

SZÜCS ATTILA

1990 - 1999

How long is ten years?

Before I cleverly turn to the answer to this question I would ask another: compared to what? Let's turn our glances inwards and declare: this much. I took on this difficult question when I gathered the disparate work of ten years together here. I hardly need say that this catalogue is not a sum of the works, the selection does not represent the total amount of work. Numerous works which I deem important are not in this album due to the difficulty of reaching private and public collections. The other, and perhaps more important reason, was the limitation on material resources. But this is not the point. The point is the great amount of help, work and effort which went into it for which I would like to thank everybody. The list of sponsors can of course be read on the last page but I would also like to especially thank the Eper Graphics Studio and its director György Kacsán for their unselfish support without which this book would never have come into existence.

October 1999, Budapest.

Attila Szűcs

Tíz év mennyi?

Mielőtt okosan kitérnénk a kérdés megválaszolása elől visszakérdezve: mihez képest, vessük pillantásunkat befelé, és jelentsük ki: ennyi.

Arra az igen nehéz feladatra vállalkoztam, hogy tíz év szerzőgázó munkáját reprezentáljam itt. Mondanom sem kell (mégis megteszem) a katalógus nem egyenlő a művekkel, a válogatás a művek összességével. Számos általam kiemelkedőnek tartott munka nem került bele az albumba a magán – és közgyűjtemények nehezen utolérhető volta miatt. A másik és talán fontosabb ok a helyszűke, értsd az anyagi források végeessége. Ennyit a teljességről és annak hiányáról.

De nem ez a lényeg. A lényeg az a sok segítség, munka és fáradság, amit ezúton is szeretnék megköszönni mindenkinek.

A támogatók listáját természetesen elolvashatják az utolsó oldalon, de külön is szeretném kiemelni az Eper grafikai stúdiónak és vezetőjének, Kacsán Györgynek az önzetlen és nélkülözhetetlen támogatását, ami nélkül ez a könyv nem jöhetett volna létre.

Budapest, 1999. október

Szűcs Attila

SEMBLANCE DECEIVES

– True or False?

Numerous layers of ideas, images, feelings showered into your brain one after the other, soft like light. It seemed that everyone buried the last, in truth none led."

(Charles Baudelaire).

Before us is the picture entitled „Two Red Beds“ (p. 83.), painted in 1997. The painting has a unique, bewilderingly suggestive milieu although there is hardly anything visible in it. The „event“ is provided by two brick-shaped beds covered in a red spread, standing next to one another in a desolate corner interior. A work which speaks about a new situation - which like all significant things period pieces is about itself - about Hungarian painting in the nineties, and about an artist, who in his own way, has discovered and made panel painting significant. Unavoidably so. In the following we will put forward a few associative thoughts in relation to a painterly method which has unfolded before our very eyes in the last decade and become so valuable.

The main body of Attila Szűcs' work are his painted pictures. His paintings, which have very determined themes, can be classified as classical art historical genres, yet we are not speaking of still-lives, nor genre pictures nor landscapes but about the whole, about how the artists re/conquered picture-making using Spanish conquistador armour-plating and all the sweeping energy of the pioneers at the end of East-Central European millennia. „I usually say that I work because I am forgetful. The begun painting notes the things in my mind. Painting - beyond the fact that it is a learning process - is related to memory.“ (Attila Szűcs)

The approach then is clear, in reality the pictures are as if they were ab ovo details of memories. But from where.

- *What is photography good for?* - asks Miss Marple during a murder investigation.

- *To recollect things* - comes the reply.

Attila Szűcs imposing oil canvases do no less. The „actor“ himself admits that the starting points for his pictures are often postcards, that underground garage of our visual imagination, banal, popular photos. Through these fraudulent photographs we become possessed of the cultural warehouse of the past, we are enriched by the objective and living world and so are at once traditional and innovative. Life is photogenic in many ways and that which the technical parts dissect is condensed by the eye of the painter. In order that the surface can babble about that which the depths are silent.

The ever present arcadian atmosphere is striking. The everyday, which seems to transmit banality and naivety, anonymous transformations and metamorphoses of photogenics, - although increasingly resonant of personal memory - can be seen on the paintings. The seductive unambiguity of the photo, its usualness is absorbed by the painted picture. The themes are almost narrowly conventional while the painterly solutions, the modes of composition are absolutely unique and different. While the planes of the pictures attract with magical forcing us to forget ourselves, and we submit easily as they simulate great „situations of happiness“ (atavistic fragments of childhood, joyous streams of the psyche, pleasant déjà vus). And yet doubt is raised too, an awakening to the fact that there is a price to sensus communis: the recognition and acknowledgement of the self-evaluating will of the exclusive mediator, artistic subjectivity.

The artist is not at all unsettled and disturbed by the medium of popular sentiment. We must slip through the cracks of our well behaved Ego, as there's no other way to get to the feeling of Hitchcockian suspense, that uncertain, tense-making, excited expectation.

Through the painterly situations we experience how the style will break from comprehensible depiction or at least be distant from it. Worn time dons the garb of metaphysical timelessness. The strengthening of the aura of the aesthetic experience offers a solution: „*Illusions do not deceive us by always lying*“ (La Fontaine)

The semblance - in that it is the result of artificial perfectionism - wants to be seen. The reductionism of the motifs counterbalances the richness of execution, the generosity of difference. (To use the professional jargon Attila Szűcs' pictures are medium conscious). The artist tailors the colours, the brush strokes, the flow of light and value relations, indeed he creates nuanced but spectacular hiatuses. These effects are part of his painting. The slightly mystical smearing, demarcated stains, notably blindspots are tricks unique to the painter with which he prompts us to think through the fictional truth. As he does the flawed truth too.

„*The essence of art is in movement.*“

The elements visible on the paintings (in certain cases the „mistakenly“ painted elements too) are capable of creating separate systems. In a single picture there is the possibility of distinguishing several pictures: the viewpoint found in the picture refers to another possibility and these do not extinguish each other.“ (Attila Szűcs)

We may think of the classical avantgarde conviction that artistic creation is none other than a continual endeavour to exclude mistakes, the correction of flaws, while we hit upon another way of looking at this country: the recipient renders the work perfect.

At the same time the viewpoint, the height of perspective (the perspective of emotions) serves our clear-sightedness, the joy of decision, and this moment leads to a really essential Attila Szűcs phenomenon, the interior space.

On the artist's pictures, be they gloomy interiors, or bluey, greeny exteriors, an unbelievable space-power relation triumphs. There is not much point - although it is easy to observe - in speaking separately about the foreground and background but rather about the pigmented masses, sometimes dense untransversable surfaces, sometimes spherical glimmerings. „The empty space is a light sensitive inductor“ - In this guessed-glimmering our sense of time is liberated. In the pictorial situation various palpable forms are shaped. In regard to motivation the artist is the artist of abandonment, and in a certain way comparable with Ákos Birkás, who makes completely different pictures, he could say: „*People exist just as much in exterior space as in interior space, but we do not live from the outside in...at the beginning I tried to describe the space with the objects in the room, with people, but today I do not use these contingent things, not even walls, but the mass of air that fills the room.*“

What is certain is that the traces, marks of the painter's most personal, most intimate works and gestures are preserved by precisely the generalised sites of his works, which even so, or perhaps because of this - whether sketches, scenes or settings - (even if relatively resigned and dignified) call forth private passions, our common passions.

A LÁTSZAT CSAL – nem igaz?

„Esmék, képek, érzések számtalan rétege hullott az agyadra egymást követve, lágyan, mint a fény. Úgy látszott, hogy mindegyik eltemette az előzőt, valójában egyik sem vezetett.”

(Charles Baudelaire)

Előttünk a Két vörös ágy című kép (83. o.) 1997-ből. A festmény egyetlen, meghökkentően szuggesztív miliő, bár szinte alig látható valami a képen. Az „eseményt” két egymás mellett álló, vörös takaróval borított, téglatest alakú ágy szolgáltatja, a kihalt, saroknyi enteriőrben. Egy mű – mely mint minden jelentős, mert korszakos alkotás önmagáról – egy új helyzetről, a magyar képzőművészet kilencvenes éveiről és a táblakép-festészetet a saját maga számára is felfedező, jelentőssé tevő művészről egyaránt szól. Megkerülhetetlenül. A következőkben néhány asszociatív gondolatra vállalkoznánk egy olyan festészeti életművel kapcsolatban, amely a szemünk láttára bontakozott ki az elmúlt évtizedben, s válhatott oly értékessé.

Szűcs Attila munkáinak derékhatát képezik immár festett képei. Nagyon meghatározott tematikájú festményeit szinte a klasszikus művészettörténeti műfajokkal elegendő lehet jellemezni, ám mégse a csendéletek, életképek vagy tájképek számbavételéről esszen szó, hanem magáról az egészről, arról, hogy miként hódította meg/vissza a művész egy spanyol konkvisztádor felvérteztségével és a pionírok mindent elsöprő energiával a piktúrát ezen a kelet-közép-európai ezredvégen. „*Azt szoktam mondani, hogy azért dolgozom, mert igen feledékeny vagyok. Az elkezdett kép jegyzet, amely eszembe juttat dolgokat. A festészet – azon túl, hogy tanulási folyamat – az emlékezéshez kötődik*” (Szűcs Attila).

A megközelítés tehát magától értetődik, valóban a képek mintha ab ovo memoárok részei lennének. De, honnan is?

– *Mire jó a fotográfia?* – kérdezte Miss Marple egy gyilkossági nyomozás során.

– *Emlékeztetni – hangzott a válasz.*

Szűcs Attila impozáns méretű olaj-vásznai sem tesznek egyebet.

Az „elkövető” maga is bevallja, hogy képeinek kiindulópontjai rendszerint a képeslapok, vizuális képzeletünk mélygarázsai, a banális, populáris jellegű fotográfiai. E fondorlatos fotográfiai által rendelkezünk a múlt kulturális tárházával, gazdálkodunk a tárgyi és élővilággal, és ezáltal vagyunk tradicionálisak és innovatívak is. Az élet sokféleképpen fotogén, s mit a technika részecskékre bont, azt a festő szeme összesűriti. Hogy a felszín fecsegessen, miről is hallgat a mély.

Feltűnő a mindig jelen levő árkádiai hangulat. A banálisnak, naivnak tűnő „áradó” köznapiságot, az anonim, ám felfokozottan személyes emlékképeket hordozó fotogenitás átváltozásait, metamorfózisait láthatjuk a festményeken. A fotó csábító egyértelműségével, megszokottságával itatódik át a megfestett kép. Amint már szó esett róla, a témák szinte szűkkeblűen konvencionálisak, míg a festészeti megoldások, megfogalmazási módok abszolút egyediek és különlegesek. Miközben mágius erővel a belefeledkezésig vonzanak a képek síkjai, s könnyedén megadjuk magunkat, hiszen nagyszerű „boldogsághelyzeteket” (a gyerekkor atavisztikus élet-törődékei, a pszichének kedves kötegek, kellemes déj vu-k) szimulálnak. És mégis innen indul útjára a kétely, a ráébredés arra, hogy a *sensus communis*nak ára van: a kizárólagos közvetítő, a művészi szubjektivitás önérvényesítő akaratának fel/elismerése.

A festő bizony nem rest, és kizökkent a populáris érzetek tuti közegéből. Jó magaviseletű Énünk repedésein át el kell jutnunk, nincs mese, a hitchcocki suspense, a bizonytalanság, a feszültséget keltő, izgatott várakozás érzéséig.

Festészeti szituációk által éljük meg azt, hogyan a közérthető ábrázolástól elválík, de legalábbis ahhoz képest távolságtartó lesz a stílus. Az elkoptatott idő metafizikus időtlenséget ölt magára. A megoldást az esztétikai élmény aurájának felerősödése nyújtja:

„*Az illúziók nem csapnak be bennünket azzal, hogy mindig hazudnak*” (La Fontaine).

A látszat – miután mesterségbeli perfekcionizmus eredménye – látszani akar.

A motívumok kimért redukáltságát a „kivitelezés” gazdagsága, differenciált bősége ellenpontosza. (A szakzsargont idézve: Szűcs Attila képeinek „médiatudata” van.)

A művész a színek, az ecsetvonások, a fény és valórvizonyok áradásának keretét szab, sőt nüansznyi, ám látványos hiatusokat teremt. Ezek az effektek festészetének jellegzetességei közé tartoznak. A kissé misztikus maszatolások, kijelölt foltok, nevezetesen vakfoltok sajátos játéka a festőnek, amely által arra késztet, hogy gondoljuk át a ficció igazságát. Miként a hiba igazságát is.

„*A művészet lényege a mozgásban van.*

A képen látható elemek (adott esetben a „hibásan” megfestett elemek is) külön-külön rendszert képeznek alkotni. Egyetlen képben több kép felismerésének lehetősége is megvan: a képen megtalált nézőpont egy másik lehetőségre is utal, és ezek nem oltják ki egymást” (Szűcs Attila).

Észünkbe juthat a klasszikus avantgárd meggyőződése, miszerint a műalkotás nem egyéb, mint a hibák kiküszöbölésére tett folytonos erőfeszítés, a rontások korrekciója, miközben rátalálhatunk egy másik vélekedésre is e vidékről: a művet a befogadó teszi tökéletessé.

Ugyancsak a tisztánlátásunkat, a döntés örömét szolgálja a nézőpont, perspektíva mássága (az érzelmek perspektívája), s ez a momentum vezet át egy igen lényeges Szűcs Attila-i sajátossághoz, a belső térhez.

