

SZÚCS ATTILA
BUBBLE MEMORY
1991-2007

ACAX – WAX
BUDAPEST 2007

A kötet Szűcs Attila 2007 októberében a budapesti WAX-ban megrendezett kiállításának katalógusa. Páldi Livia bevezetője, Hornyik Sándor tanulmánya és Kozma Zsoltnak a művésszel készített interjúja után a képeket a kiállítás termei szerinti csoportosításban mutatjuk be. Külön fejezetbe rendeztük a kiállításon szereplő rajzokat.

This volume is the catalogue of the exhibition of the works of Attila Szűcs, held in October at the WAX exhibition centre in Budapest. After the introduction by Livia Páldi, an essay by Sándor Hornyik, and an interview with the artist by Zsolt Kozma, the catalogue presents reproductions of the works in the same order as they appeared at the exhibition. The drawings exhibited appear in a separate section of the catalogue.

A katalógus az alábbi kiállítás alkalmából jelenik meg
The catalogue was published on the occasion of the exhibition

SZÚCS ATTILA
BUBBLE MEMORY 1991–2007

WAX KULTÚRGYÁR, BUDAPEST
2007. OKTÓBER 6 – NOVEMBER 18.

A kiállítás az ACAX – Nemzetközi Kortárs Képzőművészeti Iroda és a WAX együttműködésében jött létre.
The exhibition was initiated and organized as part of the cooperation of the ACAX – Agency for Contemporary Art Exchange and WAX.

A kiállítást kezdeményezte és szervezte / *Initiated and organized by*
Bencsik Barnabás, Oltai Kata

Szerkesztő / *Editor:* Kozma Zsolt
Szerzők / *Authors:* Hornyik Sándor, Páldi Livia
Beszélgetés / *Interview:* Kozma Zsolt
Fordítók / *Translation:* Rudnay Zsófia, Mihály Árpád
Olvasószerkesztők / *Proofreaders:* Lukács Annabella, Nick Robertson
Terv / *Design:* Lőrincz Anna
Fotók / *Photographs:* © Szűcs Attila
Nyomdai előkészítés / *Prepress:* Colorcom Stúdió
Produkciós vezető / *Production Manager:* Wunderlich Péter
Nyomda / *Printed:* Pauker Nyomda, Budapest
Kiadó / *Publisher:* ACAX – WAX

Köszönet / *Special thanks:* Winkler Márton, Árkai Mónika, Stepanović Tijana, Hungarofest Kht., acb Galéria, Deák Erika

ACAX / Agency for Contemporary Art Exchange
1072 Budapest, Rákóczi út 20.
T: (+36 1) 266 2669; F: (+36 1) 266 5972; info@acax.hu; www.acax.hu

WAX Kultúrgyár
1047 Budapest, József Attila u. 4–6.
T: (+36 1) 786 6041; F: (+36 1) 272 0528; info@waxbudapest.com; www.waxbudapest.com

© ACAX – WAX és a szerzők
Minden jog fenntartva, beleértve a bármilyen másolás, sokszorosítás, adattfeldolgozó rendszerben való tárolás, illetve ezek engedélyezésének jogát.
All rights reserved. Any kind of copying, reproduction or recording in data storage systems is permitted only with the express permission of the copyright holders.

ISBN 978-963-06-3076-4



T
A
R
T
A
L
O
M

C
O
N
T
E
N
T
S

Bevezető / *Introduction* 6

A látás és az emlékezés paradoxonai
Szűcs Attila festészetéről
The paradoxes of seeing and remembering
Attila Szűcs's painting 21

Beszélgetés 34
In conversation 38

Festmények / *Paintings*

Buborékmemória / *Bubble memory* 42

Kollektív emlékezet / *Collective memory* 62

Fény és imagináció / *Light and imagination* 82

Vakfolt / *Blind spot* 96

Rajzok / *Drawings* 118

Kiállítások, bibliográfia / *Exhibitions, bibliography* 137

**B
E
V
E
Z
E
T
Ő**

PÁLDI LÍVIA

Az újabban az animációs filmmel is sikeresen kísérletező Szűcs Attila majdnem két évtizedes munkássága nem csupán egy egyéni festészeti módszer kidolgozása és művelése, hanem folyamatos gondolkodás, kommentár is a figuratív festészet lehetőségeiről, a kortárs vizualitást, illetve a festett kép mediális és kommunikációs vetületeit érintő kérdésekről. A festészeti realizmusok számos ágával, több hazai és külföldi képviselőjével kapcsolatba hozott festészete mégis markánsan különutas megoldás. Erős dialógust teremt a művészet fogalmi analízisének kérdéseit érintő posztkonceptualizmussal.

