

SZŰCS ATTILA

## SZÜCS ATTILA LEGÚJABB FESTMÉNYEI

I. Szűcs Attila '90-es évek közepén készült művei figuratív festmények. Annak ellenére, hogy egyes alkotóelemei világosan felismerhetők (fa, pad, ember, ház), e képek legfőbb jellemzője a kép minden elemére kiterjedő realizmus hiánya. Ha visszapillantunk a fiatal művész évtizedeire készült munkáira – ahol a kép tárgyas elemei gipsz- vagy fémfelületen jelennek meg-, akkor úgy tűnik, hogy az ábrázolás és absztrakció, e két művészeti reprezentációs lehetőség együtt szerepeltetése Szűcs Attila heterogén képépítésére kezdetektől fogva jellemző. Az absztrakt közegben felbukkanó tárgy képe anyagában is elválik a háttértől, például a művész gyakran fotót applikál gipsz- vagy olajfesték-felületbe (Végtelenül gyorsuló, 1994). Később Szűcs Attila lemond a különböző anyagi minőségek ütköztetéséről (mint ahogyan a plasztika és az installáció műfajairól is), s határozottan az olajfesték és a vászon felé fordul, hogy figuratív képeket fessen, de '95 és '96 során készült képeivel ugyancsak távolságot tart attól a festészettől, amelyik totális képi koherenciára, egységes fény-, test- és térábrázolásra törekszik. Határozott kontrasztok helyett finom átmeneteket alkalmaz, s így nem választja el egyértelműen a tárgyakat a velük csaknem azonos színű környezetől. Ezek a festményein mintha egy-egy szín dominálna, de ezeket a színeket nehezen lehetne meghatározni, mivel Szűcs palettáján a visszafogott tónusú színek széles spektruma keveredik. Előszeretettel alkalmazza a zöld, az ibolya és a kék – immár rá markánsan jellemző – keverését, amellyel homályos, tompa fényű, egymástól csak kissé eltérő felületeket hoz létre. Ezek a felületek – kevés kivételtől eltekintve – „átmenetiek”, puhán átváltoznak, átmennek egy másikba. Néhol hagyja az eget a földdel egybefolyjni, ezáltal bizonytalanná teszi a horizontot. Egy homogén reprezentációs rendszer szempontjából merőben indokolatlan fény- és árnyékfoltokat szerepeltet, sőt néha az így létrejött heterogén képi világtól is világosan különböző, meghökkenítő felületeket fest a vászonra. Bizonyos elemek – általában azonosítható tárgyak képei – ugyanakkor szigetszerűen kiemelkednek plaszticitásukkal. Szűcs Attila '95-'96-ban bemutatott kompozíciói is e többféle festésmód együtt alkalmazásán, ezek viszonyán, egymásba való átváltozásán alapulnak. E képek percepcióját a bizonytalanság, a két- és többértelműség jellemzi. Intenzív, időigényes szem munkára készítetik a zavarba ejtett nézőt, aki szeretné tudni, hogy mit is lát tulajdonképpen.

Bár e fenti jellemvonások ugyanúgy érvényesek rájuk, Szűcs itt bemutatott képei az előző évek műveéhez képest (különösen az 1995-ös Sztereoszkopikus vadászok vagy Rózsák című festményeihez viszonyítva) ennek a képépítési módszernek a visszafogottabb, letisztultabb, kevesebb elemre koncentrááló darabjai. A tájkép alkotóegységei, a földfelszín, a horizont és az ég határozottan elválnak, s az e felületeket kialakító festékréteg is

nyugodtabb, kevésbé „eseménydús”, sokkal inkább megmarad egy szín uralma alatt. Emiatt a kép egésze is jól elkülöníthető foltokból építkezik. A korábban felszejt tárgyak is jobban elválnak a háttértől, s tulajdonképpen színpadi szituációba, olyasféle „reflektorfénybe” kerülnek, amely kiemeli őket, s elhomályosítja a környezetet. Emiatt a hangsúly sokkal inkább az ábrázolt tárgyra helyeződik át, pontosabban a tárgy és az azt körülvevő eseménytelen, üres tér viszonyára. S bár tájképeket látunk, világossá válik, hogy ennek sokkal több köze van az ideális, kompozíciós szempontok alapján megkonstruált tájképfestészeti hagyományhoz, mint a látvány ihlette festészethez. Szűcs komponál, mégpedig hasonló módon, mint ahogyan csendélet beállításakor jár el a művész. E tájak természetellenesen egyszerűek, mindig hiányzik valami belőlük, valami olyasmi, ami egyébként ott lehetne. Mintha e felesleges elemek elhagyása vezetne oda, hogy a festő figyelmét általában az az egy tárgy kötné le, amelyet – e logika szerint – kiválaszt, otthagyt, szemügyre vesz.

Így – kissé leegyszerűsítve – két, egymást szorosan átható „esemény” zajlik Szűcs Attila festményein: a leolvasható táj vagy életkép története és a megfestés *modusa*. Az előző narrativitást, az utóbbi kételyt eredményez.

E tárgyas világ mozdulatlan. S mivel e fragmentális tájélemek egy beazonosíthatatlan közegben léteznek, ezért egy metafizikai térbe transzponálódnak, amit a végtelenség, a csend, a tragikum és az örök idejű jelenlét asszociációi jellemeznek. Pilinszky János költészetében<sup>1</sup> találhatjuk meg a tárgyak ilyesféle felmutatását:

Sehol se vagy. Mily üres a világ.

Egy kertí szék, egy kinnfeledt nyugágy.