A művész képein legyenek bár homályló enteriőrök vagy kékelő, zöldellő külsők, hihetetlen tér-erő viszonyok triumfálnak. Nincs sok értelme – bár jól észlelhető – külön előtérrel és háttérrel beszélni, annál inkább a pigmentált tömegek hol sűrű, áttörhetetlen felületéről, hol a már-már szférikus derengésekről.

„A puszta tér fényérzékeny induktor.” A sejtés-derengésben időérzetünk is felszabadul. A képi szituációban különböző érintkezési formák alakulnak ki. Motiváltságát illetően a művész az elhagyások művésze, s némileg hasonlítva az egészen más piktúrát művelő Birkás Ákoshoz, elmondhatná: „*Az ember legalább annyira létezik külső terében, mint belső terében, de nem kívülről befelé élünk... eleinte a szobában lévő tárgyakkal, emberekkel próbáltam leírni a teret, ma már nem ezekkel az esetleges dolgokkal, még csak nem is a falakkal, hanem a szobát kitöltő levegőtömeeggel.*”

A festő legszemélyesebb, legintimebb munkájának, gesztusainak nyomait, kézjegyeit éppen képeinek általánosított szinterei őrzik, melyek mégis vagy éppen ezért, akár az ábrázolások, a jelenetek, a beállítások – ha viszonylag rezignáns és méltóságteljesen is – a privát szenvedélyeket, közös szenvedélyeinket hívják elő – és ez így igaz.

Budapest, 1999. október

Hudra Klára

Évek óta foglalkoztat a megfogalmazhatatlanságuk miatt elfojtott érzelmek kivetülésének hatásmechanizmusa. Számos korábban keletkezett munkámban (Szeretetáradat; A pillantás irányai stb.) próbáltam feldolgozni az önmagukra visszaható energiákkal kapcsolatos kérdéseimet. Érdeklődésem középpontjában az ilyen módon keletkező feszültségek lehetséges kitörési határfelületei álltak – állnak. Közelebről megfigyelve ezek olyan nagy sűrűségű pillanatok, ahol a hétköznapi tapasztalatokra épülő tudásunk elévülni látszik.

Olyan „eszközöket” próbálok tehát készíteni, melyekkel ebbe

(a számomra csak sejtésekkel feltérképezhető)

időtlen térbe képes vagyok behatolni.

Munkám során jelentős mértékben támaszkodom a különböző anyagminőségek inspiratív erejére.

Ez olyan véletlenek sorozata, mely életem mindennapi eseményeihez is számos ponton kapcsolódik.

Tényleges tevékenységem ennek a feltételezett kapcsolatnak a megteremtéséből, számos esetben pusztán egy-egy szerencsés konstelláció felismeréséből áll.

1995 január

Szűcs Attila

For years now I have dealt with the effect of sublime emotions that are subdued because of their unutterable nature. In a number of earlier works (Love Stream, Directions of Sight, etc.) I have attempted to elaborate on questions related to energies that have a reacting effect upon themselves. I have focused my attention on the common point where tensions and voltages join. When investigated more closely, these are moments of such high density where our knowledge based on everyday experience seems to be outdated.

Thus I try to make such “devices” with which I will be able to penetrate into timeless space (obtainable only through intuitions). During the working process I depend on the inspiring force of different material qualities. This results in a series of chance events which has links to everyday events in my life. Consequently, my actual work remains to create this hypothetical link and in many cases to merely recognize certain fortunate constellations.

januar 1995

Attila Szűcs

PAINTING SHOW

Attila Szűcs show at the Bartók 32 Gallery

March 17-April 17 1994

"One does nothing other than create for oneself intellectual life opportunities" - writes Franz Kafka whose parables stand in the same relation to their author as these pictures do to Attila Szűcs. This show allows us to glimpse into an activity in which the process of picture making is none other than a type of technique for life.

Both the large-scale oil paintings and smaller plaster works provoke the viewer to ask a series of whys. Why does the human body take up unnaturally stiff poses? What is a polaroid picture of a roll of canvas doing on an oil painting? Why is it precisely a pineapple which peeps out of that plaster surface in to which the photo of a skiing figure seems to sink on another work? Why can we only view the anyway blurred outlined altar (p. 18.) (or rose bower) by means of an uncertain code? Who is that figure who appears like a relief in an irregular form and what does the dangling (?) red stone next to it represent? Why is a pencil drawing applied to a seemingly homogeneous oil painting or to a white plasterboard? Why this precisely and why there precisely?

It seems that when compared to the logical structure in which these questions arise the world of Attila Szűcs' pictures represent some sort of other conception. Most of these works are collage-like applications in which things collide which differ in their artistic arbitrariness. The centre of thought is the motif appearing in the pictures but it does not bring object connotations to the picture with it. The identifiable object rather represents a quality which continues a dialogue with the other quality existing in the picture. This dialogue can be playful, indeed risky and it can be the bearer of ambivalent feelings. This other quality is often none other than a well-known (?) system of analysing and looking at pictures.

In the pictures photos, drawings appear, we could call these found pictures. Independent of the fact that the artist really did find or make them he has expropriated, attained these pictures by raising them into the greater unit.

This happens when a picture or a spectacle touches us, we fall in love with it and cannot take our eyes off it. Such a relationship comes about between us and the picture that we cannot express with linguistic signs: it communicates something on such a way that only a picture can.

The experience of seeing is non other than a kind of pictorial thought process (but which is not the same as the thought processes in the pictures). Just as during conceptual thinking we form linguistic formations, so pictorial thinking can not be separated from the act of picture-making.

Language also creates pictures, but the pictorialness of the picture can not be translated into its own specialness; a universal world where logos rules, Attila Szűcs continues this pictorial thinking when he transforms the expropriated elements, pares them with other qualities and thus creates his pictures.

This requires concentration, meditative focus.



In these pictures, seen in a fine art sense, there is a certain way of thinging (about which we experience primarily negative definitions). These "Internal landscapes" that exist in relation to a sort of intellectual state do not demonstrate, are not illustrative and are not didactic. The artist is interested in that viewpoint whereby we see the world, things, ourselves in the most precise way. This position is not visual but is determined by logic and attitude and from this viewpoint the true, essential connections become visible. A heavenly viewpoint which carries metaphysical references. The attainment of this point is obviously only possible in certain moments in which a kind of state of grace is manifested. If these pictures represent something then they represent this experience, this miracle in a revelatory way.

But Attila Szűcs' pictures are not narratives, are not symbolic nor metaphysical. The thought processes within them are not stations, not visualised illustrations, not documents of the works. The creations of the picture is itself the thought process, fine art activity in the strictest sense of the term. The source of this is the intimate relation to things. The first decisive step in the making of a picture is the choice of motif, which takes place on the basis of an arbitrary internal decision. Will and desire, the development of an object, a picture a possibility: these are mysterious things for us, secrets which do not await answers. Although the motif is affirmative, its meaning traverses its own possibilities: the representation of a logic, viewpoint, experience and passion which it bears within it in the given pictorial world. The artist does not construct his pictures but builds them, driven not by an aim but by a possibility, the experiment of an idea.

Therefore the pictures do not speak of something, they have no over-dimensionalised meaning.

The picture came into being because the possibility of its existence was in Attila Szűcs' head. It does not articulate the desire to communicate but sensitivity. This is shown in the reserved pictures which concentrate on a single visual element, in the subtle shade and factual differences of the painted surfaces.

The plaster surfaces' spine-chilling, by now not mere visual effects, influence those viewers who enter the game and go as far as they go. These works definitely do not seek to produce effects but they do prompt us to engage with them.

The pictorial logic which combines (and conflicts) two types of sign systems leads to an ambivalence which leads the way to the thought process represented by the picture, or at least "sensitises" the viewer to it. But we do not find such easily readable visual language (with subsequential rules and consequential signs) which we can read in all the pictures exhibits. What connects them is an attitude which is based on a profound relation to things. Analysis and personality, the consequences of which are inferred by the artist during the making of the picture. This is not simply a conscious process: the shaping of form can sometimes only gain legitimacy after a long time, in retrospect.

Attila Szűcs' paintings prove that the picture cannot be substituted by anything. The lyrical visual experience (the artist's and the viewer's) cannot be verbalized. We cannot penetrate behind the surface, from behind which such secrets radiate which cannot be understood but can perhaps be felt and can best be seen.



Balkon, június 1994

János Szoboszlai

Translated by Emma Roper-Evans

KÉPKIÁLLÍTÁS

Szűcs Attila kiállítása a Bartók 32. Galériában

1994. március 17 – április 7.

Az ember egyebet sem tesz itt, mint szellemi életlehetőségeket teremt magának, írja Franz Kafka, akinek parabolái olyasféle viszonyban állnak szerzőjükkel, mint azok a képek, melyeket Szűcs Attila készít.

Ez a kiállítás olyan tevékenységbe enged bepillantani, melyben a kép alkotásának folyamata nem más, mint egyfajta élettechnika.

A nagyméretű olajképek és a kisebb gipszmunkák egyaránt miértek megfogalmazására készítetik a nézőt. Miért kerül az emberi test természetellenesen kimerevített pózba? Mit keres egy vázszontekercsről készített polaroid kép egy olajfestmény közepén?

Miért pont egy ananász bukkan elő abból a gipszfelületről, amelyben egy másik képen síelő alak fotója süllyedni látszik. Miért csak bizonytalan ködön át szemlélhetjük az amúgy is elmosódott körvonalú oltárt (18. o.) (vagy rózsalugast?). Ki az a figura, aki reliefszerűen jelenik meg egy szabálytalan formán, s mit jelképezhet a mellette lebegő (?) piros kövecské? Miért van ceruzarajz applikálva az egyneműnek tűnő olajképre vagy a fehér gipsztáblára? Miért pont az, és miért pont oda?

Úgy tűnik, hogy ahhoz a logikai struktúrához, melyben ezek a kérdések magától értetődőek, Szűcs Attila képeinek világa másféle felfogást reprezentál. Ezeknek a munkáknak nagy része kollázs-szerű applikáció, melyeken a művészi önkény egymástól különböző dolgokat ütköztet.

A gondolkodás centruma a képeken megjelenő motívum, de nem hozza magával a képbe tárgyi konnotációit. Az azonosítható tárgy sokkal inkább olyan minőséget képvisel, mely párbeszédet folytat a képben jelen levő másik minőséggel. Ez a dialógus lehet játékos, sőt kockázatos, s lehet ambivalens érzések szülője.

Ez a másik minőség tudniillik gyakran nem más, mint jól bevált (?) képnézési és – értelmezési szokásrendszerünk. A képeken fotók, rajzok bukkannak fel, nevezhetjük ezeket talált képeknek.

Attól függetlenül, hogy a művész valóban találta vagy készítette őket, a nagyobb egységbe emeléssel kisajátította, elsajátította ezeket a képeket. Ez fordul elő olyankor, amikor egy kép vagy látvány megérint bennünket, beleszeretünk, s nem tudjuk levenni róla a szemünket.

Olyasfajta kapcsolat alakul ki közöttük és a kép között, amelyet nem tudunk kifejezni a nyelv jeleivel: olyasmint és oly módon közöl, amit és ahogyan csak egy kép tud.

A látás élménye nem más, mint egyfajta képi gondolkodás (mely azonban nem azonos a képekben való gondolkodással). Ahogyan a fogalmi gondolkodás során nyelvi képződményeket formálunk, a képi gondolkodás sem választható le a kép alkotásának aktusáról. A nyelv is alkot képeket, de a kép képisége nem fordítható le a maga egyediségében: olyan univerzális világ, melyben nem a logosz az úr. Szűcs Attila ezt a képi gondolkodást folytatja, amikor a kisajátított elemeket átalakítja, más minőségekkel társítja, s így alkotja meg képeit.

Ez koncentrációt, meditatív összpontosítást igényel.



Ezekben a képzőművészeti értelemben vett képekben egy bizonyos gondolkodásmód van jelen. (S erről szólva főleg negatív meghatározásokkal élhetünk.) Ezek az egyféle szellemi állapottal kapcsolatban lévő „belső tájképek” nem demonstrálnak: nem illusztratívák és nem didaktikusak.

A művészt az a nézőpont érdekli, ahonnan a világot, dolgokat, önmagunkat a legpontosabban látjuk.

Ez a pozíció nem vizuális, hanem logika és világszemlélet által meghatározott, s ebből a nézőpontból a valódi, lényeges összefüggések válnak láthatóvá. Égi nézőpont, mely metafizikai vonatkozásokkal bír.

Ennek a pontnak az elérése nyilván csak kitüntetett pillanatokban lehetséges, melyben egyfajta kegyelmi állapot valósul meg.

Ha reprezentálnak valamit ezek a képek, akkor ezt az élményt, ezt a csodát kinyilatkoztatászerűen reprezentálják.

Szűcs Attila képei azonban nem narratívák, nem szimbolikusak, nem metaforikusak. A bennük rejlő gondolkodásnak a művek nem állomásai, nem vizualizált illusztrációi, nem dokumentumai. Magának a képnek az alkotása a gondolkodás, a szó legszorosabb értelmében vett képzőművészeti tevékenység. Ennek forrása a dolgokhoz való intim viszony. A képalkotás első döntő lépése a motívum kiválasztása, mely önkényes belső döntésen alapul.

