékben, mint Várnainál, a nézőnek a manipulatív befolyásolása. Várnai alkotása esetén a befogadás aktusa a nézőt egy „játékra”, a térrel való interakcióra kényszeríti, gesztus, amely ennyire nyíltan nyilvánított formában a kilencvenes évek alkotásaira jellemző.

Technikai önreferencialitás

Magyarországon, akárcsak a kelet-közép-európai régió más államaiban a kilencvenes évek a képzőművészek számára az új technikai médiumokkal való megismerkedés és kísérletezés korszakát jelentette. Mind a videó médiuma és technikája, mind a számítógép által a kép- és hangszerkesztés területén ajánlott lehetőségek új dimenziókat nyitottak meg a kortárs alkotók gondolkodásában. Az új technikai lehetőségekre való rácsodálkozás egyes művészek számára – itt elsősorban KissPál Szabolcsra gondolok – már eleve magában hordozta az önreferencialitás lehetőségét. KissPál az, aki ebben az időszakban olyan „gépezeteket” gyárt, amelyek saját technikai szerkezetüket és működésüket „mutatják fel / használják fel” annak érdekében, hogy metaforaként értelmezhető installációs helyzeteket teremtsenek. A művész még Romániában, az *Ex Oriente Lux* kiállításra⁹ készíti el első önreflexív alkotását,¹⁰ viszont saját installációs nyelvezeté-

⁸ Várnai alkotása a szóban forgó szövegen kívül tartalmaz még két, ugyancsak önreflexív elemet. Az egyik egy asztalra helyezett speciálisan kialakított maszkokból állt, amelyek lényege, hogy viselőjük a bennük különböző dőlési szögekben elhelyezett tükrökben saját testrészeit (vállát, nyakát, fülét stb.) láthatta. A másik elem egy hanganyag volt, amelyet a kiállítás felépítése során rögzített a művész, és a befogadást háttérzajként kísérte.

⁹ *Ex Oriente Lux*. Bukarest Dalles terem 1993.

¹⁰ *Michelangelo* című installációjában egy akváriumba helyezett és elektromotorral mozgatott viaszkéz videoképét négy, az akvárium oldalaihoz illesztett monitoron jelenítette meg. A valóság, illetve annak leképzései között a művész időbeli eltéréseket hozott létre, illetve a mozgásokat, irányokat úgy állította be, hogy a valós kéz mutatójára néha találkozhasson saját, videomásának mutatójával.

nek a tulajdonképpeni kibontakozása Magyarországra való áttelepülése után, a kilencvenes évek második felére tehető. A videó médiumába „kódolt” zártkörűség technikai/tartalmi vonatkozásai, a valóság és annak leképzése közötti szinkronicitás vagy éppen az ettől való eltérés foglalkoztatta a művészt. *Appendix* (1999) című installációjában KissPál két, lassított metronómot helyezett a felfelé fordított monitorok felületére. A képernyőkön látható videofelvételen a metronómok lengőkarjainak egy korábbi időpontban felvett árnyéka látható, így az árnyékok a valós metronómok árnyékainak tűnnek addig a pillanatig, amíg nem szűnik meg a szinkronicitás. Ettől a pillanattól kezdve már nem áll össze a valóság és annak leképzésének közös képe. Kettészakad a jelenség, az installáció felfedi saját turpisságát, de csak addig a pillanatig, amíg nem kerül újból szinkronba a jelent képviselő fizikai valóság és annak múlt idejű regisztrációja. Szintén az önreferenciális munkái közé tartoznak azok az alkotások, amelyek az előzőekhez képest jóval szofisztikáltabb technikai tényezőkkel operálnak. Itt elsősorban azokra az önmagukba forduló, zárt rendszerekre gondolok, amelyekben KissPál a hang és a kép elektronikus jelei közötti átjárhatóságra épít. Ilyen 1998-as *Anima* (1998) című installációja, amelyben egy kamera által regisztrált folyamat (elhaladó autók ritmusa) videojelei egy számítógép segítségével hangokat generálnak, amelyeket szimultán módon egy hangszóró közvetít. A hangszóró membránjára helyezett számítógépegér átveszi a membrán rezgőmozgásait, ezáltal egy másik videofelvétel megjelenésének ritmusát határozza meg. A művész a videojelek konverziója révén – először hangjelekké, majd mozgássá átalakítva – jut vissza a videóig. Ugyanakkor – azt gondolom, hogy az alkotás értelmezése szempontjából ez éppannyira fontos – a hétköznapok ellenőrizhetetlen és állandóan változó videoképétől elérkezik egy előre megfontolt, átgondolt, manipulált videoképig, amelynek kockánként történő megjelenítését, ritmusát ugyancsak a hétköznapok véletlenszerűsége szabja meg. A *Hangolás* (1998) című videoinstallációban éppúgy, mint a sorozatot záró *Lélegzetvisszafojtva* (1999) című installációjában a hétköznapiság keresetlensége szerveződik poétikus egységbe a technikai eszközökkel. Az utóbbiban a zártkörűség még inkább meghatározó lesz, tulajdonképpen egy önmagát generáló, elméleti értelemben végtelen folyamatra épül a rendszer. Itt a képi jeleket két gyertya látványa képviseli. A levegőmozgások hatására megmozduló gyertyalángok, mozgásuk erősségének a függvényében egy korábban rögzített hang (emberi ki- és belégzések hangja) erősségét szabályozzák. A gyertyalángok mozgáserősségének megfelelő hangok két, a gyertyákhoz közel elhelyezett nagy teljesítményű hangszórók által a lángek újabb mozgásait generálják.