Korábbi helyszínei: az üres – értsd: emberek nélküli – játszótér, park, szoba, ágy. Most megjelent a tengerpart, strand, kert, s néhány emberalak. Szűcsre a metafizikai érdeklődés korábban is jellemző volt, de erre nemcsak a címadásból vagy utalásokból következtethetünk (Hosszú út, 1991, Az ember kettős természetéről, 1993), hanem korai műveinek néhol drámai, néhol szentimentális, de határozottan metafizikai irányba mutató konnotációs rendszeréből (karácsonyfaizzó, oltár fotója, gyertya stb). '95-'96-os festményeivel lemond a tárgy indukálta asszociációk ilyesféle direktségéről, s a meditatív szemlélődés irányába mozdul el (Játszótér éjjel, 1995, vagy Sztereoszkopikus tó, 1995). Az itt látható képekre a kontempláció és a melankólia a legjellemzőbb.

<sup>1</sup>Pilinszky János: Apokrif, in: Pilinszky János összegyűjtött versei, Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1987, p.50.

II. Szűcs Attila műveinek értelmezésekor pillantást kell vetnünk a '90-es évek közepének művészetére, ezen belül a festészet ismételt térhódítására, valamint ez utóbbinak a '80-as évek festészetéhez fűződő viszonyára.<sup>2</sup> E kérdéskomplexum végigtekintésekor célszerűnek látszik a *post-conceptual painting* elméleteit szemügyre venni, mivel Szűcs Attila festészetét több vonatkozásban is összehasonlíthatjuk Gerhard Richterével.<sup>3</sup>

Többé-kevésbé konszenzuális a következő három megállapítás: 1. A kortárs művészetet a pluralitás jellemzi, nincs domináns stílus vagy műfaj. 2. Ez a '60-as és a korai '70-es évekbeni radikálisan absztrakt minimalista és konceptualista művészet önfelszámolásának (is) köszönhető. 3. Az ezt követő szituáció lehetővé tette a visszatérést a festészethez, különösen a figuratív és az expresszív festészethez.

Többen kritizálják ezt a jelenséget – különösen az absztrakt és az expresszív festészet esetében –, mert regresszívnek tűnik, s mintha visszaállítaná a műtárgy tradicionális fogalmát (amely autonóm, jelentésteli tárgy). A minimalizmus, a konceptuális művészet és a pop a figyelmet a műtárgy ontológiájára irányította, amely szorosan összefügg a művészet formáinak társadalomtörténetével, s azokkal a feltételekkel foglalkozott, amelyekből a jelentés függ. A koncept art – és azt megelőzően a ready-made – úgy tűnt, hogy eltörölte a hagyományos esztétikai tárgy fogalmát, s egyféle radikális ortodoxiát alakított ki. Ennek egyik leg-

főbb jellemzője az, hogy tagadja a személyességnek és a kreatív imaginációnak (képzeletnek) a műben játszott szerepét.<sup>4</sup>

Mások szerint ez a *visszatérés* a festészethez – pontosabban a festészetéről való ismételt nem-lemondás – a modern művészet fenti ortodoxiájának a kritikája. Az expresszivitásnak és az imaginációnak a fenntartására a (kulturális, politikai, társadalmi) környezete inspirálja a művészt. A *kései modernizmus válságára* a tudás (mastery) és a bizonyosság elvesztése a jellemző, s „e ködös világban – a mi világunkban – paradox módon csak egy valami bizonyos, mégpedig az, hogy aki bizonyosságot jelent ki, annak állítása üresen cseng. Ez a morális egyenesség összeomlása is, hiszen a morális döntések lehetetlensége elválaszthatatlan e döntések tapasztalati nyomorúságától, s ez visszaiktatja az esztétikummal való foglalatosság mint kritikai szükségesség igényét.”<sup>5</sup>

A festészeti új hullám azonban megkerülhetetlen viszonyban van (kell lennie) a konceptuális művészetrel, s e *konceptualizmus utáni festészet* két szinten kell hogy mozogjon. Tudniillik amellet, hogy bármelyik létező festői reprezentációs stratégiát tudatosan alkalmazza, önmagát úgy is kell tekintenie, mint a – *másodlagosan* – nem-festői, hanem művészi stratégiák egyikét.

III. Mivel jellemző az új festészeti hullámra „a műalkotás egy-szeri és egyedi jellegének hangsúlyozása, a személyesség és az érzéki-konkrét testiség megerősödése, az elvont gondolati modell – vagy *létel* – helyett a konkrét, érzéki, testi kép vizuális vitalitásának előtérbe kerülése”,<sup>6</sup> egy teoretikusa e festészetet éppen a fotográfiával helyezi szembe: „Esztétikájuk, amely szintetizálja a taktilitást az optikai minőségekkel, úgy határozza meg önmagát, mint annak a fotográfiának és minden gépi reprodukciós technikának az ellentettjét, amelyik megfosztotta a műtárgyat annak egyedi aurájától.”<sup>7</sup> Talán nem véletlen, hogy a posztmodern