Akarat és vágy egy tárgy, egy kép, egy lehetőség továbbgondolására: ezek számunkra titokzatos dolgok, titkok, melyek nem várnak megfejtésre. Bár a motívum affirmatív, jelentése „átúszik” önnön lehetőségein:

a magával hozott logika, nézőpont, élmény, szenvedély reprezentánsa az adott képi világban.

A művész a képet nem felépíti, hanem építi, nem cél, hanem egy lehetőség, egy gondolatkíséret mozgatja.

Igy a kép nem szól valamiről, nincs túldimenzionált jelentése. A kép létrejött, mert létrejöttének lehetősége Szűcs Attila gondolkodásában fennáll.

Nem közlésvágy artikulálja, hanem az érzékenység. Ez mutatkozik meg a visszafogott, egy-egy vizuális elemre koncentrált képeken, a festett felületek finom, árnyalat és fakturabeli különbségeiben.

A gipsz felületei hátrabongató, már-már nemcsak vizuális hatást gyakorolnak arra a nézőre, aki belemegy a játékba, s jut, ameddig jut.

Hangsúlyozottan nem célja ezeknek a műveknek valamilyen hatást kiváltani, azonban nagyon erősen provokálnak a velük való foglalkozásra.

A kétféle jelrendszert kombináló (és egyben ütköztető) képi logika olyan ambivalenciához vezet, amely utat mutat a kép által képviselt gondolkodás felé, vagy legalábbis erre „érzékenyíti” a nézőt. Nem találunk azonban olyan könnyen olvasható vizuális nyelvet

(következetes szabályokkal és konzekvens jelekkel), mely által az összes kiállított képet olvashatnánk.

Ami összeköti őket, az egy olyan szemlélet, mely a dolgokhoz fűződő elmélyült viszonyon alapul. Analízis és személyesség, melyek konzekvenciáit a képalkotás során vonja le a művész.

Ez nem tisztán tudatos folyamat: a formaalakítás néha csak hosszú idő múlva, visszatekintve nyeri el jogosultságát.

Szűcs Attila festményei bizonyosságok arra, hogy a kép nem helyettesít semmit.

A lírai vizuális élmény (a művésze és a nézőé egyaránt) nem verbalizálható.

Nem hatolhatunk a felszín mögé, amely mögül olyan titok sugárizk át, melyet érteni nem, érezni jobban, de leginkább látni lehet.

Balkon, 1994. május

Szoboszlai János

István Kemény

THE END OF THE WORLD BY DAY

(Written for Attila Szűcs' painting "Playground at Night")

We say to them that this
is the last village, in fact
we always point out the end house,
saying there is no further

because from here there is nothing.
And, that of course we tried
to make money out of this
as if only desert or sea
started here.

but hardly any sane people come,
obviously, because neither
the sea nor the desert
do really start here.

Yes, we stayed here and
we stayed poor alongside
nothing, obviously, because we here
are, for the most part, under its power.

We are always saying these things.
They ask what else we know
I say, given the nature of the thing,
nothing.

Good – they say. – Then does anyone come
from there? What is
this highway going onward?
This? – I reply – The road.

They go pale, bivouac,
they say they'll give everything
for the word road, if I teach them
how to say it like that.

They make me drink till evening, and I say it
a hundred times, and they learn it
but I don't know
whether they'll be able to take it away.

Kemény István

A VILÁG VÉGE NAPPAL

(Szűcs Attila „Játszótér éjjel” c. festményéhez)

Mi mondjuk nekik, hogy ez
az utolsó falu, sőt, a
szélső házat mindig megmutatjuk,
hogy na innen nincs tovább,

mert már semmi nincs.
És, hogy próbáltunk persze
pénzt is csinálni ebből,
mintha csak sivatag
vagy tenger kezdődne itt,

de alig jön épelméjű ember,
nyilván, mert tényleg nem
tenger vagy sivatag
kezdődik itt.

Igen, mi ittmaradtunk, és
szegények maradtunk a semmi
mellett, nyilván, mert mi itt
nagyobbrészt a hatalma alatt vagyunk.

Ezeket mondjuk mindig el.
Kérdezik, mit tudunk még,
mondom, a dolog természeténél
fogva semmit.

Jó – mondják. – Aztán amarról
jönnek-e? Vagy mi ez
a műút itt tovább?
Ez? – válaszolom. – Az út.

Elsápadnak, letáboroznak,
azt mondják, mindent megadnak
az út szóért, ha megtanítom
őket így kimondani.

Estig csak itatnak, és kimondom
százszor, és megtanulják,
de nem tudom, hogy
el bírják-e vinni.

SZÜCS ATTILA

Huszonnyolc éves képzőművész, aki manapság tradicionális értelemben vett festményeket fest (olaj + vászon).

Ezért leginkább ahhoz a költőhöz hasonlít, aki kötött versformát választva az adott műfaj szabályai (korlátai) szerint alkot. Ez az önkorlátozás, az eszközökről való lemondás aztán magán a festészetben is érvényesül: Szücs Attila legtöbb képe rendkívül egyszerű felépítésű, vizuálisan puritán. Nekem úgy tűnik, hogy ezeket a tájképek ihletettséggű műveket egy láthatóan vagy csak virtuálisan jelen lévő horizontvonal strukturálja: itt, kérem, van fent és lent, van közel és távol. Relatív persze.

És van egy jó adag határeset, ellentmondás és önellentmondás, az olaj + vászon kívül az égvilágon mindennek az idézése és idézőjelbe tévése. Vagy éppen nem: ezen a kvázi tájképen a *good bye*, az *good bye*, a festékebe nyomott diapozí-

tíven az apró szoborangyalok, azok angyalok. Ez a művön belüli heterogenitás egy-egy kép szemlélése közben valami olyasmire vezet, amit talán textuálisnak nevezhetnék. Amivel pedig Szücs Attila esetében érdemes foglalkozni, mert a XX. századi magyar (nem csak képző-) művészetre jellemző multikódoltság nála igazi *poeta doctus*hoz illően működik: például hitelesen tud szentimentális lenni. (Fakultatíve: Gondoljuk csak végig: ki köszön el kitől?!)

Szoboszlai János

Szücs Attila kiállítása
Megnyitó: 1995. november 24-én 18 órakor
a MŰTEREM KIÁLLÍTÓBAN
(1071 Budapest, Dohány u. 16-18.)
Nyitva: november 24-től december 3-ig 0-24 óráig

ATTILA SZÜCS

A twenty-eight year old artist who paints painting in the traditional manner (oil on canvas).

So this is why he most resembles the poet who, choosing regular verse forms, writes according to the regulations (limitations) of the given genre. This self-imposed limitation, this renunciation of means, appears within the painting itself. Most of Attila Szücs' pictures are extraordinarily simply constructed and visually puritan. It seems to me that these landscape-like works are structured on a visible or only virtually present horizontal line: here if you please is above and below, near relatively speaking.

And there are quite a few borderline cases, contradictions and self-contradictions, apart from oil on canvas there is the quotation of everything in the world and its placement in quotation marks. Or perhaps not: in this quasi landscape goodbye is goodbye, the small sculpture angels pressed into

the paint die positively are angels (p.51.). While looking at the picture the heterogeneity within the works leads to something which I could call textural. Which is why in Attila Szücs case it is worth looking at as in 20th century Hungarian art multikoding is the norm, while he operates as a real poeta doctus: for example he can be authentically sentimental.

(Task: Let's us consider who is saying goodbye to whom?)

János Szoboszlai

Attila Szücs show

Opening: November 24th 18.00 November 1995
in the Studio Exhibition Hall (MŰTEREM KIÁLLÍTÓ)
(1017, Budapest, Dohány u. 16-18)

Open: November 24th-December 3rd. 0-24hrs.




túra 1995. nov.

BULI

KORNYI BANI





891. CHOLLA CACTUS ON THE DESERT.

EXHIBITION ENTERIEUR WITH FRAGMENTS

What sort of message does a message carry? What sort of message carries a message? What is it when the retina is built into a blindspot? There is no point to anything as space, everything is lost. Attila Szűcs sends a message with a few fragments. His message is that it has run out....the phenomenon world around us, but we must still see the non-phenomenal phenomenon contents. Here for example is this tatty little postcard. How nice, after all we all know that every child first experiences beauty through kitsch postcards and if the world of images has run out then we flee to the wall balanced between kitsch and nothing., building our unfortunately empty, uncertain little images into it.

Gloom covers the spaces, mist mantles everything, fake flower postcards written by a pale artificial light flourish in the torsos of walls of demolished living spaces. Szűcs flees (trudges) to the torsos. Our porn is only a little pornographic by today's standards (World Porno can be enjoyed on the Lewinsky-Clinton Internet), the postered underworld however makes for poor pseudo-nature too.

The internal world (analytical fragments) of the two large and four small scale pictures in the Illárium Gallery is as fragmented.

'Room Interior with Soft Form' gives back this nothingness with great dignity - simply and pictorially. One of Szűcs' painterly tricks is the silky enigma of the neonised, ionised quartz lamp light-like space. This honeycomb and door-like horizontal-vertical meeting of forms is fairly bleak yet its diseased state sizzles in the interior lights.

The quasi negative colours of 'Resters on the Singularity' recall the bleakness, empty life style of a third world war sci-fi film. Besides the two big paintings the small-scale works are mere signs, the photos applied to the thick plastered monochrome layers of paint are wounds on the surface, containing all the depressing elements of decollage. Here the dreariness can be felt precisely (not indirectly). From what sort of undervalued milieu do these fragments arise?

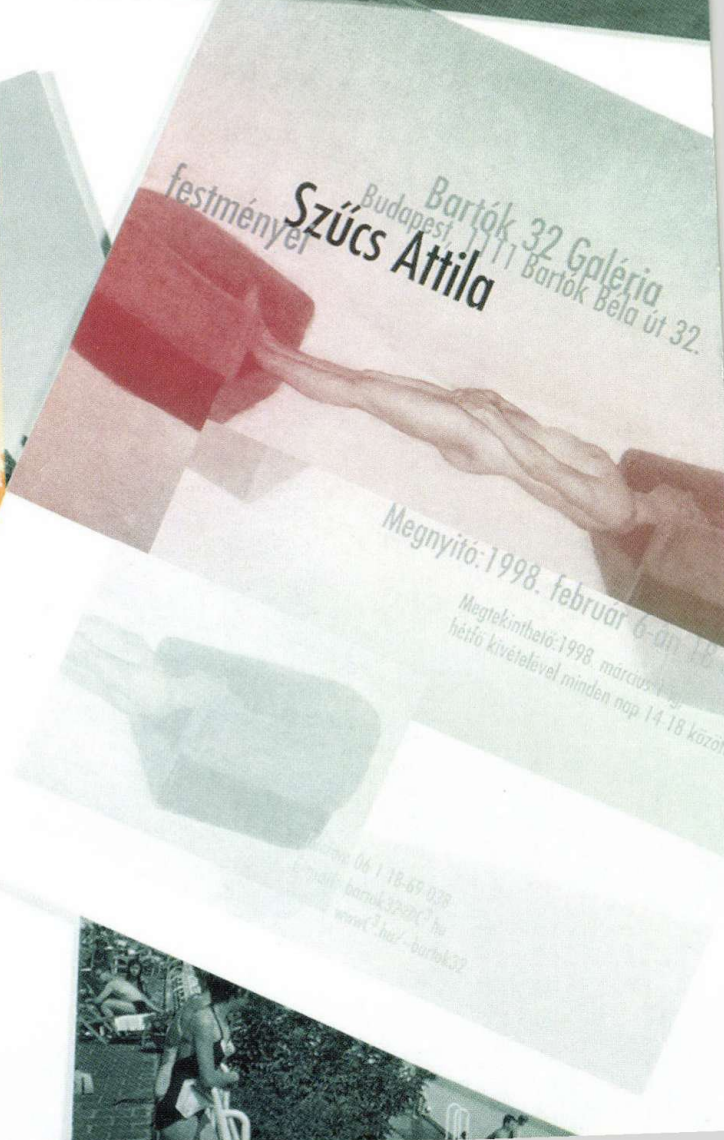
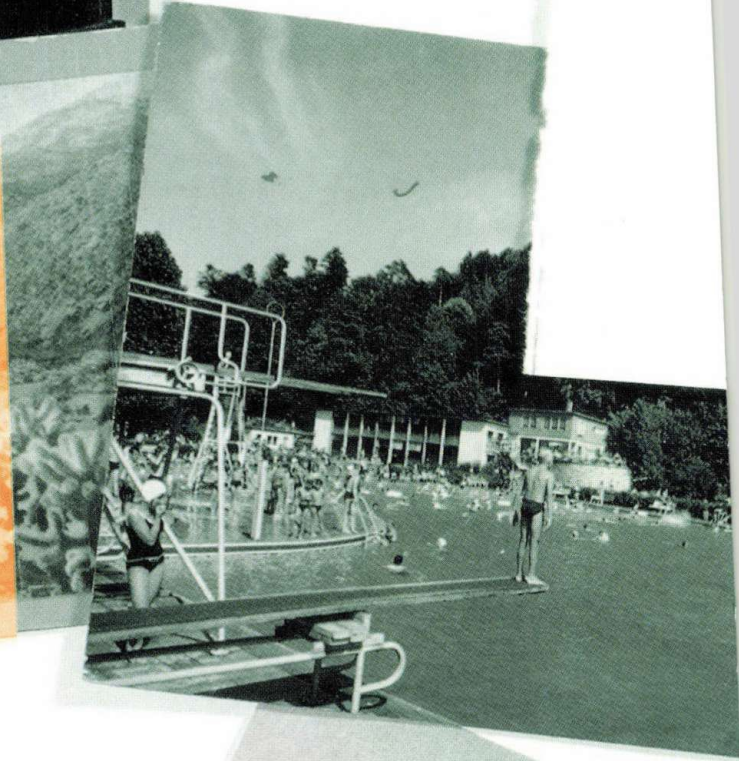
This station of Attila Szűcs' painterly work is similar to the stations of the cross. One stop on the road, nothing special happens, yet it is emphatic.