Szűcs visszatérő motívumokkal dolgozik: egymásba vetíti a magas- és populáris kultúra történetivé váló dokumentumait, a 20. századi történelem és a természettudományos kísérletek emblematisz pillanatait és szereplőit, idézetté vált filmes beállításokat és személyes környezetének tárgyait.

A festészetének kiindulópontját jelentő, a kollektív emlékezet különböző tárlóiból és hordozóiról felbukkanó képeslapok, fotók, reprodukciók, stillek, internetről letöltött képek első pillantásra egyértelműséget sugallnak, az ismerősség érzetét keltik.

Ugyanakkor az eredeti környezetükből többszörösen kiragadott/átszerkesztett részletek és beállítások hirtelen mindenféle kontextusból kioldva a „*suspense*” (felfüggesztettség) vákuumszerű terébe kerülnek. Az első felismerés, a kezdeti azonosulás érzeteitől távolodva a többnyire monokromatikus festői tér lazúros-érzéki anonimitásába mosódnak.

Szűcs évtizedek óta kialakított toposzaival, homályban hagyott dramaturgiájával, a narratív figurális festészet módszerei és anyagai teremtette szituációkban elsősorban a látás és a figyelem mechanizmusainak működésére irányítja figyelmünket – ezeknek pontos festői döntések által strukturált együttállásait mutatja meg.

A képtér metafizikus térré oldódik, ahogy egyre távolabb kerülünk a dolgok, történések egyediségétől, „valóságosságától”, úgy válik egyre egyedibbé a festészeti tér.

Szűcs a „klasszikus” festői problémák megoldásaihoz (kompozíció, felületkezelés, szín- és fényviszonyok stb.) az inspirációként használt képhez kapcsolódóan teremt helyet és felületet. Ebben a festői döntéseit is dokumentáló metamorfózisban minden, ami a munkáival kapcsolatban működésbe jön, felidéződik és aktiválódik, része annak a folyamatnak, „mentális kiruccanásnak”, amit Szűcs önmaga végrehajt, s amin a nézőt is végigvezeti, megmutatva, mennyire összetett a festői korrekció gesztusa.

**I
N
T
R
O
D
U
C
T
I
O
N**

The nearly two-decade-long oeuvre of Attila Szűcs, who has also been experimenting recently, with animations does not only consist of the development and cultivation of a new method of painting. It also signifies a continuous thinking process and commentary regarding the possibilities in figurative painting and questions touching on contemporary visuality as well as the medial and communicational areas of the painted image.

His style of painting, which has been brought into connection with numerous branches, as well as Hungarian and international representatives of realisms in painting, is nevertheless a pronouncedly unique approach. It creates powerful dialogue with post-conceptualism, which deals with the questions of the conceptual analysis of art.

Szűcs works with recurring motifs: he projects onto one another the now-historical documents of high and pop culture, the emblematic moments and participants of 20th-century history and its scientific experiments, often-cited cinematic compositions, and objects from his personal environment. The postcards, photos, reproductions, stills and downloaded images – which have turned up from the various containers and carriers of collective memory, and which signify the origins of his painting – at first glance suggest unanimity and give a sense of familiarity. At the same time, details and compositions which have been multiply snatched from their original surroundings and restructured are suddenly freed from all contexts and thrown in the vacuum-like space of “suspense”. The first experience of recognition in its departure from the initial sense of identification blur into the glazed, sensual anonymity of the mainly monochromatic painting space.

In situations created by the methods and materials of narrative figural painting, Szűcs, with his decades-old stereotypes and veiled-in-obscurity dramaturgies, directs our attention primarily to the operation of the mechanisms of vision and attention – it is the constellation of these, structured by precise artistic decisions, that he shows us.

The image space dissolves into metaphysical space; the farther we drift from the uniqueness of things and happenings – from “realness” – the more unique the painted space becomes. Szűcs creates room and surface for solving “classical” painting problems (composition, treatment of surface, colour and light conditions, etc.) in connection with the image that was used for inspiration. In this metamorphosis, which also documents his artistic decisions, everything that is kicked into operation, conjured up and activated in conjunction with his works is part of the process – the “mental excursion” – which Szűcs himself performs and which he guides the viewer through, thereby revealing the complexity of the gesture of painting correction.