<sup>2</sup>Itt – amellet, hogy a legkevésbé, amit erről a három kérdéskörrel elmondhatunk az az, hogy rendkívüli a komplexitásuk – nem hagyhatjuk szó nélkül az értelmezéshez rendelkezésre álló eszköztudományt, a teória krízisét sem. „Nem könnyű a műtörténésznek azt mondani (írni) a szemébe, hogy a teória, ami részben az ő hivatásbeli dolga, gyanú és viszolygás tárgya” – írja Birkás Ákos festőművész (in: B. Á. és Forgács Éva levelezése, 1993–1994, B. Á. kiállításának katalógusa, Fővárosi Képtár, 1994, p.9.). „De a terminológia hiánya csak az egyik nehézség.” – válaszol F. É. „A másik a művészetéről való beszéd és írás elbizonytalanodott szerepköre. (...) Megjelent viszont egy új típusú művészeti író, nevezzük elméleti szakembernek, aki esztétiként, kritikusként és gyakorlati tanácsadóként, gyűjteményi-kiállítási gyakorlattal és széles körű társadalomtudományi tájékozottsággal, közegismerettel rendelkezik, s aki a mindezen területeken való otthonosság biztonságérzetével – és persze – felkészültségével beszél a művekről, a művészeti folyamatokról és azok elméleti jelentőségéről” (p.58.). Ennek a típusnak a kialakulását A. C. Danto a kortárs művészet intézményes keretének komplexitásából vezeti le, s kultúrtörténeti kontextusba helyezve hátrahozott tárgylagossággal arthistoriográfusokhoz nevezte el ezen új diszciplínát (in: A. C. Danto: *Encounters & Reflections, Art in the Historical Present*, The Noonday Press, Farrar Straus Giroux, New York, 1986, p.7.). Amikor a hátrahozott jelzőt használom, akkor arra a győtrelemre gondolok, amire a kritikáival kapcsolatban Babarczy Eszter utal: „A relativizmus kérdése, a győtrelem kérdése, ha alaposabban megnézzük, így tehető fel: van-e kultúránk?” (in: Babarczy Eszter: *A ház, a kert, az utca*, Balassi-JAK 87, 1996, p.25.)

<sup>3</sup>Az újfestészet-ről szólva

Hegyi Lóránd: *Utak az avantgárdból*, Jelenkor, Pécs, 1989

Hegyi Lóránd: *Élmény és fikció*, Jelenkor, Pécs, 1991 c. tanulmányaira, a post conceptual painting-ről szólva pedig a következő művekre támaszkodok:

Peter Osborne: *Modernism, Abstraction, and the Return to Painting*, in: *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*, ICA-London, 1991

Paul Wood: *Truth and Beauty: The Ruined Abstraction of Gerhard Richter*, in: *Art Has No History! The Making and Unmaking of Modern Art*, Verso, London-New York, 1994

<sup>4</sup>„Ebből következik az a szemléleti mozzanat, amit Werner Hoffmann – a klasszikus avantgárd expansionista törekvéseire vonatkoztatva – „negatív művészetteremtő akaratként nevez”, vagyis az a felfogás, hogy a műalkotás, a művészi gesztus, a művészi személyiség és ennek kézjegyét viselő műtárgy nem fontos, nem önértéket hordozó, hanem csupán melléktermék, melyre tulajdonképpen nincs többé szükség akkor, amikor a művészeti kreativitás és a művészi gyakorlat magának az életnek, magának a társadalmi gyakorlatnak a részévé válik” (Hegyi 1991, p.115.).

<sup>5</sup> „A 80-as évek új művészeti törekvéseinek szemléleti sajátosságait az alábbi kategóriákkal írhatjuk körül: (...)

2. A művészi személyiség közvetlen előtérbe kerülése, az esztétikai szubjektivizmus megerősödése,

4. Eltávolodás a konceptualizmus és a minimal art tiszta, homogén, reduktivistá formafelfogásától és fogalmiságától,

13. A műalkotásnak mint a művészi személyiség identitáskeresését megformáló esztétikai valósnak az új értelmezése, az alkotásnak mint öntudatosodásnak a felfogása” (Hegyi 1991, p.153-154.)

<sup>6</sup> Hegyi 1991, p.154

művészi gyakorlat és az elmélet különös figyelmet fordít a fotográfianak, amelyet a művészi reprezentációs rendszerek egyikének – igaz, egyik legkonceptuálisabbjának – ismer fel (újra).<sup>8</sup> Nem a fotográfia másolatjellegének analízise, hanem az a felfogás kerül a '80-as években az előtérbe, amely szerint „a fotográfia állításai eredetiek, a fotográfia mindig re-prezentáció, s képei mindig elcsent, elkobzott, kisajátított, lopott képek”. Ami a '80-as, '90-es évek fotóhasználatát érdekli, az nem a kép *aurájának* elvesztése, hanem az a viszony, ami az *eredeti* és a *kép* között van: ez pedig a hiány, az eredeti általános és örökös hiánya (absence).

Tekintsük most végig azt a folyamatot, amely során Szűcs Attila művészetében a fotográfia szerepe – bár jelenléte folyamatos – fokozatosan átalakul. 1994-es Cím nélkül c. művén egy talált fotót (egy képeslapot) applikál gipszfelületbe. A fotón látható emberalak és táj (síelő a hegyekben) – amellet, hogy anyagában különbözik környezetétől – egy bizonyos vizuális reprezentációs rendszer, a fotográfia koncepciózus szerepeltetése egy másik, az érzéki-egyedi, absztrakt felületen. Az 1995-ös Sztereoszkopikus vadászok című képpár „tisztá” médium: olajfestmény. Azonban a képpár több szinten is kapcsolatban van a fotográfiával. Egyrészt a festmények kontrasztra épülnek: homályos és fotorealisztikus foltok építik fel a látványt, s egymás kontrasztjaként a „helyes” vagy a „helytelen” látás feltételeit teremtik meg. Másrészt maga a képpár a sztereoszkopikus fotók teret sejtető illuzionizmusával játszik, ami csak fogalmi – konceptuális síkon – jöhet létre, mivel optikailag a térillúzió lehetetlen (mivel tükröképeket látunk).

'97-es festményei pedig fotográfiákon alapulnak.