The cross of the world of fragments is heavy.

(Attila Szűcs' new works can be seen at the Illárium Gallery from 1998. October 24th)

István Sinkó

'Life and Literature' October 1998.



festmény Szűcs Attila Budapest Bartók 32 Galéria Bartók Béla út 32.

Megnyitő: 1998. február 6-án 11 óra

Megtekinthető: 1998. március 1-ig
hétfo kivétellel minden nap 14.18 között

tel: 06 1 78 69 038
e-mail: bartok32@net.hu
www: www.bartok32.hu

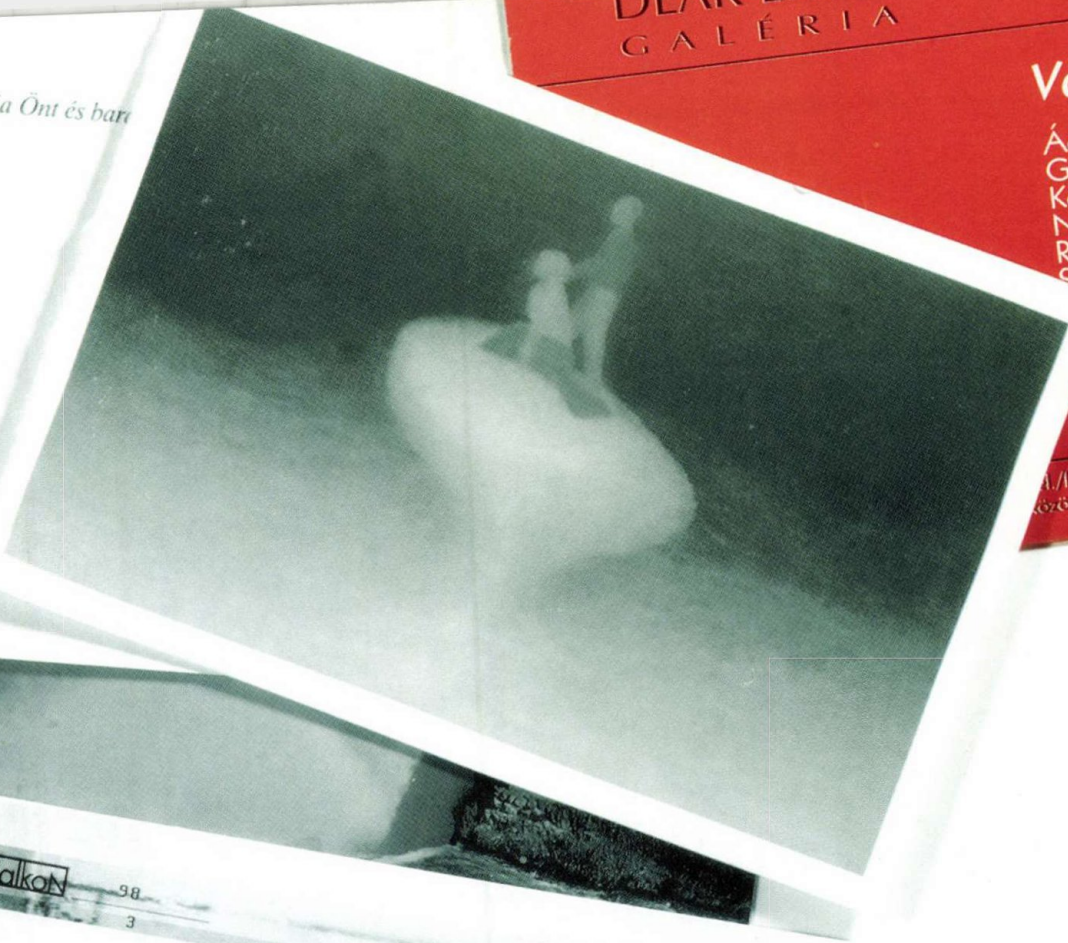
vészeti Galéria szeretettel meghívja Önt és barátait

Szűcs Attila

festőművész

kiállításának megnyitójára
1998. szeptember 24-én 18 órára.

október 24-ig tekinthetők meg,
péntektől 10 és 16 óra.
ombaton 10 és 14 óra között.



DEAK ERŐK
GALÉRIA

van

Ádám Z
Gerber P
Kósa Jár
Nemes
Révész L
Szépfalv
cs A
echte

Megn
19-21

A/fox: 361.3
között és megk



Balkon 98 3

Szándékos tévesztések
Hibadramaturgia
Szűcs Attilával beszélgetés

p á r b e s z é s

KIÁLLÍTÁSBELŐ TÖREDÉKEKKEL

Milyen üzenetet hordoz egy üzenet? Milyen üzenet hordoz üzenetet? Milyen az, ha beépül a rettenet egy vakfoltba? A semmi ágán már ülni sem kell, hisz elveszett a Tér, a Minden. Szűcs Attila beüzent némi töredékekkel. Azt üzenté, hogy elfogyott... Körülöttünk a jelentésvilág, meg kell hát látnunk a nem jelenség tartományait. Itt van például ez a vacak kis képeslap. Szép, hiszen tudjuk, minden gyerek giccses képekben éli meg a szépet először, s ha számunkra már elfogyott a képvilág, a giccs és a semmi között egyensúlyozva a fal felé menekülünk. Abba építjük bele szerencsétlenül üressé bizonytalanodott kicsiny képecskéinket.

Homály fedi a tereket, párák borítanak be mindent, a sápadt műfény világánál írt művirág képeslapok díszlenek az elbontott életterek szobafal torzói.

Szűcs torzókhöz menekül (ballag?). Picit pornó már csak a pornónk is (a Világpornó Lewinsky – Clinton Internetben élvezhető), a felragasztott álvilág pedig pszeudó természetnek is szegényes.

Ennyi töredékesen az Illárium Galéria-beli két nagyobb és négy kisméretű kép belvilága (értelmezési töredék).

A Szobabelső puha formával ezt a semmilyenséget nagy méltósággal – egyszerűen és képszerűen – sugározza vissza. Szűcs egyik festői trükkje a neonizált, ionizált, kvarclámpafényszerű tér selymes sejtelmessége. Ez a méhlepényszerű és ajtó-képszerű vízszintes-függőleges formatalálkozás meglehetősen kietlen, mégis lebegtetett állapota felizzik a belső fényekben.

A Szingularitáson pihenők kvázi színes negatív színvilága egy harmadik világháborús sci-fi mozi kietlenségét léttelen életélménnyel idézi. A két nagy festmény mellett a kisméretű munkák csupán jelzések, a vasos, szinte felvakolt monokróm festékrétegbe beleapplikált fotócskák a felület sérülései, a dekollázs minden lehangoló elemét tartalmazzák. A sivárság itt tételesen (nem áttételesen) érzékelhető. Milyen felbomló, alulértékelt milió az, amelyből ezek a töredékek fakadnak?

Szűcs Attila festészeti munkásságának ez a stációja a keresztrel való vonuláshoz hasonlatos. Egy állomás a bejárando úton, semmi különös történet, mégis hangsúlyos. Nehéz a töredékvilág keresztje.

Szűcs Attila új művei az Illárium Galériában láthatók 1998. október 24-ig.

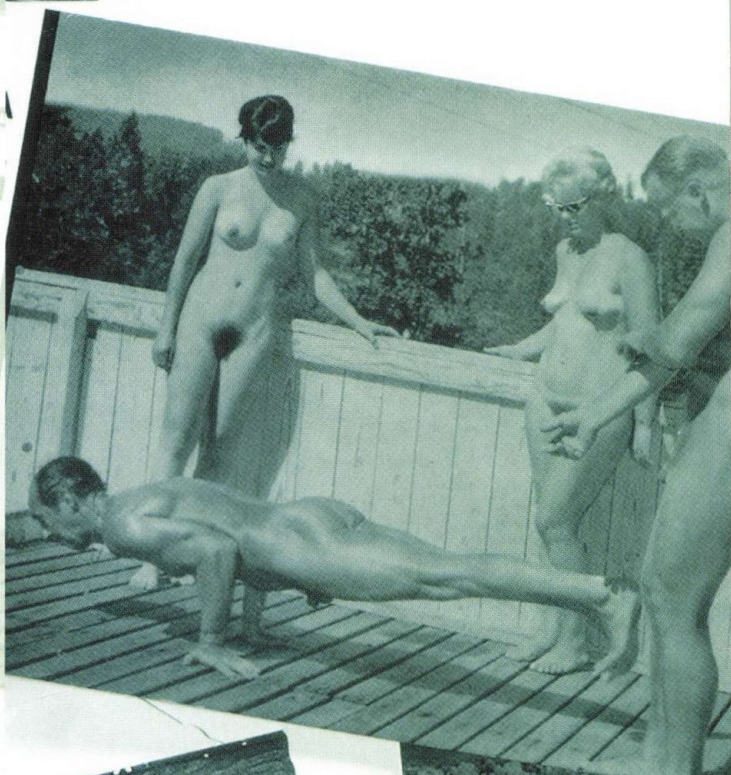
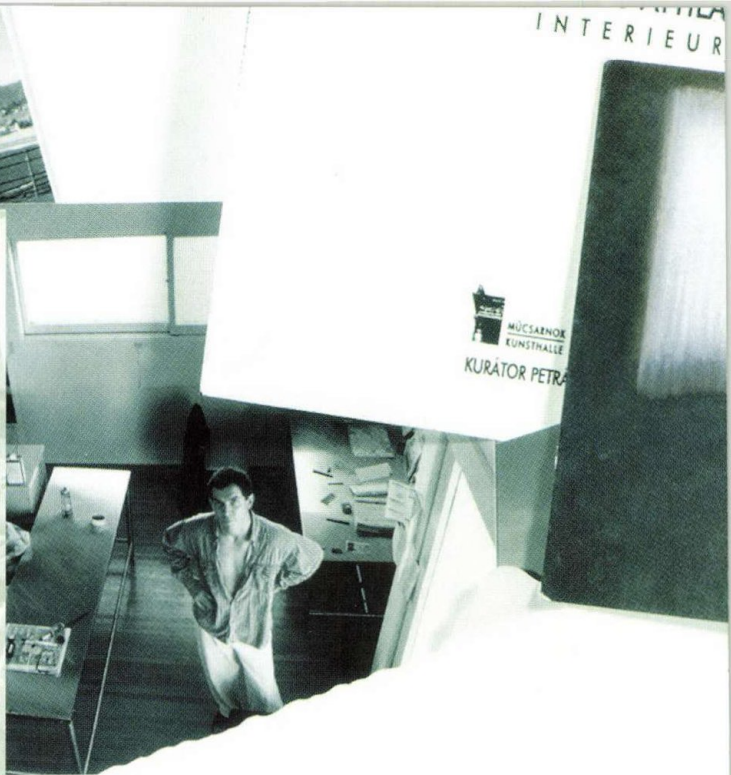
Sinkó István
Élet és Irodalom, 1998. október

alább egy kis időre, vagy akár végleg a...

DEAR AUDIENCE!

In the autumn of 1976 I was returning home by the night train. I was in third grade at primary school, this is how I can work out the year. People have not yet forgotten the seasons. We had hit a red light because of some sort of military transport. Our train spent hours waiting in the suburbs, they did not allow us to get out. Even the tar smell of the sleepers was considered a military secret in those days. But the window was pulled down so I that wouldn't be bored. Outside four empty benches stood in the reflector lights, shining in the fog under the railway embankment. That was all. There is no denouement to the story. In fact there is no story. I could say that the Lord's childhood might have been like that. At least that is how I imagine it. He sat in a railway carriage, the window was pulled down for him, he was happy with what he saw, and has just created, created, created since then. Perhaps it was a playground that I saw, but I wouldn't call it that. One must grow out of playgrounds. One can be free of them. But to free oneself from nothing is impossible. I am speaking about this because the blinds are down, but it wouldn't hurt to remember what view there is from this room where we are now. To know what sort of light comes in through the window. If there are those among you who cannot imagine it, though this is pretty unlikely, then you should go up to the Ludwig Museum. The guards will urge you against it. They will say you must be careful as a few years ago a huge crack gaped in the wall through which came darkness and the light which people have fled from since leaving their mothers' wombs. Do you remember the first ten minutes of Attila Szűcs' 1997 show? When István Kemény said that Szűcs is locked in his own memory forever? If this is true then we now stand in that room which Szűcs can never leave. This is the home of memory. Here lives the past. We remember seeing sometimes a row of cabins, sometimes a garden, sometimes the sea from the window. Or even an orange grove. Or a car. It doesn't matter. Then we pull the blind and there outside are again the four benches, and not enough light to see anything really. And then a man sat by this light and created, created, created. This will be the past. And for some reason he is punished because he cannot be insane with it. As we know there are three types of light. Natural, artificial and that which illuminates Attila Szűcs' pictures. I could say the light of nothing. It is certain it is not an interior light. It comes from outside, from that space. And he who lives here goes to sleep by this light and wakes up to it. He has become accustomed to it. In a certain sense he is a realist. The armchair is an armchair, the bed a bed, the window a window. Or nearly that. It is nice for those for whom Attila Szűcs' Christmas tree is a beautiful Christmas tree, but why are there no presents under it? Nice for those who have just the same armchairs at home but with patterned covers as they are nicer. Nice for those who think that there is only a wall behind the red velvet, and that the sun or the street light shines through the shutters. And for those who think this woman is crazy, as there is nothing there, not that there is nothing. Then it is nice for those for whom Szűcs paintings are interesting, exciting canvases. Those who know exactly what is what, where it comes from and what it means. And for those soft brains who find the place of these canvases in the history of painting somewhere between the melancholic metaphysicists and neo-sentimentalist postcard users. I say it must be nice for them too. But it is best for those for whom this light is not the light of nothing, and for whom this darkness is the devil's. I sometimes envy them. For those who do not believe that somewhere a mad old man sits by a window and just forgets, forgets, forgets.