Amint látjuk, KissPál kilencvenes évek végén alkotott installációiban, azok önreferenciális sajátosságain keresztül, többek között a valóság és annak leképzése között rejlő játékos és megtévesztő kapcsolatokat keres, amelyek utólagos felfedésével gondolkodásra készítenek. Egyszerre épít a valóság pillanatnyi érzékelésére/érzékiességére és az attól elvonatkoztatott olyan kérdések felvetésére, mint tér és idő szinkronicitás vagy a végtelen problematikája. Számára a technikai önreferencialitás azt a módszert jelenti, amelynek segítségével a művészetről beszélve saját korukkal kapcsolatos gondolataikat, preferenciáikat fogalmazzák meg. Alkotásai gondolatiságukon túl erőteljes érzékiséget képviselnek, elég, ha a *Hangolás* videoinstalláció ritmusát meghatározó poétikus esőcseppekre, a *Lélegzetvisszafojtva* című installációban a levegő által mozgatott gyertyalángokra vagy a hang-kép elektronikus jeleinek átfordíthatóságát megcélzó videóiban használt hétköznapi, keresetlen képekre gondolunk. Annak érdekében, hogy még jobban kirajzolódjanak a „klasszikus” konceptualizmus ilyen jellegű alkotásaival szembeni különbségek érdemes összevetni KissPál munkáinak érzékiségét pl. Peter Weibel vagy Nam June

Pajk hetvenes években született önreferenciális alkotásaival. Ami a leginkább megkülönbözteti KissPál alkotásait a nagy elődökéitől, az elsősorban a poétikus jelleg, ami a fent említett vizuális elemek érzékiségéből adódik. Mind Weibel *Observation of Observation: Uncertainty* című munkája (1973), mind Nam June Pajk *TV-Rodin-e* (1976) vagy akár a *TV-Buddha* (1974) című alkotása a zártkörű jellegből adódó primer gondolatok megfogalmazására, kiaknázására épülnek. Weibel alkotása egy olyan installációs helyzetre épül, ahol a néző saját magát tudja megfigyelni egy külső nézőpontból, de soha nem frontálisan, csak hátulról és oldalról. Pajk egyszerűen egy videokamera és egy monitor összekapcsolásával zártkörű rendszert teremt, amelybe harmadik elemként Rodin *Gondolkodóját*, illetve egy Buddha-szobrot helyez. KissPál installációi meg általában a kilencvenes évek videó installációi sokkal poétikusabb és szofisztikáltabb helyzeteket teremtenek, ami egyrészt a videotechnika fejlődéséből is adódik, ugyanakkor nem kétséges – legalábbis magyarországi viszonylatban –, hogy ez nemcsak technikai kérdés, hanem esztétikai is. Az a szellemiség, amely az egész kilencvenes évek kortárs alkotásait meghatározta, értelemszerűen KissPál alkotásait is jellemzi, ebből kifolyólag konceptualizmusa teret enged – sokkal inkább, mint elődei esetében – az érzeki aspektusoknak, amelyek a gondolatisággal szerves egészet képeznek.