A képek alapja egy-egy képeslap, mégpedig talált képeslap. Szűcs Attila azonban nem egyszerűen csak „megfesti”, nagyobb formátumban reprodukálja e fotókat, hanem radikálisan meg is változtatja őket. A változtatás lényege az elhagyás, a kép részleteinek szelektálása, kitörlése, megszüntetése. Ez a folyamat nem azonos a talált képből való bizonyos motívumok kiemelésével, felhasználásával, új kontextusba helyezésével.

Nagyon fontos látnunk azt a különbséget, ami az elhagyás és a kiemelés között van. Szűcs Attila tudniillik megmarad a képeslap által bemutatott tájban. A változtatás során a „felesleges” részek maradnak el. Ennek eredménye az az illogikus, nem-tájszerű üresség, amiről fentebb szoltunk.

A képeslap nem pusztán egy rendelkezésre álló, „lenyúlható” és felhasználható látvány-konzerv, ami praktikus okokból segít a festőművésznek alkotási gyakorlati folyamatában. A képeslap fotó. A kép szereplőinek nézése során valójában egy képet látunk, s emiatt fontos a viszony a kép szereplői és a kép keletkezésének körülményei között. A fotó által reprezentált táj a technológia dokumentatív adottságaiból következően múlt-időben létezik, a kamera és a látható világ találkozásának dokumentuma.<sup>9</sup> A kép átrendezésével, újrakomponálásával Szűcs Attila nemcsak a látás természetét analizálja, de megszünteti a képnek a fent említett, a fotográfiai technológiából következő tulajdonságait. „Korrekciója” azonban nem kritikai. A másként való megfestés nem „kijavítása” a képnek, ahogyan nem is az „aura” visszaállítása a célja.

A festmény a fotóval folyamatosan alakuló viszony terméke, pontosabban az elmélyült, analitikus látás által „megtalált” forma, a szemlélődés lelki-pszichés elmozdulásainak vizuális kifejeződése, megvalósulása. Amikor a zajos életképek csendélet-szerű beállításokká módosulnak, akkor válik igazán érthetővé Szűcs Attila művészi módszerének lényege. A fotográfiát és a festészetet mint két reprezentációs rendszert egy időben, egymásra vonatkoztatva használja még akkor is, amikor ad absurdum fotót, mint tárgyat, nem mutat fel mint a műalkotás médiumát.

S ha a '80-as évek festészetének esetében „az érzéki-konkrét-egyedi látvány-fenomenből nem következtethetünk vissza valamely elvont, tisztán gondolatilag felépített modellre, nem rekonstruálhatunk belőle logikai folyamatokat”<sup>10</sup>, akkor a '90-es években Szűcs Attila művészetéről szólva talán éppen ennek a visszakövetkeztetésnek a jelenléte lehet az, ami megkülönbözteti a '80-as évek festészetétől. S ha nem is egy szigorú gondolati modellben találhatjuk meg Szűcs festményeinek eredetét, felismerhetjük benne kétféle reprezentációs stratégiának egymásra vonatkoztatott, konceptuális, tudatos használatát. Ez az a jelenlét, amit Szűcs Attila képépítési módszerének heterogenitása már az évtized elején megelőlegezett.

Szoboszlai János, 1997. április

<sup>7</sup> Barbara Rose: American Painting: The Eighties, Buffalo, Thoren-Sidney Press, 1979

<sup>8</sup> Vö. Douglas Crimp: The Photographic Activity of Postmodernism, October 15, 1980 Winter

<sup>9</sup> Vö. Peternák Miklós: Új képfajtákról, Budapest, Balassi, 1993

<sup>10</sup> Hegyi Lóránd: Mazzag István képeiről, katalógus, 1987

SZÚCS ATTILA (1967, Miskolc)

- 1985-1990 Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest (festő szak)  
1990-1993 Posztgraduális tanulmányok a Magyar Képzőművészeti Főiskola Murális tanszékén  
1993-1996 Derkovits-ösztöndíj  
1994 Barcsay-díj  
1996 Smohay ösztöndíj  
1997 A Magyar Aszfalt festészeti díja  
1997-től a Magyar Képzőművészeti Főiskolán tanít festészetet  
Műteremcím: H-1089 Budapest, Korányi Sándor u. 4. fszt. 2.  
Tel.: 06 20 256 044

#### Egyéni kiállítások

- 1987 Galéria 11, Budapest  
1989 *Szelep*, Bercsényi Klub, Budapest  
1990 Újlak Mozi, Budapest  
Várfok 14 Műhelygaléria, Budapest  
1994 Bartók 32 Galéria, Budapest  
*Hó-tár*, Lágymányosi Közöségi Ház, Budapest  
Fiatal Művészek Stúdiója Kiállítóterem, Budapest  
1995 Liget Galéria, Budapest  
1996 Műterem Kiállító, Budapest  
Liget Galéria, Budapest  
Spiritus Galéria, Budapest  
Galerie in Margarethenhof, Bonn (Köves Évával)  
1997 Óbudai Társaskör Galéria, Budapest  
István Király Múzeum, Székesfehérvár  
Fézzek Galéria, Budapest

#### Válogatott, csoportos kiállítások

- 1988 *Papírmelők*, Csepeli Papírgyár PIK, Budapest  
1989 *Távolság*, Magyar Képzőművészeti Főiskola, Barcsay- terem, Budapest  
25. Internationale Malerwochen in der Steiermark, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz  
*Inspiration* Sommeratelier: junge Kunst in Europa, Hannover  
*People to People* Festival, Prague  
1990 Újlak Csoport, Újlak Mozi, Budapest  
1991 *Ressource Kunst*, Múcsarnok, Budapest  
*Oscillation I-II*, Šiesta Bašta, Komarno, Múcsarnok, Budapest  
*Stúdió 91*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