Pest Dorottya Gallery.
August 27th 1999
Attila Bartis
Exhibition opening speech



MEGNYITÓJÁRA A DOROTTYA GALÉRIÁBA, 1999. AUGUSZTUS 27-ÉN, PÉNTEKEN 18 ÓRÁRA. MEGNYITJA BARTIS ATTILA ÍRÓ.

TISZTELT KÖZÖNSÉG!

1976 őszén hazafele utaztam egy éjszakai gyorsvonattal. Harmadikos elemista voltam, ebből tudom kiszámolni. Az évszakot meg nem szokta elfelejteni az ember. Pirosat kaptunk valami katonai szállítmány miatt. Szerelvényünk órákon át vesztegelt a külvárosban, leszállni nem engedtek. Hadititok volt még a talpfák kátrányszaga is. Aztán mégis lehúzták nekem az ablakot, hogy ne unatkozzak. Odakint, a vasúti töltés alatt meg négy üres pad állt a ködön átszűrődő reflektorfényben. Tulajdonképpen ennyi. Nincs csattanója a történetnek. Tulajdonképpen nincs is történet. Mondhatnám még, hogy ilyesmí lehetett az Úr gyermekkorá. Legalábbis így képzelem. Hogy ült egy vasúti kocsiban, lehúzták néki az ablakot, beleőrült abba, amit látott és azóta csak teremt, és teremt, és teremt. Lehet, hogy játszóter volt, amit láttam, én nem nevezném annak. A játszóteret ki lehet nőni. Meg lehet szabadulni tőle. A semmitől megszabadulni lehetetlen. Azért beszélek erről, mert a redőnyök le vannak eresztve, de nem árt számon tartani, mire esik kilátás ebből a szobából, ahol most vagyunk. Tudni, hogy miféle fény is jön be az ablakon. Ha van önök között, aki nem tudná, bár ez elég valószínűtlen, az menjen fel a Ludwig Múzeumba. A teremőrök majd óva intik. Majd azt mondják, hogy vigyázzon, mert pár éve egy hatalmas rés tátong a falon, amin egyszerre dől be a sötétség meg az a fény, ami elől az anyaméhből való kicibálása óta menekül az ember. Emlékeznék Szűcs Attila 1997-es kiállításának első tíz percére? Arra, amikor Kemény István azt mondta, hogy Szűcs bele van zárva

a saját memóriájába örökre? Ha ez igaz, akkor most abban a szobában állunk, amit Szűcs nem hagyhat el soha. Ez az emlékezet otthona. Itt lakik a múlt idő. Úgy emlékszünk, hogy az ablakból néha egy kabin-sorra, néha egy kertre, néha a tengerre látni. Vagy akár narancsligetre. Vagy egy autóra. Mindegy. Aztán felhúzzuk a rolót, és odakint ismét csak a négy pad, meg épp csak annyi fény, hogy a semmi lássék, de az nagyon. És akkor ül az ember ennél a fénynél, és teremt, teremt, teremt. Ez lesz a múlt. És valamiért azzal büntetik, hogy nem örülhet bele.

Mint tudjuk, háromféle fény van. A természetes, a mesterséges meg ami Szűcs Attila képein világít. Mondhatom azt is, a semmi fénye. Hogy nem belső fény, az biztos. Kintről jön, arról a térről. S aki itt él, az ennél a fénynél fekszik le és kel fel. Megszokta. Bizonyos értelemben realista. A fotel-fotel. Az ágy-ágy. Az ablak-ablak. Vagy majdnem az.

Azoknak jó, akiknek Szűcs Attila karácsonyfája nagyon szép karácsonyfá, csak miért nincs alatta ajándék?

Azoknak jó, akiknek pont ilyen foteljük van otthon, csak mintás huzattal, mert az szebb.

Azoknak jó, akik szerint csak fal van a vörös bársony mögött, meg a nap süt be a zsalu résein át, vagy az utcalámpa.

Meg akik szerint örült ez a nő, hiszen nincs is ott semmi, nem pedig a semmi van.

Aztán meg jó azoknak is, akik számára Szűcs festményei érdekes, izgalmas vásznak. Akik pontosan tudni vélik, mi micsoda, honnan származik és mit jelent. Meg akik langyos aggyal számolgatnak, majd megtalálják e vásznaknak a helyét a piktúra történetében valahol a melankolikus metafizikusok és a neoszentimentalista képeslap-felhasználók között. Mondom, igen jó lehet azoknak is.

De leginkább azoknak jó, akiknek ez a fény nem a semmi fénye, ez a sötétség pedig az ördögé. Őket irigylem néha. Akik szerint nem igaz, hogy egy örült öregember ül valahol egy fotelnál és már csak felejt, felejt, felejt.

Pest, Dorotyya Galéria
1999. augusztus 27.
Bartis Attila

UNTITLED
ON THE PAINTINGS OF ATTILA SZÜCS
KRISZTA DÉKEI

Attila Szűcs' work *Untitled* (p.12.) made in 1994 of various sized squares of plaster can be seen in the Hungarian National Gallery. This work summarises and closes the young painter's first period but it also leads us to his mature paintings made from 1995 onwards.

In the rigidly structured composition there are three main elements. To the left a faded tattered postcard recalling the rusty colours of tourist slides and postcards, on it the face of the Virgin Mary surrounded by blooming roses, her mouth covered by a rose cut out from the postcard. A piece of rose quartz also dangles next to the amorphous figure rising out of the plaster surface of his work "Thanksgiving to Saint Theresa" (1994). Apart from the notion of vulnerability, spilt blood and martyrdom the rose's sacred features reinforce two of his works made in 1994 in which photos of a white altar (p.18.) were decorated with flowers and surrounded with a bower of roses (*untitled*): the semi-transparent victim hidden in every glorious transubstantiation. On this picture the rose, which symbolises the Virgin Mary's virginal purity, is also the spilt blood of Christ with which the heavenly queen's mouth, twisted as it is in pain, is filled. This purity is dented by the yellowed stain of glue above her which formlessly spills towards the viewer, and the handful of nails scattered within it. All this is covered and protected from the outer world by an irregular transparent form made of spherical glass plates which recalls a self-repeating, infinite series of fractals. The second element is applied to the right side of the plaster surface, a leg ending at the knee facing left, painted white and made of a strange material (perhaps glass). The leg - which also appears as the only object in a large oil painting (1993) - perhaps represents learning, the rough road to divine knowledge, its Egyptian form symbolising the static binding and permanence of the earthly sphere. The third element of these two emphatic worlds is bound by three strips of film slipped between the sheets of plaster on which a series of circling man-made birds, rigid in the sky waiting for signs from above, appear. This circling movement repeats the series of circular motifs engraved incredibly finely into the pure whiteness of the plaster surface. The surface of the picture is arranged into an immeasurably complicated but rational order by the determined, straight contours of the squares of various sizes which are arranged in a sensitive and complicated pattern. The basis for the possible analysis of the increasingly expanding fields of meaning of Szűcs' artistic conception is that philosophical meditation, an analytic attitude arising from metaphysical concerns is paralleled by an intimate relation to, and personal involvement with, the picture.

This can be seen as a summarising work not only because it repeats various themes at the level of motif but also because of its formal solutions. His neo-conceptual early works - apart from the object ensembles and collages not discussed here - were characterised by his placing of another material on the informal picture plane (which is often plaster): drawings, photos, postcards, photocopies, so creating a picture type where two qualities collide, where the finely worked hardly changing surface comes into a vibrant relationship with the meaning of the applied objects.

The two types of pictorial worlds, which until now employed direct collisions, are then superseded by the duality of analysis within the picture plane or between the picture planes. A special example of this are those stereoscopic pictures which the various visual spaces seen by the eye are based on an optical problem. The pair of pictures that make up 'Stereoscopic Hunting' (1995) (p.34 - 35) provoke the insolubility of various dichotomies alongside each other. The obscure and realistically painted, blurred effect layers

on the paintings alternate, yet by slipping one into the other they do not cause spatial illusions but seem more like the mirror images of each other. By looking more carefully however it becomes even more complicated as we do not find a clear mirror system, the combining of the pictures - a visual problem - can only come about exclusively at the conceptual level.

The practical acknowledgement that one of the basic conditions of the complexity of our sight is the flaw in the system, the existence of a blind spot on the retina, leads to the philosophical idea of imperfection existing in all perception. In his painting 'Landscape Absence' (1994) (p.19.) we can see into an empty valley, perhaps depicted from above, which is divided in two by a road winding across the hillside describing a senseless and strange loop in the middle of the picture space. The landscape's dreamlike uncertainty is reinforced by the strange colours: various shades of green, violet and brown, and by the fact that the dull patches of light and obscure shadows do not spring from a uniform source of light and are not sharply separated from each other. The viewer's eyes are drawn to the rhythm of darker and lighter patches and the repetition and duality of certain elements. Just as in his earlier works there is the collision of material qualities so here, within the painting's homogeneous techniques, contradictions appear: the oval patch, flaw separating from the conditional pictorial space fits into the vocabulary of the painting in terms of its dull colours and semi-transparency but is separate from it in the execution of its brush strokes. The creation of confusing multi-facetedness in this way is one of the most important elements in Attila

Szűcs' paintings. This is exclusively a feature of his paintings: the artist's second period is characterised by a return to painting with traditional techniques - oil on canvas, in traditional painterly genres - landscapes, still-lives, interiors.

The use of photos and found postcards in the pictures is characteristic of his paintings over the last three years. He takes a given existing picture of reality in a realistic and structured setting, in an given space, from a given point of view - all this from the point of view of the picture hidden with in it - and, leaving out the unnecessary details, he changes and paints it again. He uses this method for a special type of landscape, the so-called playground pictures. In the centre of his 'Playground at Night' (1995) (p.29.) is a square laid down diagonally: the playground, with four benches and a sandpit. The scale of these when compared to the whole of the picture is minute, as if we are seeing them from very far away. A cold artificial light illuminates them in the dark night. The reality of the uniform lighting is broken by the contingency of the blurring patches of light, the thin, glimmering light spots - which in fact basically determine the composition: they lead and tempt the eye to forget itself in the spectacle. The glance however again and again returns to the four spherical patches above the right hand bench colliding with it like with a strange body. Perhaps these warn us that is is not only the lost childhood, the lost times that we regret, which there remains a frozen moment deep in our dreams. These inform the sentimentality of the first reading and lead us back to the picture. The four seemingly uniformly scaled and placed thin fir trees next to the see-saw and swing glimmering in the full moon in 'Small Playground' (1995) set us a similar trap.

None of this is accidental as Szűcs dealt with the problem of sight for a long time. He builds contradictions, dualities and illogical elements into his paintings. These, as we have seen, can arise from anything: patches, lines, light relations or from the collision of strange elements in the picture space. The picture unfolds from the relation between the minimalized object elements and the empty space so that this apparent immovability, redundant simplicity with its coded duality is disrupted by enforced extraordinary subtle eye movements. In the paintings there is no movement, time stands forever in frozen moments. This is even more obvious in his pool-side pictures where the bustling mass scenes are transformed to almost depressingly empty silence and echoing solitude. In these pictures people appear for the first time, but only in very minimal numbers or simply just as body parts. They are minute in scale in comparison to the whole picture space, mere structural elements of the composition. (In his latest works they have grown in scale and have apparently become a real theme in themselves).

Three figures sit in the middle of a lake on a landing stage. This is the theme of a work painted in 1997 (*Untitled*) (p.60.). The water is calm, its colour turning from blue to purple, sharply divided from the grey-white, sand-coloured sky in the upper third of the picture.

The landing stage unlike the unity of the water is realistically painted yet it only has three legs shivering uncertainly above its reflection. The spatial situation of the figures is also unusual: one of the figures is depicted in sharp shadow and light while the right hand one is a onedimensional sketch. This latter is like an object in a smaller scale painting: set among incomprehensible and unreal light and spatial relations, turning away from us supported by its two hands.

These paintings sharply expose on thing: collective memory. Past summers at Lake Balaton, the socialist seaside holidays of our childhoods. That which Attila Szűcs transforms into paint is very clearly expressed here. The postcard - which is the dry document of a concrete space and time - creates a fragmented memory, a familiar experience which either glimmers obscurely or rears up in a flash of light. The banality of memories remembered with affection is always accompanied with a type of uncertainty arising from the pictorial solutions, an open space, a 'playground' is open to the viewers' expectations. And in order to avoid any kind of obvious analysis he does not give them titles. He does not opt for any finalities but with subtle painterly games tempts one to accumulate meanings.