Időbeliség és látvány

Benczúr Emese már a főiskola éveiben szakított a hagyományos festék/vászon együttesel és az ehhez köthető festészeti nyelvezettel. Helyette alkotásaiban olyan manuális technikákat használt, mint a hímzés és a varrás, illetve mindezek mellett a szöveg kommunikációs lehetőségeit. Amennyiben a kilencvenes években készített alkotásainak szerkezetét vizsgáljuk, akkor nem az új technika és a megváltozott anyagiség a mérvadó, hanem az a két pólus, amelyekre ezek az alkotások épülnek: az időbeliség és a látvány. Igazából, ezen két pólus összhatásainak vizsgálatából érthetők, értelmezhetők Benczúr alkotásai. A festőszakon a pályatársai által készített alkotásoktól is ez különböztette meg az általa készített munkákat. A festmény esetében az alkotás „nem lóg ki a keretből”, míg Benczúr alkotásainál maga az elkészítés, a látvány előtti fáradtságos munka kerül be az alkotás szerkezetébe. Tehát egy „iceberg”-jelenséggel állunk szemben, ahol a víz alatti láthatatlan rész (a hímzés, varrás aktusai) éppannyira konstruktív része az egésznek, még akkor is, ha a valóságban nem látjuk azokat. Ennek a láthatatlan résznek, a tulajdonképpeni látvány „múltjának” az alkotásba való foglalását Benczúr a szövegek tartalmi vonatkozásaival teremti meg. Ugyanakkor az általa használt anyagok (legyen az gurtni, cérna, vászon, farmeranyag, selyem, citromhéj stb.) és technikák (hímzés, varrás) éppúgy szerves részei alkotásainak, hisz ezek szoros kapcsolatban állnak a megjelenített szövegek jelentéseivel, illetve azokon keresztül az alkotás elkészítésére szánt idővel és a befektetett munkával.

Vehetjük példaként a *Teljesítem a kötelességem* (1995) c. alkotást, de akár említhetjük a csikos nyugágyvászniakra hímzett *Ma sem voltam a strandon* (1994) vagy a *De jó annak, akinek ennyi szabadideje van* (1994) c. alkotást, minden esetben a megfogalmazás „hogyan”-ja (a látvány), illetve az alkotás időbelisége (például a hímzés által eltöltött időintervallum) együttesen „rajzolják ki” azt a strukturális hálót, amelyben az alkotás értelmet nyer. Szerkezeti szempontból ezeket az alkotásokat Robert Morris *Saját elkészítésének hangját tartalmazó doboz* (*Box with the Sound of Its Own Making*, 1961) című munkájával lehet összehasonlítani. Morris

dobozba esetében a folyamat, maga az asztalosmunka, az elkészült dobozba zárt hanganyag ezt a folyamatot „tükrözi”, míg Benczúr esetében a folyamat a hímzés aktusa, a végeredmény meg a hímzett szöveg. Benczúr néhány alkotásában az időbeliség kategóriáján belül az idő strukturálása, rendszerezése válik szerkezeti elemmé. Ilyen az *Egyheti fogyasztás és termelés* (1996) című alkotása, amelyben egy hét alatt elfogyasztott citromok héjaira hímezi a „Fruit of My Work” szöveget, de megemlíthetjük az *Egy hónap rendszerezése – az egyformaság viszonylagos* (1996) c. alkotását is, amelyben egy hónap alatt egy Levis boltból begyűjtött nadrágszárakra hímezi rá „az egyformaság viszonylagos” szöveget.