- 1992 *Revisions*, Contemporary Hungarian Art, Experimental Art Foundation  
Adelaide, Sydney, Melbourne, Perth, Australia, Wellington, New Zealand  
*Exchange Project*, Barak, Bern  
1993 *Vier/Négy*, Kunstverein, Horn, Austria, Szent István Király Múzeum  
Székesfehérvár  
*Minta II*, Fézzek Galéria, Budapest  
1994 *Több mint tíz*, Ludwig Múzeum, Budapest  
*Volt*, Csók István Galéria, Székesfehérvár  
*Derkovits ösztöndíjasok beszámolója*, Múcsarnok, Budapest  
1995 *Balzsam*, Ernst Múzeum, Budapest  
*Derkovits ösztöndíjasok beszámolója*, Ernst Múzeum, Budapest  
*Aritmia III.*, Uitz-terem, Dunaújváros  
1996 *A Pillangó Hatás*, Múcsarnok, Budapest  
*Legkevesebb*, Ernst Múzeum, Budapest  
*Derkovits ösztöndíjasok beszámolója*, Ernst Múzeum, Budapest  
*Tájékp a tájkép után*, Fézzek Galéria, Budapest  
*Művek és magatartás 1990-96*, Csók István Képtár, Székesfehérvár

#### Válogatott bibliográfia

- Suzanne Mészöly: "*The Current Hungarian Context*" (Interrupted Dialogue: Revisions, catalogue, Experimental Art Foundation, Adelaide-SCCA, Budapest 1992.)  
Zwickl András: "*Részletek egy január 24.-i beszélgetésből*"  
Vier/Négy, catalogue  
Szoboszlai János: "*Szűcs Attila kiállítása*" (Balkon, 1994/4, p.25.)  
Szoboszlai János: *Jegyzetek* (SCCA Bulletin, 1994.)  
Suzanne Mészöly: *Több mint tíz* (SCCA Annual Exhibitions Catalogue, 1994)  
Zwickl András: *Végtelenül gyorsuló* (Új Művészet 1994/11,p.69.)  
Diana Kingsley: *Attila Szűcs* (Artforum 1995/12)

#### Művek közgyűjteményekben

- Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz  
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest  
Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár  
Hypo Bank, Budapest  
Andersen Consulting, Budapest  
Ludwig Múzeum, Budapest  
Modern Művészetért Alapítvány, Dunaújváros

## ATTILA SZŰCS'S LATEST WORKS

I. The works that Attila Szűcs produced in the mid-90s are figurative paintings. Although the objects and materials which provide his inspiration are clearly identifiable (trees, benches, people, buildings), what permeates all these works is an all-pervading sense of unreality. If we look back to the works the young artist was turning out at the beginning of the decade - where the objects depicted appear on a background of plaster or metal -, it becomes clear that representation and abstraction have always gone hand-in-hand in Szűcs's art. In those early works the image of an object springs out of the abstract medium, distinct from its background materially as well as representationally. The artist often uses photographs stuck onto plaster, for example, or onto oil-painting (*Endlessly Accelerating*, 1994). Later Szűcs abandons this juxtaposition of contrasting textures, along with the plastic arts and installations, and turns his attention towards oil and canvas, producing figurative works - though his '95 and '96 paintings still refrain from incorporating total coherence of image and coalescent portrayals of light, figures and space. Instead of obvious contrast he goes for subtle deviation; thus in his works the objects represented are barely distinguishable from their surroundings, differing in colour only by the subtlest shade. In these pictures we have the impression of a single colour dominating, though it is difficult to determine exactly what this colour is, for Szűcs's palette gives us a wide range of subtle tones. Primarily he favours greens, violets and blues, and, more characteristically, mixtures of these, resulting in shadowy, matt areas that differ from each other only very slightly. These areas - with a very few exceptions - are "transitional", that is they blend into each other softly, change colour subtly. Often the sky is allowed to blur with the land, and the horizon becomes difficult to distinguish. Judged from the point of view of homogenous art, it might appear that he puts in effects of light and shade without any justification, producing effects which can take the viewer aback. Certain things - usually identifiable images of objects - appear isolated in their plasticity. The works that Szűcs exhibited in '95 and '96, with their simultaneous use of several painting techniques, seem to metamorphose into one another. The stance of these works is uncertainty, ambiguity. They require intensive study on the part of the viewer, who is called on to question what he actually sees.

Although the above characteristics still hold true, the paintings exhibited here (especially the 1995 "Stereoscopic Hunters", or "Roses") are more restrained, purer exponents of this style, concentrating on fewer elements. The main components of a landscape - ground, horizon and sky - are clearly separate from each other; the layers of paint used for these areas show calmer

brushstrokes, are less "action-packed", and they tend to retain one dominant colour. The picture in its entirety is made up of clearly defined patches of colour and shade. Images which in earlier works loomed vaguely out of the background are now more obviously detachable from their backgrounds, even come under the spotlight as it were, which makes them stand out and reduces the power of their surroundings. The emphasis is much more on the represented object, more specifically, on the object in relation to the empty, static space around it. Although there are landscapes, it is immediately obvious that these owe more to ideal constructs of the landscape painting tradition than to painting inspired by actual views. Szűcs's compositions are in many ways akin to the still life genre. His landscapes are simple in their anti-naturalness, there is always something missing from them, something which should or could be included. It is as if the omission of these elements is done deliberately to draw attention to the single object, which is singled out for close scrutiny on its own.

In this way - slightly simplified - two mutually interrelated "events" rub shoulders in Attila Szűcs's paintings: the visible landscape or scene and the painting methodology. The former constitutes the narrative, and the latter comes in as a sort of "spanner in the works", allowing as it were for the expression of doubts or scruples.