On one of his last genre pictures (a type which he transforms to still-lives) two boys lounge in a cotton-wool-salty space glimmering white next to an ice or sand castle, between them two spheres, two diminutive copies of the cosmos (*Untitled 1997*) (p.65.). Here the symbolic pictorial world arises through the animation of metaphysical painting with connotations which radiate a greater intellectualism. Attila Szűcs does not create separate works, his work is characterised by continuity, the animation of the same problem and theme seen from different points of view. For example he gives great emphasis to the role of the sphere (circle) as an ideal body, enclosed infinity, a perfect form, (Playground with Spherical Climbing Frame (p.24.), Pingpong Table, Dice (p.80.), the casting of blindspots. Within the traditional still-life genre two types of sphere can be seen in his paintings: an emotional one where we see ripe grapes (Fruit, 1993-96) (p.44-45.) which fill the whole picture space with their large-scale soft, pulsating flesh created out of perfect forms

continue on p.144.

CÍM NÉLKÜL SZÜCS ATTILA FESTÉSZETÉRŐL

DÉKEI KRISZTINA

A Magyar Nemzeti Galériában látható Szűcs Attila 1994-ben, különböző méretű gipszlapokból készült munkája (Cím nélkül), (12. o.). Egyrészt összefoglalja és lezárja a fiatal festő első korszakát, de át is vezet az 1995-től készült, kiérlelt stílusú festményekhez.

A szigorúan megszerkesztett kompozícióban három fő elem található. Balra egy romlott színminőségű, a turista diaképek és képeslapok fáradt piros, elrózsaszínesegett világát idéző roncsolt képeslap, rajta a Szűzanya arca vöröslő rózsák közt, szája a képeslapból kitépett rózsával leragasztva. Vöröslő rózsakvarcok lebeg a Hálaadás Szent Teréznek (1994) című kép gipszfelületéből kiemelkedő amorfi alak mellett is. A megsebzettség, hulló vér, mártírság képzetén túl a rózsák szakrális tulajdonságát erősíti, továbbá a rózsalugással körülvetett, virággal feldíszített fehér oltár fotóját feldolgozó két 1994-ben készült mű (Cím nélkül), (18. o.): a minden fényes átlényegülésben rejlő áttetsző áldozatot. Ezen a képen a rózsák, amely Szűz Máriát, annak szűzi tisztaságát jelképezi, egyben Krisztus sebeinek alvadt vére is, ezzel tapasztoódik be a virágok királynőjének fájdalomtól torz, kiáltó szája. Ezt a tisztaságot sérti fel a felette alakatlanul elfolyó, a közönségesesség szintjére lerántó, megsárgult lakkfolt és a benne elszórt marék szög. Mindezt pedig egy, a fraktálok önszokszorozó, végtelenül építkezők sorát felidéző, több kerekded üveglapból kialakuló szabálytalan, átlátszó forma fedi be és óvja a külvilágtól. A másik elem jobboldalt a gipszfelületre applikált, majd fehérre festett idegen anyagból (talán üvegből) készült, térbene végződő, balra forduló fél láb. A láb – amely azonos formában szintén egyedüli tárgya egy nagyméretű olajfestménynek (1993) – talán a tanulást, az (akár) isteni tudás megszerzéséért megtett rögös utat, egyiptizáló formája a földi szféra statikus megköttöttségét, állandóságát jelzi. E két hangsúlyos világot harmadik elemként három, a gipszlapok közé csúsztatott filmcsík köti össze, rajtuk az ember által kreált, folytonosan az égre meredő, az onnan érkező jelekre váró forgó radarok sora. Ezt a forgást ismétli az áhítatos tisztaságú hófehér gipszfelületbe leheletfinom bekarcolt, nyomott körkörös motívumok sora is. A kép felületét érzékeny és bonyolult arányok játékaival megbontó különböző méretű gipsz négyzetek határozott, egyenes kontúrjai mindezt betagozzák egy kiismerhetetlenül bonyolult, ámde racionális rendbe. Az egyre távolú jelentésmezők lehetséges elemzésének alapja Szűcs Attila művészeti gondolkodása, melyre azóta is jellemző, hogy a filozofikus meditáció, a metafizikai érdeklődésből adódó analitikus szemlélet a képhez fűződő intim viszonytal, személyes érintettséggel párosul.

Összegző műnek tekinthetjük nem csak azért, mert motívikus szinten ismételt különböző témákat, hanem formai megoldása miatt is. Neokonceptuális indíttatású korai műveire jellemző, hogy – most az itt nem tárgyalt tárgyejegyesetek, kollázsok mellett – az informel képsíkra (amely gyakran gipszfelület) helyez egy másik anyagot: rajzot, fotót, képeslapot, fénymasolatot, létrehozva ezzel egy olyan, kétféle minőséget ütköztető képtípust, ahol a finoman kidolgozott, alig változó egyenlő felület vibráló kapcsolatba kerül az applikáció jelentéstartalmaival.

A kétféle képi világ eddig alkalmazott direkt ütköztetését ezután felváltja a kettősség képsíkon belüli, illetve képsíkok közötti értelmezése. Ennek speciális formái azok a sztereoszkopikus képek, amelyek a két szem által látott különböző vizuális terek optikai problémáján alapulnak. A Sztereoszkopikus vadászok (1995), (34 - 35. o.) képpárja különböző dichotómiák feloldhatatlanságát emeli egymás mellé. A festményeken homályosan és realiztikusan megfestett, elmosódó hatású részletek változtatják egymást, képzeletbeli egymásra csúsztatásuk mégsem okozhat térillúziót, hiszen inkább egymás tükröképeinek tűnnek. Figyelmesebben szemlélve még ennél is bonyolultabb, nem egyértelmű tükrözési rendszert találunk, így a képek összeillesztése – egy vizuális probléma – kizárólag fogalmi síkon jöhet létre.

Az a gyakorlati felismerés, hogy látásunk komplexitásának alapvető feltétele a rendszerben lévő hiba, a retinán lévő vakfolt megléte, elvezet a minden tökéletességben meglévő tökéletlenség filozófiai gondolatához. A Tájékihány (1994), (19. o.) című festményen talán egy felülhözéből ábrázolt üres völgyrészt lehet látni, melyet egy, a kép középtereben indokolatlan és furcsa hurkot leíró, a domboldalra átlósan felüto út oszt ketté.

A tájkép álomszerű bizonytalanságát erősíti a furcsa színvilág: a zöld, az ibolya és a barna különböző árnyalatai és az, hogy a tompa fényfoltok és homályos árnyékokat nem indokolja egységes fényforrás, s nem is válnak el élesen egymástól. A festményen a néző szemét a sötétebb és világosabb foltok ritmusa és bizonyos elemek ismétlése, megkettőzése vezeti. Ahogy a korábbi munkákra jellemző az anyagbeli minőségek ütköztetése, úgy itt a festmény homogén technikán belüli ellentmondások tűnik fel: a feltételezett képi tértől elválo, ovális felületi folt, hiba, amely tompa színvilágával és áttetszőségével

ugyan illeszkedik a festmény szókincsébe, de az ecsetkezelés kivitelezésével el is válik tőle. Az így létrehozott zavarbaejto többértelműség az egyik legfontosabb eleme Szűcs Attila festményeinek. Kizárólag festményekről van szó: a művész második korszakára jellemző, hogy visszatér a festészethez; hagyományos technikával – olaj, vászon – tradicionális festészeti műfajokban – tájkép, csendélet, enteriőr – alkot.

Az addig a képbe közvetlenül beemelt fotók, talált képeslapok közvetett felhasználása szintén jellemző vonása az utóbbi három évben készült festményeinek. Adott egy már létező kép, a valóságról készült realiztikus és megszerkesztett képkivágat, adott térben, adott nézetből – mindezt a benne rejtőző KÉP szempontjából, a felesleges részletek elhagyásával, kitörlésével megváltoztatja és újból megfesti. Ezt a módszert alkalmazza a tájképek speciális típusánál, az ún. játszótéres képeknél is. A Játszótér éjjel (1995), (29. o.) középtereben átlósan fektetett négyzet: a játszótér, négy paddal és egy homokozóval. Méretük a képtér egészéhez képest elenyésző, mintha nagyon távolról szemlélnék őket. A fekete éjszakában hideg műfény világítja be őket. Az egységes megvilágítás realitását megbontja az elmosódó fényfoltok, a vékony, derengő fénypázmák esetlegessége – ezek azonban alapvetően meghatározzák a kompozíciót: vezetik és csábítják a szemet, hogy belefeledkezzen a látványba. A tekintet azonban újra és újra megtorpan a jobb oldali pad fölött lebegő négy kör alakú foltnál, melyekbe mint idegen testekbe ütközik. Talán ezek figyelmeztetnek rá, hogy ne csupán az eltűnt gyerekkort, az elveszett időt fájjaljuk, ami ott maradt álmaink mélyén egy megkövült pillanatban. Ezek tudatosítják a primer olvasat értelemességét, vezetnek vissza a képhez. Hasonlóképpen állít csapadót az értelemnek a Kis játszótér (1995) teliholdban derengő libikókája és hintája mellé: négy, látszólag esetleges méretű és képtéri helyzetű, vékony tujafenyőt.

Nem véletlen mindez, mivel Szűcs Attilát sokáig foglalkoztatta a látás problémája. Ellentéteket, kettősségeket, illogikus elemeket épít festményeibe. Ezek, mint láttuk, bármiből adódhatnak: fotók, vonalak, fényviszonyok vagy a képtérről akár idegen elemek ütköztetéséből. A kép a minimalizált tárgyi elemek és az üres tér viszonyából bontakozik ki úgy, hogy ezt a látszólagos mozdulatlanságot, redundáns egyszerűséget a kódolt kettősségekkel kikényszerített rendkívül finom szemmozgás megbontja. A festményeken nincs mozgás, a kimerevített pillanatokban örökre megállt az idő. Még jellemzőbb ez a strand-képek esetében, ahol a zsvajgító tömegjelenségeket szinte nyomasztóan üres csenddé, kongó magánnyá változtatja. E képeken először szerepelnek emberek is, igaz, csak minimális számban vagy csupán testrészekkel. Méretük elenyésző a kép egészéhez viszonyítva, csupán a kompozíció szerkezeti elemei. (A legújabb munkákban méretarányuk megnőtt, s úgy tűnik, igazi témává váltak.)

Három alak ül egy tó közepén egy stégen. Ez a témája egy 1997-ben készült festménynek (Cím nélkül), (60. o.). A víz nyugodt, színe kékből lilába hajlik, a kép első harmadánál élesen elválik a szürkésfehér, homokszínű égtől. A stég a víz egyenmősége ellenére mintha realisan lenne megfestve, mégis csupán három lába van, bizonytalanul reszket a tükröződés felett. Az alakok térbeli helyzete is eltérő: az egyik ülő alak plasztikus, élénk árny- és fényviszonyokkal, a jobb oldali síkszerű, elnagyolt. (Ez utóbbi szintén tárgya egy kisméretű festménynek: értelemzethetetlen és irreális tény és térvizonyok között, elfordulva tülnök két kezére támaszkodik.)

Ezek a festmények egy dologra exponálnak élesen: a közös emlékezetre. Elmúlt balatoni nyarakra, gyermekkoriunk szocialista tengerparti üdüléseire. Nagyon világosan felfedhető itt az, ami Szűcs Attilát sikeres festővé teszi. A kiinduló képeslapból – amely egy konkrét tér és idő eldologiasodott dokumentuma – töredékes emlékképek, homályosan derengő vagy éppen vakító fényben feliző ismerősséggelminnyel terem. A szeretettel szemlél, felcsendülő emlékek banalitásához mindig egyfajta, a képi megoldásokból adódó bizonytalanság tárul, szabad pályát, „játszótérrel” nyitva a néző elvárásainak. S hogy elkerülje bármiféle kitüntetett értelemzéstípus sugalmazását, címet sem igen ad műveinek. Nem állít semmi véglegeset, finom festészetű játékokkal csábít a kinek-kinek kedvező jelentés feltárására.

A csendéletté változtatott életképek (Ferdőzősorozat) egyik legutóbbi darabján (Cím nélkül, 1997), (65. o.) két fiú üldögél egy fehéren derengő, vattás-sós térben, egy jég- vagy homokvár mellett, köztük két gömb, a kozmosz két kicsinyített mása lebeg. Itt a szimbolikus képi világ a metafizikus festészet felelevenítésével jön létre, intellektuálisabb sugallatú konnotációkkal. Szűcs Attila nem különálló műveket alkot, művészetére a folyamatszerűség, egyazon probléma, téma felelevenítése, más-más szempontból történő feldolgozása jellemző. Igen hangsúlyos például a gömbnek (körnek) mint ideális testnek, bekerített végtelenségnek, tökéletes formának a szerepe (Játszótér gömb alakú mászókkal (24. o.), pingpongasztal, Dobókockák (80. o.), vakfoltok szerepeltetése. A tradicionálisnak tekinthető csendélet műfaján belül a gömb kétféle szemléletét is megfigyelhetjük festményein. Egy érdekli, ahol a képtér egészét kitöltő, nagyméretű, puhan rezgő hűsű, a tökéletes formából kifolyó, érett szőlőszemeket láthatunk (Gyümölcs, 1993 - 96), (44. o.), és egy metafizikus-intellektuálisat, ahol a sötét, szinte monokróm alából még sötétebb és eltérő ecsetkezelésű vakfoltok válnak ki (Gyümölcs, 1996), (45. o.). Ezek a képek a virágcsendelésű műfajból indulnak ki, de úgy, hogy a realitási tér helyett árnyalatokban gazdag, eltérő faktúrájú, de egyenmő gomolygás lesz. Ilyen csendéletben bukkon fel újra a rózsacsokor – ráadásul két változatban is megfestve. Az egyik fáradtabb, gipszesbe szívnálvülő, a másik, a kisebb méretű

and a metaphysical-intellectual one where they become blind spots looming out of the dark almost monochrome base formed with unusual brush strokes. These pictures originate from the flower still-life tradition but instead of depicting a realistic space they are rich in tones, unusual surfaces but with homogeneous spheres. The rose bouquet is found up in these still-lives, in fact painted in two versions. One of them is more faded, plaster coloured, while the other is smaller in scale, vital and bright red. The red rose is a continual motif in Szűcs' art. Apart from representing modesty, purity, the saintly victim it is also the symbol of desire, sin and emotional passion. It is in this sense that roses appear in the white plaster suitcase strewn with roses work entitled 'Long Journey' (1991) (p. 24.) and the roses frozen in ice on the large scale oil painting 'Angst' (1991) (p. 17.).