Az 1998-as luxemburgi Manifestára készített *Ha száz évig élek is – napról napra gondolkodok a jövőre* c. munkában a napi rendszeresség nemcsak szerkezeti értelemben, hanem a szövegbe foglalva is megjelenik. A 72 évre előre legyártott adagra (a művész akkor 28 éves volt, pontosan kiszámította, hogy a következő 72 évben hány nap lesz, annak megfelelő gurtncsíkokat használt fel az alkotásban. A „Day by Day” szöveget gépi hímzéssel készíti, viszont a szöveg folytatása, az „I think about the future” már napi rendszerességgel, kézi hímzéssel kerül rá a gurtnira. Az egész életre tervezett alkotófolyamat tíz év napi hímzés után megszakadt, az alkotás a már hímzett és a még hímzésre váró darabokkal a Ludwig Múzeumba került. Eredetileg az idő múlásának metaforájaként funkcionáló alkotás folyamata megrekedt a jelenben (úgy vélem, hogy túl az egyedi eseten ez elmond valamit az általában vett intézmény és művészet viszonyáról). A kilencvenes évek vége felé, az 1998-as *Az alap a változások miatt válik láthatóvá* (*The Changes Render Visible the Foundation*) és az 1999-es *Próbáld meg rózsaszínben látni a világot* (*Try to See the World Through*) alkotások már nem az elvégzett munkát „rejtik” önmagukba. A fáradtságos munka mozzanata megmarad bennük (főleg a második esetben), viszont már nem játszik fő szerepet az alkotás gondolati struktúrájában. Helyébe, mindkét esetben, a megjelenített szöveg két különböző szinten történő értelmezése kerül. Az első a konkrét, fizikai értelmezés – innen a mű önreferenciája –, a második ugyanennek a szövegnek az elvontabb, általánosabb értelmezése.¹¹ Az 1999-es Velencei Biennálé magyar pavilonjába készült szöveg *Próbáld meg rózsaszínben látni a világot* (*Try to See the World Through*) egy 11×8 m-es rózsaszín selyemvászonra készült, oly módon, hogy a művész a vásznat fél centinként varrógéppel végigvarrogatta, csak a betűk maradtak fedetlenül, így azokon keresztül nagyobb mértékben lehetett átlátni. Az óriási selyemvásznat majd a pavilon középső nyitott terének tetőzetére rögzítette. Amint látható, a kitarító, fáradtságos munka még jelen van a háttérben, viszont a kezdeti munkáira jellemző egymásra vonatkoztatottság közte és a szöveg jelentése között eltűnt. Itt az önreferencialitás mozzanatában nem a látvány mögötti munka vesz részt, hisz a szöveg nem erre utal, hanem a néző jelenléte és a percepció. Tulajdonképpen ez az a pillanat, amikor váltás következik be Benczúr Emese alkotásaiban, hisz egyrészt előtérbe kerül a percepció, ezáltal a befogadó fizikai léte, térbeli pozíciója lesz fontos, másrészt lezárul a varrott, hímzett munkák sora. Mindaddig a művész saját személye volt – rejtett módon – jelen az alkotásban, hisz épp az általa befektetett munka volt a fontos, ezért a szövegek többnyire egyes szám első személyben vannak megfogalmazva (*Ma sem voltam a strandon, Teljesítem a kötelességem*), vagy ha mégsem, akkor arra voltak vonatkoztatva (*Munkám gyümölcse, De jó annak, akinek ennyi*

¹¹ A munkavégzés folyamata az 1998-as alkotás esetében természeti folyamatokkal helyettesítődött. A művész azt a szöveget, hogy „Az alap a változások miatt válik láthatóvá” (*The Changes Render Visible the Foundation*) ugyanolyan selyemvászomból vágta ki, mint amilyenből az alap volt megformálva, majd rávarrta az alapra. Három hónap múlva – mialatt az alkotás ki volt téve az időjárás viszontagságainak – leszedte az ideiglenesen rávarrt betűket, olvashatóvá téve a szöveget.