This material world is totally static. And since these fragmented elements of landscape exist in an unidentifiable medium, they become transposed onto a metaphysical plane, characterised by associations of infinity, silence, tragedy and an everlasting present. A good verbalisation of the effect these pictures produce can be found in the poetry of János Pilinszky<sup>1</sup>:

You are nowhere. How empty the world is.

A garden chair, a deckchair left out on the lawn.

Szűcs's earlier scenes are the empty (ie: people-less) playground, park, room, bed. Now he has moved on to the beach, bathing place, garden, and one or two human figures. Metaphysical preoccupations are discernible in Szűcs's earlier works, inferrable not simply from the titles he gives them (*Long Road*, 1991; *Man's Dual Nature*, 1993), but also from the system of connotation, sometimes dramatic, sometimes sentimental, but always pointing in a decisively metaphysical direction (Christmas tree lights, altars, candles etc). In his paintings of '95 and '96 he renounces some of the directness of these associations induced by objects, and turns more towards a meditative examination of things (*Playground at Night*, 1995; *Stereoscopic Lake*, 1995). Most

<sup>1</sup> János Pilinszky: Apokrif. Vid. Collected works, Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1987, p. 50.

characteristic of these paintings are the feelings of contemplativeness and melancholy.

II. In analysing Attila Szűcs's work we must look back at the stage art was at in the mid-90s, and within this context at the recognised areas governed by painting, as well as the relationship that these bore to the painting of the 80s<sup>2</sup>.

In examining these several questions, it will be expedient to take a close look at the precepts of post-conceptual painting, since Szűcs's work can in many respects be likened to that of Gerhard Richter<sup>3</sup>.

The following three assertions are all more or less concurrent: 1) Contemporary art is characterised by plurality; there is no one dominant style or genre; 2) The self-imposed winding-up of 60s and early 70s radically abstract, minimalist and conceptualist art is responsible for this; 3) The atmosphere consequent to this made the "return" to painting possible, especially to figurative and expressive painting.

Many are critical of this phenomenon - particularly in the case of abstract and expressive painting - because it seems regressive, and would appear to be reinstating the traditional conception of the objet d'art as something autonomous and intrinsically significant. Minimalism, conceptualist art and pop art all directed attention toward the ontology of the work of art, which is strictly bound up with those conditions and circumstances on which meaning depends. Conceptual art - and previous to this ready-

made art - had seemed to sweep away the traditional aesthetic conceptions of the object, and built up a kind of radical orthodoxy instead. One of the chief characteristics of this was the denial of a role in the resultant work to the personality and creative imagination of the artist<sup>4</sup>.

According to others this "return" to painting - or more accurately the repeated failure to renounce painting - is a critique of the above-mentioned orthodoxy of modern art. Surrounding circumstances - cultural, political and social - provide the artist with the impulse to stick to the principles of expressivity and imagination. The "crisis of late modernism" is characterised by a loss of mastery and particularity, and "in this world of mists - our present life perhaps - one thing only is, paradoxically, certain: that the claim to certainty rings hollow. It is precisely the clash of moral rectitudes, their cognitive undecidability inseparable from their experiential poverty, that reinstates engagement with the aesthetic as a critical necessity."<sup>5</sup>

This new wave in painting does, however, bear an inescapable relationship to conceptual art, and this post-conceptual painting operates on two distinct levels. Aside from the fact that it deliberately employs any known or extant representational painting strategy, it also sees itself as one of the secondary artistic (as distinct from painting) strategies.

III. "The emphasis on the unique significance of artistic creation, the underlining of the personal and of sensory-concrete corporeality, the abstract conceptual model - or "thesis" - replaced by the visual vitality of the concrete sensory, material picture coming to the foreground"<sup>6</sup> can all be said to be characteristic of the new direction painting has taken, which has led one theorist to compare this type of painting with photography: "Their aesthetic, which synthesises tactile with optical qualities, defines itself in conscious opposition to photography and all forms of mechanical reproduction which

---

<sup>2</sup> Here - besides the fact that the least we can say about these three questions is that they are all hugely complex - we should also mention the instruments available to analysis and the crisis of theory. "It is not easy to tell the art historian to his face that theory, which is in part his official calling, is suspect and something that people instinctively shrink from" writes the painter Ákos Birkás (in the correspondence of Á.B. and Éva Forgács, 1993-94, catalogue of Á.B.'s exhibitions, Fővárosi Képtár 1994, p.9). "But the lack of terminology is just one of the problems," replies É.F. "The other is the uncertainty which now characterises all conversation or writing about art. (...) Another type of art writer has appeared on the scene: let us call him the expert theorist, who, as an aesthete, critic and technical adviser, has a lot of experience of collections and exhibitions, is familiar with different media, has a wide knowledge of the social sciences, and who seems entirely at home in the art world, speaks with ease and assurance about art and art trends and about their theoretical significance." (p. 58). The emergence of this type is covered by A.C. Danto in his examination of the complexities of the established framework of contemporary art; with spine-chilling objectivity he speaks of the new discipline in a cultural-historical context as *arthilobistocritisophory*. (Vid. A.C. Danto: Encounters & Reflections, Art in the Historical Present, The Noonday Press, Farrar Straus Giroux, New York, 1986, p. 7). When I use the word "spine-chilling", I am thinking of that species of "torture" referred to by Eszter Babarczy with relation to critical writing: "The relativity question, the question of torture - if we examine these closely, we begin to ask ourselves the question 'have we a culture?'" (Vid. Eszter Babarczy: A ház, a kert, az utca, Balassi-JAK 87, 1996, p. 25).