The colour red embodies this duality in itself. It pulsates in the objects, in the uncertain dirty white spaces of the interiors. In the blood red armchairs (Landscape with four armchairs 1997) (p.108.), and the beds burning in vermilion red (Bed 1997) (p. 83.). A smouldering passion, the burning solitude of objects without people. As if we are closed in on ourselves in an impalpable space where the temptation of an infinitely speeding flow rushes along.

Art today Jun 1998.

POST-SOC AND VANITY

APROPOS THE EXHIBITION OF ATTILA SZŰCS

JÁNOS STURCZ

In the past 5-10 years of global art, an intriguing rapprochement and mixing of abstract and mimetic art formerly so tightly segregated by rigid ideological walls has been observed. Lots of artists begin to hide tiny figural motives, allusions to objects, in their abstract, monochromic, geometrical or ornamental abstract picture surfaces, and conversely, in a row of figural works one can discern the painterly qualities of monochromy or other contemporary abstract trends. Attila Szűcs joins this international discourse: his huge pictures evoking the dimensions of American abstract painting feature lonely figures sitting by some water or in a park, idly, or playing with a ball, as well as symbolic subjects emanating, a mystic aura, mainly the immensely enlarged objects of the classical still-life taken in the original sense, the *natura morte* or dead nature, cut flowers on the verge of life and death, tulips, roses, and fruit - bunches of grapes and oranges. All this in a suppressed, delimited or dramatically sombre colour register, in homogeneous colour bands showing the conclusions drawn from the monochromic abstract painting of the past twenty years ranging from the colour field to minimalism. The empty spaces funnelling out into infinity - though open and landscape-like - give the impression of confinement, loss odd direction, and the few lonely, passive objects or figures cropping up here and there suggest some hidden but unidentifiable story, hence mysteriousness and the atmosphere of expectation or even of a thriller.

Both the narrativity and the reduced, slightly dry pictoriality are derived from „found“, „ready made“ pictures, picture postcards collected by Attila Szűcs in second-hand bookshops over the years.

He enlarges and elaborates them in an abstract manner, omitting many details, repainting, blurring several others nonfiguratively.

Thus he produces self-contained pictures on the boundary of representation and abstraction.

The figures, objects and settings taken from postcards are ordinary and seemingly meaningless. They also appear in the paintings in an empty, weightless, disembodied and passive manner. Yet these photos of plebeian symbols and poses from the beginning of the century or the fifties inviting for a trip back in time, which kindle our imagination or tickle our sense of humour to smiling often conceal

archetypes, common mental pictures and images rooted in the deepest recesses of the human psyche. Attila Szűcs attempts to unfold these via abstracting repainting, enveloping the commonplace motifs in a specific, meaningful aura. It is no accident that his most frequent, seemingly bleak landscape scenes take place on a shore or in a park near the water, that is, by water regarded by Jungian psychology to be the medium of the subconscious, or in the foreground of snow-capped mountain peaks interpreted as the setting and means of transcending and mental-spiritual elevation since romanticism. He continues the archetypal tradition, the type of the primeval *hortus conclusus* or closed garden in his pictures of mystical gardens and parks, only the timeless motifs are transferred into the barren reality of public parks in the socialist housing estates

and holiday resorts of the '60s and '70s or into the scene of murder in the mysterious park of Antonioni's *Blow-up*.

There is also a symbolical meaning to the recurrent climbers, ladders, glides and swings, the child's illusion and loss of rising, as well as to the meditating, playing, hunting adult and child figures appearing alone or in pairs but still lonely, girl-and-boy, man-and-woman, mother-and-child pairs.

The elements of Szűcs's still-life elements also vacillate between empty commonplace and archetypal symbol: the dying flowers and fruit on the periphery of life and death yet emanating some mystic force, the enlarged dices. By cleansing the postcard-objects with purely painterly means, he acquires signs that float freely in time, that are empty but open and ready to host complex meanings and capable of evoking any symbols from various historical periods, despite their ostensible contemporariness and emptiness.

Thus, Szűcs's flowers, fruit and objects bring to mind the wilting flowers, rotting fruit of the *vanitas* still-lives of mannerism and baroque warning of transience, his dices suggest Fate, the Life-and-Death game, his bunches of grapes refer to the symbols of the eucharist and Christ in Christian representations, his oranges remind of the fruit of the Garden of Eden and the mellow sensuous elements of symbolism and secessionism alike. And beneath the sombre baroque atmosphere, the dramatic chiaroscuro, both the impersonally precise forms of hyperrealism, and Rothko's dramatic swirling colour fields and Warhol's platitudinary still-lives; five-petal flowers and cow-headed wallpapers show through, in which the master of Pop first realized the openness of the boundaries of the archetypal symbols laden with meaning and the commonplaces borrowed from high art by trash and hackneyed. As pointed out above, both the settings and the figures, the pairs of helpless children and adults locked in themselves and the lead cell of time associate meditation over fate, life-and-death game, transience.

The symbolic allusions are, however, concealed in Attila Szűcs's pictures by the reductive, simplifying pictorial topos taken from postcards and modern abstract painting.

In his paintings, a diversity of experiences and reminiscences of 20th century painting whirl and unite in a subtly nostalgic, sentimental and at the same time almost cynical, blasphemously eclectic, amoral, suavity pliable style which can evoke the melancholy and unity of great works with their reassuring harmoniousness.

Translated by Judit Pokoly
Art Today, Jun, 1998

életeli és tűzvörös. A vörös rózsá folyamatosan felbukkanó motívum Szűcs művészetében. A szemérem, a tisztaság, a szent áldozat képze mellett a vágy, a bűn, az érzéki szenvedély szimbóluma is. Ilyen értelemben szerepeltek a fehér gipszbőröndre szórt rózsaszirmok a Hosszú út című objektjén (1991), (24. o.) és a jégbe fagyott rózsák egy nagyméretű olajfestményén (Anzix, 1991), (17. o.) is.

A vörös szín önmagában is hordozza ezt a kettősséget. Ott lüktet a tárgyokban, az enteriőrök bizonytalan, piszkosfehér színviláguk terében. Vértörős karosszék (Négy fotel 1997), (108. o.), a cinóber tűzében izzó ágyak (Ágy, 1997), (83. o.). Parázsló szenvedély, az ember nélküli tárgyak forró magánya. Akárcsak önmagunkba zárult önmagunké a megfoghatatlan térben, ahol elsodor a végtelenül gyorsuló zuhanás csábítása.

Uj Művészet, 1998. június

POSZTSZOC ÉS VANITAS SZÜCS ATTILA KIÁLLÍTÁSA KAPCSÁN

STURCZ JÁNOS

Az elmúlt 5 – 10 év egyetemes művészetében érdekes közeledés és keveredés figyelhető meg a korábban merev ideológiai falakkal elhatárolt absztrakt és ábrázoló festészet között. Egy sor művész rejt el apró figurális motívumokat, tárgyakra való utalásokat elvont, monokróm, geometrikus vagy ornamentális absztrakt képfelületébe és fordítva, egy sor figurális alkotásban érezhetjük a monokrómia vagy más kortárs absztrakt irányzat festői kvalitásait.

Ebbe a nemzetközi diszkurzusba, párbeszédbe kapcsolódik Szűcs Attila, akinek hatalmas, az amerikai absztrakt piktúra méreteit idéző festményein elhagyatott vízpartokon, parkokban, kertekben ücsörgő, semmittevő, labdázgató magányos figurák és sejtelmes, misztikus aurát sugárzó szimbolikus tárgyak, leggyakrabban a klasszikus csendélet, a natura morte eredeti értelmében vett „halott természet” hatalmasra nagyított tárgyai, a halál és az élet határán mozgó vágott virágok, tulipánok, rózsák és gyümölcsök, szőlőfürtök és narancsok jelennek meg. Mindez egyfajta visszafajtott, lehatárolt, fakó vagy drámaian sötét színregiszterben, egységes színsávokban, amely a colour fieldtől a minimalizmusig terjedő húsz év monokróm absztrakt festészeti változatainak tanulságait mutatja.

A végtelenbe táguló, üres, sápadt terek bár nyitottak, tájképiek, mégis a bezártság, az iránytalanság érzetét keltik, s a bennük felbukkanó néhány magányos, passzív tárgy vagy figura valamilyen rejtett, de azonosíthatatlan történetet, s ily módon a titokzatosság és a várakozástelenség olykor krimiszerű légkörét sejteti. Mind a narrativitás, mind a redukált, kicsit száraz festőiség érzete abból fakad, hogy kompozícióhoz Szűcs Attila „talált”, „előregyártott” (ready-made) képeket, antikváriumokból hosszú évek során összegyűjtött képeslevelezőlapokat használ. Ezeket nagyítja, majd dolgozza fel absztrakt irányban, egy sor részletet elhagyva, másokat nonfiguratív irányba átfestve, elhomályosítva. Így öntörvényű, ábrázolás és absztrakció határán lebegő képet hoz létre.

A képeslapokról vett figurák, tárgyak és helyszínek hétköznapiak és látszólag jelentésnélküliek.

A festményeken is üresen, sápadtan, súlytalanul, testetlenül, passzívan jelennek meg. Pedig ezeken az időutazásra csábító, század eleji vagy éppen ötvenes évekbeli, fantáziánkat és humorérzékünket megcsiklandozó, sokszor megmosolyogtató közhely szimbólumokat és beállításokat használó fotókon

öntudatlanul az emberi lélek legmélyében gyökerező archetipusok, közös pszichikai képzetek és képek rejtőznek. Ezeket bontja, fejt ki a közhely-felszínből az absztraháló festés révén Szűcs Attila is, egy különös, jelentőségteljes aurába helyezve a közhely-motívumokat. Nem véletlen, hogy leggyakoribb, látszólag sivár tájképi jelenetei a jungi pszichológia által a tudatalatti közegének tartott víz mellett, vízparton, vízközei parkokban vagy a romantika óta a transzcendálódás, a szellemi-spirituális felemelkedés helyszíneként és eszközként értelmezett havas hegycsúcsok előterében játszódnak. Az archetipikus hagyományt, az ősi hortus conclusus, a zártkert típusát folytatják a Szűcs képein megjelenő misztikus kertek és parkok is, csak az időtlen motívumot a 60-as, 70-es évek szocialista lakótelepi közparkjainak, üdülőinek sivár világába vagy Antonioni Nagyítás című filmjének félelmetes-sejtelmes parkjának gyilkossági helyszínébe helyezi.

De szimbolikusan értelmezhető mind a képein vissza-visszatérő, a felemelkedés gyermeki illúziójára és annak elvesztésére asszociáló mászókák, létrák, csúszdák és hinták, mind a tájokban magányosan vagy párokban, de mégis elszigetelten megjelenő, meditáló, játszó, vadászó felnőtt- és gyermekfigurák, fiú-lány, férfi-nő, anya-gyermek párok is.

A kiüresedett közhely és az archetipikus szimbólum között ingadoznak Szűcs csendéleti elemei, az élet-halál peremén halódó, mégis misztikus erőt, belső fényt sugárzó virágok, gyümölcsök, felnagyított dobókockák is. A képeslapról vett tárgyak pusztán festészeti eszközzel történő megtisztítása révén olyan, az időben szabadon lebegő, üres, de nyitott, komplex jelentéseket befogadni kész jelekhez jut, amelyek – minden látszólagos kortárs voltuk és ürességük ellenére – a legkülönbözőbb történeti korokból származó szimbólumokat képesek megidézni. Így Szűcs virágai, gyümölcssei, tárgyai a manierizmus és a barokk elmúlásra emlékeztető vanitas-csendéleteinek elszáradó virágait, elrothadó gyümölcsseit, a Sorsra, Élet-Halál-játékra utaló dobókockái, szőlőfürtjei a keresztény ábrázolások eucharisztika és Krisztus-szimbólumait, narancsai az Édenkert gyümölcsseit és a szimbolizmus, a szecesszió porhanyós, érzéki jelképeit egyaránt emlékeztetünkbe idézik. Am barokkosan komor atmoszférájuk, drámai fény-árnyék hatásuk alól felsajognak mind a hiperrealizmus személytelenül precíz formái, mind Rothko drámai, kavargó színfelületei, mind Warhol közhelycsendéletei, ötszirmú virágai és tehénfejű tapétái, melyekben a popmester először ismerte fel a súlyos jelentésű archetipikus szimbólumok és a magas művészetből átvett és elkoptatott, giccsben használt közhelyek határainak nyitottságát. Mint láttuk, a helyszínek, valamint a saját magányukba és az idő ólomcelláiba zárt, kiszolgáltatott figurák, gyermek és felnőtt emberpárok jelentése is a sors, az élet-halál játék, az elmúlás feletti meditáció kérdéskörébe kapcsolhatók.