szabadideje van). A percepció témakörével egy időben értelemszerűen a „te” kerül előtérbe, amely innentől kezdve, főleg a következő évtizedben rendszeresen jelen van Benczúr Emese alkotásaiban. A tárgyalt szempont vonatkozásában Benczúr alkotásai közül még megemlítésre méltónak tartom az 1999-es Ludwig Múzeum – Kisterembe készített *Akkor jó, ha észre sem veszed, hogy dolgozol* című installációját. Az alkotás majdhogynem „remake”-ként mutatja fel a nagy elődökhöz való kötődést (John Baldessari *The Pencil Story*, 1972, illetve *I Will Not Make Any More Boring Art*, 1971), ugyanakkor itt is felsejlenek mindazok az aspektusok – elsősorban a földre hullott és ott hagyott ceruzaforgácsok érzékiségére gondolok –, amelyek a klasszikus konceptualizmus és a neokonceptualizmus közötti, fentebb már említett különbségeket tükrözik.¹²

Szembetűnő az anyagoknak, a befektetett munkának és a manualitásnak a fontossága Benczúr alkotásaiban. Elsősorban ezeknek a jelenléte az, amitől alkotásai a kilencvenes évek szellemiségét hordozzák. A gondolatiság nála is, akár Várnainál, vagy KissPálnál nem egy szikár, visszafogott formához társul, sőt a három bemutatott alkotó közül az ő esetében van jelen leginkább az a kézművesjelleg, amely szintén jellemzője volt a magyar kortárs művészetnek a kilencvenes években.

Konklúzió

Összegzésképpen megfogalmazható, hogy a kilencvenes évek magyar kortárs művészetének önreferenciális alkotásai – műfajukat tekintve egytől egyig installációk – egyrészt természetesen kapcsolatot képeznek a hatvanas és a hetvenes évek ilyen jellegű munkáival, másrészt elsősorban erős érzékiségüknél fogva az előbbiekhöz képest szembetűnő eltérések is megfigyelhetők. Erre mindhárom tárgyalt művész alkotásai, de leginkább Benczúr Emese „kézművesmunkái” a bizonyítékok. Alkotásaiknak az érzékisége egyértelműen kapcsolatba hozható a kilencvenes évek magyar kortárs művészetét alapvetően meghatározó szellemiséggel. Ugyanakkor az érzéki jelleg túl eltérés mutatkozik az önreflexivitás jellegében is. Míg a hatvanas-hetvenes évek alkotásaiban az önreflexivitás a legtöbb esetben egy egyszerűbb, könnyen „olvasható” szerkezeti elemeként van jelen, addig a kilencvenes évek önreflexivitása sokkal szofisztikáltabb, rejtettebb. Itt az önreferenciális konstrukcióba olyan, az alkotást alapvetően meghatározó tényezők kerülnek be, mint a néző interaktív helyváltoztatása (Várnai), a videotechnika fejlődéséből adódó újabb lehetőségek (KissPál) vagy az alkotási folyamat tudatos szerepeltetése (Benczúr).

Self-Referentiality and Sensuality in the Hungarian Art of the Nineties

Keywords: self-referentiality, contemporary Hungarian art, installation, classical conceptualism, neoconceptualism

The study deals with self-referentiality as one of the defining aspects of the Hungarian art of the '90s looking for answers to the following questions:

What changes took place in the nineties in the field of self-referential works compared to the same type of works from the 1960s-1970s?

¹² Bővebben lásd Tatai Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Bp. 2005.

Can the effect of neoconceptualism be demonstrated on the self-referential works of the Hungarian art of the 1990s?

Analyzing the artistic activity of three Hungarian artists of the 1990s (Gyula Várnai, Szabolcs KissPál, Emese Benczúr) it can be stated that if in the works of the 1960s and 1970s the self-referential aspect is present as a simple structural element, easily “readable”, the self-referentiality of the 1990s is much more sophisticated and hidden. At the same time, one can demonstrate an accentuated sensuality compared to the works of classical conceptualism, an aspect that can be attributed to the spirituality of the contemporary Hungarian art of the 1990s.