<sup>3</sup> On "the new painting", in Lóránd Hegyi: Utak az avantgárdból, Jelenkor, Pécs, 1989; Lóránd Hegyi: Élmény és fikció, Jelenkor, Pécs, 1991.

On post-conceptual painting, in Peter Osborne: Modernism, Abstraction, and the Return to Painting. Vid. Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics, ICA-London, 1991; Paul Wood: Truth and Beauty: The Ruined Abstraction of Gerhard Richter. Vid. Art Has No History! The making and Unmaking of Modern Art, Verso, London-New York, 1994.

---

<sup>4</sup> "From this stems that phase which Werner Hoffman - referring to classical avant garde expansionist effort - speaks of as 'negative artistic-creative will', or that school of thought which holds that artistic creation, the artistic personality, the artistic gesture, and any work of art bearing its hallmark has no importance, has no intrinsic value, but is only a subsidiary product which will no longer be necessary when artistic creativity and artistic activity have become an integral part of life itself and of social behaviour." (Hegyi, 1991, p. 115).

<sup>5</sup> "We can describe the characteristics of new art reviewing activity by using the following categories: (...)

2. The direct coming to the foreground of the artist's personality, and the strengthening of aesthetic subjectivity;

4. A distancing from the pure, homogenous, reductivist theories and form conceptions of conceptualist and minimalist art;

13. A new analysis of the work of art as a formative aesthetic reality in the search for identity in the artist's personality; artistic creation as the working out of self-realisation. (Hegyi 1991, pp. 153-154).

<sup>6</sup> Hegyi 1991, p. 154.

seek to deprive the art work of its unique 'aura'<sup>7</sup>. It is perhaps no coincidence that post-modernist artistic practice as well as theory have focused their attention on photography, which is recognised (once again)<sup>8</sup> as one of the most conceptualist of all representational forms. It is not the analysis of photography's quality as a copying mechanism which was brought into the forefront of consideration in the 80s, but the idea that "what photography shows us are images of its originals; photography is always re-presentation; its pictures are always snatched, stolen, confiscated, purloined images". What is interesting about the way photography has been used in the 80s and 90s is not the image's loss of "aura" so much as the relationship that exists between "image" and "original": this can be quantified as an absence, an original, fundamental and permanent absence.

Let us now take a closer look at the process by which the role of photography has gradually - although its presence has nevertheless been continuous - filtered into the works of Attila Szűcs. In his 1994 work "Untitled", he sticks a photograph (in this case a postcard) onto a plaster surface. The photograph shows a human form in a landscape - a skiing figure in the mountains - and besides the fact that materially it is distinct from the background on which it is placed, it also constitutes a particular visual representational method - the conceptualism of photography - allied with a very different sensory-individual abstract surface. The 1995 pair of pictures "Stereoscopic Hunters" is a "pure" medium: oil on canvas. Nevertheless, this work has many links with photography. Firstly, the pictures operate by means of contrast: blurred and photorealistic smudges constitute the image, and as a contrast to each other call into question all the principles of "correct" versus "faulty" vision. In addition to this, the pair of pictures plays with genres, hinting at the illusionism of stereoscopic photography, although this can in fact only operate on a conceptual plane, since spatial illusion is an optical impossibility (we are looking at a mirror image).

Szűcs's 1997 works, however, take photographs as their basis. The fundamental for each image in each case is a postcard. Szűcs doesn't simply reproduce them in paint, larger than life, however, but instead radically alters them. The essence of this alteration is selective omission, deletion, expunging of certain elements of the original. The effect of this process is not, however, tantamount to a throwing of certain motifs of the postcard into sharper relief, exploiting them and putting them into a new context. The

omission part - what is left out - is of crucial importance. There is a great difference, after all, between leaving something out and enhancing something's importance. Szűcs remains faithful to the landscape depicted on the postcard. It is the "inessential" parts that get left out, the "superfluities". The result is the kind of illogical, non-landscape-type vacuum that has been mentioned above.

The postcard is not simply an available, reproducible, exploitable image-bank, useful to the painter as a practical accessory to the process of artistic creation. The postcard remains a photograph. In looking at the constituents of the image we are indeed seeing a pictorial composition, and thus the relationship between the constituents of the image and the circumstances of that image's coming into being are highly important. As a natural consequence of the documentary nature of the technology of the photographic genre, landscapes represented by photography exist in the past, as a record of the moment of meeting of camera and visible world<sup>9</sup>. With his reorganisation and restructuring of the picture, Szűcs does not simply analyse the nature of the view, but also annihilates those above-mentioned characteristics of a picture which result from the mechanism of photography. His "corrections" are not criticisms, however. The "re-producing" of the image is not intended as an improvement; it is not his aim to bring back the "aura". The painting is a product of the artist's continuously developing relationship with the photograph, more accurately, a form arrived at by profound, analytic viewing, the visual expression and realisation of psychological shifts occasioned by prolonged scrutiny. When a living, moving scene is transformed into a still life-type composition, then the essence of Attila Szűcs's artistic method becomes apparent. He uses photography and painting simultaneously as two separate representational media, but made to relate to each other, right up to the point of absurdity when the photo is displayed as object, as the medium of creation.

And if in the case of 80s painting "we cannot trace back from the sensory-concrete-individual scene-phenomenon to some abstract model built wholly on theoretical principles, we cannot reconstruct a logical process from it"<sup>10</sup>, then, in the 90s, looking at Attila Szűcs's art, perhaps it is precisely that "tracing back" which marks the difference between this and the painting of a decade ago. And if we cannot locate a strict "theoretical model" as the basis for Szűcs's paintings, we can recognise in them the conceptual, conscious use of two juxtaposed representational systems. This is the phenomenon which the heterogeneity of Attila Szűcs's picture-building technique was already foreshadowing right at the beginning of this decade.