A szimbolikus utalásokat Szűcs Attila képein azonban elfedik a képeslapokból és a modern absztrakt festészetből származó reduktív, leegyszerűsítő képi toposzok.

Festményein a XX. századi festészet legkülönbözőbb tapasztalatai, reminiscenciái kavargóan és egyesülnek valamilyen egyszerre finoman nosztalgikus, szentimentális, ugyanakkor szinte cinikusan, blaszfémikusan eklektikus, értékmentes, pimaszul simulékony, de a művek melankóliáját és egységét is megidéző, megnyugtatóan harmonikus stílusban.

Uj Művészet, 1998. június

ATTILA SZÜCS

Born in Miskolc in 1967. Studied at the Fine Art and Applied Art High School between 1980-84 and at the painting department of the Hungarian Fine Arts Academy between 1985-90. 1990-93 pursued post-graduate studies at the mural department of the Hungarian Fine Arts Academy. 1993-97 taught drawing and painting at the Fine Art and Applied Art High School then between 1997-98 taught painting at the Hungarian Fine Arts Academy.

INDIVIDUAL SHOWS

- 1987 Gallery 11, Budapest
1989 Bercsényi Club, Budapest
1990 Újlak Cinema, Budapest
1992 Várfok 14 Studio Gallery, Budapest
1994 Bartók 32 Gallery, Budapest
Lágymányosi Community House, Budapest
Studio Gallery, Budapest
1995 Liget Gallery, Budapest
1996 Mű-Terem Gallery, Budapest
Liget Gallery, Budapest
Spiritus Gallery, Budapest
Galerie in Margarethenhof, Bonn, Germany (with Éva Köves)
1997 Óbuda Társaskör Gallery, Budapest
Szent István Király Museum, Székesfehérvár, Hungary
Fészek Gallery, Budapest
Spiritus Gallery, Budapest
Contemporary Art Institute, Dunaújváros, Hungary
1998 Illárium Gallery, Budapest
Bartók 32 Gallery, Budapest
1999 Coutts Bank, Vienna, Austria
Dorottya Gallery, Budapest
Zenit Gallery, Budapest
Paul Sties Gallery, Kronberg, Germany

GROUP SHOWS

- 1988 'Paperworks', Csepel Paperworks, Budapest
1989 'Distance', Hungarian Fine Arts Academy, Budapest
25th Internationale Malerwochen in der Steiermark,
Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria
Inspiration Sommeratelier: junge Kunst in Europa,
Hannover, Germany
People to People Festival, Prague, Czech Republic
1990 Újlak Group, Újlak Cinema, Budapest
1991 Resource Kunst, Palace of Art, Budapest
Oscillation I-II, Siesta Basta, Komarno, Slovakia
Palace of Art, Budapest
Studio 91, Hungarian National Gallery, Budapest
1992 Revisions: Contemporary Hungarian Art,
Experimental Art Foundation, Adelaide; Museum of
Contemporary Art Brisbane, Australia
Exchange Project, Barak, Bern Switzerland
1993 Vier, Kunstverein, Horn, Austria; Szent István Király
Museum, Székesfehérvár
Zweite Zeitgenössische Ungarische Epigonen Ausstellung,
KX Kampnagel, Hamburg, Germany:
Liget Gallery, Budapest
'Model II', Fészek Gallery, Budapest
1994 'More than Ten', Ludwig Museum, Budapest
1995 'Arhythm III', Uitz Room, Dunaújváros, Hungary
1996 'The Butterfly Effect', Palace of Arts, Budapest
'Least', Ernst Museum, Budapest
'Landscape after Landscape', Fészek Gallery, Budapest
'Works and Behaviour 1990-96', Csók István Picture Gallery,
Székesfehérvár, Hungary
1997 'Constans (the documentation)', Vigadó Gallery, Budapest

- The Hungarian Asphalt Award Winners Show, Ludwig
Museum/Contemporary Arts Museum, Budapest
'Oil on canvas', Palace of Arts, Budapest
1998 'Anthology', Ludwig Museum/Contemporary Arts Museum,
Budapest.
'The dawns are quiet', Contemporary Arts Institute,
Dunaújváros, Hungary
'There is a Woman', Deák Gallery, Budapest
'Air', Roman Hungarian Academy, Rome, Italy
1999 'Farewell to the XX century', Hungarian National Gallery,
Budapest
'Remix', Pécsi Gallery, Pécs, Hungary
'Gallery by Night', Studio Gallery, Budapest
'Young and Serious' - Recycled image, Ernst Museum,
Budapest
'Irregular memory', Frankfurt, Germany

AWARDS, SCHOLARSHIPS

- 1993-96 Derkovits scholarship
1994 Barcsay Award
1996 Smohay Award
1997 Hungarian Asphalt Ltd Award
1998 Roman Hungarian Academy scholarship
1998 Institute für den Dunauraum und Mitteleuropa,
Central European Culture
Initiative scholarship
(The MAK-Schindler Stipend programme in the Mackey Apartment House, Los
Angeles, USA)

WORKS IN PUBLIC COLLECTIONS

- Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria
Hungarian National Gallery, Budapest
Contemporary Arts Museum/Ludwig Museum, Budapest
Public Foundation for Modern Art, Dunaújváros, Hungary
Szent István Király Museum, Székesfehérvár, Hungary
Hypo Bank, Budapest
Hungarian Asphalt Ltd., Budapest
MATÁV Rt., Budapest

LITERATURE

- Mészöly S: The Current Hungarian Context
(Experimental Art Foundation Adelaide - SCCA, Budapest, 1992)
Zwickl A: Details from a January 24th Conversation
(cat. Vier, Kunstverein, Horn - Szent István Király Museum
Székesfehérvár, Hungary, 1993)
Szoboszlai J: Attila Szűcs (cat. Attila Szűcs, 1994)
Szoboszlai J: Picture show. Attila Szűcs show in the Bartók 32 Gallery,
Balkon, 1994/4, p. 25.
Szoboszlai J: Notes, SCCA Bulletin, Budapest, 1994, p. 132.
Mészöly S. More than Ten (Cat, SCCA, Budapest, 1994)
Zwickl A: Infinitely Speeding, Új Művészet (New Art), 1994/11, p 69)
Kingsley D: Attila Szűcs, Artforum, 1995/p.12
Szoboszlai J: Attila Szűcs' latest paintings
(Cat. Szent István Király Museum Székesfehérvár, Hungary, 1997)
Sinkó I: Interior Lights: Élet és Irodalom (Life and Literature),
1998 February 20th.
Százados L: Intentional Mistakes/Flaw dramaturgy, conversation with
Attila Szűcs, Balkon, 1998/3. pp10-14
Dékei K: Untitled. On the paintings of Attila Szűcs, Új Művészet
(New Art), 1998/6, pp.4-6
Sturcz J: Postsoc and vanitas, regarding Attila Szűcs' show, Új Művészet
(New Art) 1998/6. pp.7-8
Snodgrass S: Report from Budapest, Art in America 1998/10

SZÜCS ATTILA

1967-ben született Miskolcon. 1980 – 84 között a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskolában, 1985 – 1990 között a Magyar Képzőművészeti Főiskola festő szakán tanult. 1990 – 1993 posztgraduális tanulmányokat folytatott a Magyar Képzőművészeti Főiskola murális tanszékén. 1993 – 97 között rajtot és festészetet tanított a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskolában, majd 1997 – 98 között a Magyar Képzőművészeti Főiskolán tanított festészetet.

EGYÉNI KIÁLLÍTÁSOK

- 1987 Galéria 11, Budapest
1989 Szelep, Bercsényi Klub, Budapest
1990 Újlak Mozi, Budapest
1992 Várfok 14 Műhelygaléria, Budapest
1994 Bartók 32 Galéria, Budapest
Hó-tár, Lágymányosi Közösségi Ház, Budapest
Stúdió Galéria, Budapest
1995 Liget Galéria, Budapest
1996 Mű-terem Galéria, Budapest
Liget Galéria, Budapest
Spiritusz Galéria, Budapest
Galerie in Margarethenhof (Köves Évával), Bonn, Németország
1997 Óbudai Társaskör Galéria, Budapest
Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
Fészek Galéria, Budapest
Constans, Spiritusz Galéria, Budapest
Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros
1998 Illárium Galéria, Budapest
Bartók 32 Galéria, Budapest
1999 Coutts Bank, Bécs, Ausztria
Enterieur, Dorottya Galéria, Budapest
Repülők 1994-99. Zenit Galéria, Budapest
Paul Sties Galéria, Kronberg, Németország

C SOPORTOS 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, Ausztria
Inspiration Sommeratelier: junge Kunst in Europa, Hannover, Németország
People to People Festival, Prága
1990 Újlak Csoport, Újlak Mozi, Budapest
1991 Resource Kunst, Múcsarnok, Budapest
Oscilláció I-II, Siesta Basta, Komarno, Szlovákia, Múcsarnok, Budapest
Stúdió 91, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
1992 Revisions: Contemporary Hungarian Art (Áttekintés: Kortárs magyar művészet), Experimental Art Foundation, Adelaide; Museum of Contemporary Art, Brisbane, Ausztrália
Exchange Project, Barak, Bern, Svájc
1993 Vier / Négy, Kunstverein, Horn, Ausztria; Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
Zweite Zeitgenössische Ungarische Epigonen Ausstellung, KX Kampnagel, Hamburg, Németország;
Liget Galéria, Budapest
Minta II, Fészek Galéria, Budapest
1994 Több mint tíz, Ludwig Múzeum, Budapest
V=A x W, Csók István Galéria, Székesfehérvár
Derkovits-ösztöndíjasok beszámolója, Ernst Múzeum, Budapest

- 1995 Aritmia III, Uitz Terem, Dunaújváros
1996 A Pillangó-hatás, Múcsarnok, Budapest
Legkevesebb, Ernst Múzeum, Budapest
Tájkép a tájkép után, Fészek Galéria, Budapest
Művek és magatartás 1990 – 96, Csók István Képtár, Székesfehérvár
1997 Constans (a Dokumentáció), Vigadó Galéria, Budapest
A Magyar Aszfalt díjazottjainak kiállítása, Ludwig Múzeum/Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
Olaj vászon, Múcsarnok, Budapest
1998 Antológia, Ludwig Múzeum/Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
Csendesek a hajnalok, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros
Van egy nő, Deák Galéria, Budapest
Levegő, Római Magyar Akadémia, Róma
1999 Búcsú a XX. Századtól, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
Remix, Pécsi Galéria, Pécs
Galery by night, Stúdió Galéria, Budapest
Fiatal és Komoly – Visszaforgatott kép, Ernst Múzeum, Budapest
Rendhagyó emlékezet, Frankfurt, Németország

DÍJAK, ÖSZTÖNDÍJAK

- 1993 – 96 Derkovits-ösztöndíj
1994 Barcsay-díj
1996 Smohay-díj
1997 Magyar Aszfalt Kft., I. díj
1998 Római Magyar Akadémia ösztöndíja
1998 Institute für den Dunauraum und Mitteleuropa, Central European Culture Initiative ösztöndíja (Das MAK-Schindler Stipendiatenprogramm im Mackey Apartment House, Los Angeles)

MŰVEK KÖZGYŰJTEMÉNYBEN

- Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Ausztria
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
Kortárs Művészeti Múzeum/Ludwig Múzeum, Budapest
Modern Művészetért Közalapítvány, Dunaújváros
Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
Hypo Bank, Budapest
Magyar Aszfalt Kft., Budapest
MATÁV Rt., Budapest

IRODALOM

- MÉSZÖLY, S.: The Current Hungarian Context (kat. tan., Áttekintés, Experimental Art Foundation Adelaide – SCCA Budapest, 1992)
ZWICKL A.: Részletek egy január 24-i beszélgetésből (kat., bev. tan., Vier/Négy, Kunstverein, Horn – Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1993)
SZOBOSZLAI J.: Szücs Attila (kat. bev. tan., Szücs Attila kat., 1994)
SZOBOSZLAI J.: Képkiallítás. Szücs Attila kiállítása a Bartók 32 Galériában, Balkon, 1994/4, 25. p.
SZOBOSZLAI J.: Jegyzetek, SCCA Bulletin, Budapest, 1994, 132. p.
MÉSZÖLY, S.: Több mint tíz (kat. tan., SCCA, Budapest, 1994)
ZWICKL A.: Végtelenül gyorsuló, Új Művészet, 1994/11, 69. p.
KINGSLEY, D.: Szücs Attila, Artforum, 1995/12, p.
SZOBOSZLAI J.: Szücs Attila legújabb festményei (kat., bev. tan., Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1997)
SINKÓ I.: Belső fények. Élet és Irodalom, 1998. február 20.
SZÁZADOS L.: Szándékos tévesztések/ Hibadramaturgia. Beszélgetés Szücs Attilával, Balkon, 1998/3, 10 – 14. p.
DÉKEI K.: Cím nélkül. Szücs Attila festészetéről, Új Művészet, 1998/6, 4 – 6. p.
STURCZ J.: Posztzoc és vanitas. Szücs Attila kiállítása kapcsán, Új Művészet, 1998/6, 7 – 8. p.
S. SNODGRASS: Report from Budapest, Art in America 1998/10