<sup>7</sup> Barbara Rose: *American Painting: The Eighties*, Buffalo, Thoren-Sidney Press, 1979.

<sup>8</sup> Cf. Douglas Crimp: *The Photographic Activity of Postmodernism*, October 15, 1980 Winter

<sup>9</sup> Cf. Miklós Peternák: *Új képfajtákról*, Budapest, Balassi, 1993.

<sup>10</sup> Lóránd Hegyi: *Mazzag István képeiről*, catalogue, 1987..



**ATTILA SZŰCS** (1967, Miskolc)

1985-1990 Degree in Painting, Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest

1990-1993 Postgraduate studies, Department of Mural Painting,  
Academy of Fine Arts

1993-1996 Derkovits-Scholarship

1994 Barcsay-Award

1996 Smohay Scholarship

1997 The Hungarian Asphalt Ltd. Award

He has been teacher since 1997 at Hungarian Academy of Fine Arts

Address: H-1089 Budapest, Korányi S. u. 4. fszt. 2.

Phone: 06 20 256 044

**Solo exhibitions**

1987 Galéria 11, Budapest

1989 *Valve*, Bercsényi Klub, Budapest

1990 Újlak Mozi, Budapest  
Várfok 14 Műhelygaléria, Budapest

1994 Bartók 32 Galéria, Budapest  
*Hó-tár*, Lágymányosi Közöségi Ház, Budapest  
Studio of Young Artists, Budapest

1995 Liget Galéria, Budapest

1996 Múterem Kiállító, Budapest  
Liget Galéria, Budapest  
*Untitled*, Spiritus Galéria, Budapest

1997 Óbudai Társaskör Galéria, Budapest  
István Király Múzeum, Székesfehérvár  
Fészek Galéria, Budapest

**Selected group exhibitions**

1988 *Paperworks*, Paper Factory, Budapest

1989 *Distance*, Hungarian Academy of Fine Arts, Barcsay Hall, Budapest,  
*25. Internationale Malerwochen in der Steiermark*, Neue Galerie am  
Landesmuseum Joanneum, Graz

1989 *Inspiration* Sommeratelier: junge Kunst in Europa, Hannover  
*People to People* Festival, Prague

1990 Újlak Csoport, Újlak Mozi, Budapest

1991 *Resource Kunst*, Palace of Exhibition, Palace of exhibition, Budapest  
*Oscillation I-II*, Šiesta Bašta, Komarno, Palace of Exhibitions, Budapest  
*Stúdió 91*, Hungarian National Gallery, Budapest

1992 *Revisions*, Contemporary Hungarian Art, Experimental Art Foundation  
Adelaide, Sydney, Melbourne, Perth, Australia, Wellington, New Zealand  
*Exchange Project*, Barak, Bern

1993 *Vier/Négy*, Kunstverein, Horn, Austria, St. Stephen Museum  
Székesfehérvár  
*Sample II*, Fészek Gallery, Budapest

1994 *More than ten*, Ludwig Museum, Budapest  
*Volt*, Csók István Gallery, Székesfehérvár  
*Account of Derkovits Scholars*, Palace of Exhibition, Budapest

1995 *Balm*, Ernst Museum, Budapest  
*Account of Derkovits Scholars*, Ernst Museum, Budapest  
*Aritmia III.*, Uitz Hall, Dunaújváros

1996 *The Butterfly Effect*, Palace of Exhibitions, Budapest  
*Least*, Ernst Museum, Budapest  
*Account of Derkovits Scholars*, Ernst Museum, Budapest

1997 *Landscape after landscape*, Fészek Galéria, Budapest  
*Works and behaviour 1990-96*, Csók István Képtár, Székesfehérvár

**Selected Bibliography**

Suzanne Mészöly: "*The Current Hungarian Context*" (Interrupted  
Dialogue: "*Revisions, catalogue, Experimental Art Foundation*", (Adelaide-  
SCCA, Budapest 1992.)

András Zwickl: "*Details from conversation 24 januar*"

Vier/Négy, catalogue

János Szoboszlai: "*Picture exhibition*" Balkon, 1994/4, p.25.)

János Szoboszlai: "*Notes*" (SCCA Bulletin, 1994.)

Suzanne Mészöly: "*More than ten*" (SCCA Annual Exhibitions  
Catalogue, 1994)

András Zwickl: "*Endlessly accelerating*" (Art Today 1994/11, p.69.)

Diana Kingsley: "*Attila Szűcs*" (Artforum 1995/12)

**Works in Public Collections**

Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz

Hungarian National Gallery, Budapest

King St. Stephen Museum, Székesfehérvár

Hypo Bank, Budapest

Andersen Consulting, Budapest

Ludwig Museum, Budapest

Foundation of Modern Art, Dunaújváros

TÁMOGATÓK: Eper Stúdió  
SPONSORS: Nemzeti Kulturális Alap  
Budapest Bank Budapestért Alapítvány  
Magyar Hitelbank

A Szent István Király Múzeum közleményei/Bulletin du Musée Roi Saint Etienne/Bulletin of the King St. Stephen Museum

D. sorozat 252. szám/série D. No 252./Serie D. No. 252

HU ISSN 121605697

HU ISBN 963 7390 74 X

Tervező grafikus/Designer

*Ipacs Géza*

Fotó/Photo

*Szűcs Attila*

Szerkesztő/Rédacteur/Editor

*Fülöp Gyula*

Segédszerkesztő/Rédacteur adjointe/Deputy editor

*Sasvári Edit*