HORNYIK SÁNDOR

A LÁTÁS ÉS AZ EMLÉKEZÉS PARADOXONAI

SZÜCS ATTILA FESTÉSZETÉRŐL

„Egy kép tart fogva bennünket. És nem tudunk szabadulni tőle, mert benne él a nyelvünkben, a nyelvünk pedig kérlelhetetlenül ismétелgeti nekünk.”
Ludwig Wittgenstein¹

„Az emlékezet mindig időszerű jelenség, megélt kötődés az örök jelenhez; a történelem a múlt megjelenítése. Mivel érzékeny és mágikus, az emlékezet csak azokhoz a részletekhez alkalmazkodik, melyek megerősítik. Elmosódott, egymásba toluló, teljes vagy bizonytalan, különös vagy szimbolikus, minden átmásolásra – képernyő, cenzúra vagy kivetítés – érzékeny emlékekből táplálkozik.”
Pierre Nora²

A vakfolt, a konstitutív hiány kultúrájában élünk nem pusztán biológiaiilag vagy fizikailag, hanem szimbolikusan is.³Egyrészt a vakfolt, a kép hiánya szükséges magához a látáshoz: a szemben a látóideg bemeneti helyén nincsenek receptorok, a látott kép így nem teljes, a szemnek finom mozgásokkal korrigálnia kell, az agynak pedig kiegészítenie. Másrészt a hiány, az identitás hiánya, illetve a koherens narratíva és az egységes személyiség létrehozásának igénye teszi elengedhetetlenné a történetek és a történelmek megalkotását, amelyek jórészt személyes és kollektív emlékeken alapulnak. Ezek a történetek, a magunkról és a világról alkotott különféle elbeszélések azonban a látott képhez hasonlóan sohasem teljeseek. És ennek nem pusztán objektív, azaz fizikai, hanem szubjektív korlátai is vannak. Az elbeszélő mindig ott van a képben, vagy inkább a kép mögött, és ez a momentum nagyon is meghatározza magát a narratívát. Ez a tény ma már a *hard science* világában is elfogadott, de

^[1] Ludwig Wittgenstein: Filozófiai vizsgálódások. Atlantisz, Budapest, 1998. 115. § (A fordítást módosítottam – HS.)

^[2] Az idézet amúgy a képi fordulat elméletében is kitüntetett szerepet játszik. Vö.: W. J. T. Mitchell: The Pictorial Turn. In: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations. University of Chicago Press, Chicago, 1994. 11–35.

^[3] Wittgenstein megidézésével Mitchell azt akarta érzékeltetni, hogy a képi fordulat nemcsak a hardware, hanem a software szintjén is markáns. Nemcsak arról van szó, hogy a televíziózás és a digitális képkalkotás forradalmával az egyre globálisabb késő kapitalista médiakultúrában a képek özöne vesz körül bennünket egyaránt meghatározva világgépünket és fogyasztói szokásainkat. Hanem arról is, hogy a filozófia nyelvi fordulatával párhuzamosan egyre inkább előtérbe kerülnek a gondolkodás és a kultúrakritika képi metaforái, dimenziói is. A látással kapcsolatos fogalmak – tekintet (regard, gaze), felügyelet (surveillance), látványtársadalom (le société du spectacle), szkopofília, látásrezsim (scopic regime) – egyre markánsabban meghatározzák magát az egész fogyasztói kultúrát is. Jean-Paul Sartre, Jacques Lacan, Michel Foucault, Guy Debord és Christian Metz antikarteziánus látás-kritikájáról bővebben: Martin Jay: Downcast Eyes. The Denigration of Vision in 20th Century French Thought. University of California Press, Berkeley, 1991.

^[4] Pierre Nora: Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája. Aetas, 1999/3. 143.

^[5] Szűcs Attila kapcsán a „hibák”, a vakfolt és a látás kérdéseinek egy korábbi tematizálását adja Páldi Livia: Tisztaszobák. In: Szűcs Attila: Tisztaszoba. Kiscelli Múzeum, Budapest, 2002. 7–22.

legmarkánsabban még mindig a fiktív történetek és képek birodalmában érzékelhető, ahol a reflexivitás a modernitás és a modernizmus nagy narratíváinak megkérdőjelezésében kulcsszerepet játszott.⁴

A látható és a láthatatlan, az elmondható és az elmondhatatlan – egy festői metaforával élve: a vászon és ami mögötte van –, az imagináriuson belül megképződő szimbolikus rend és a megjeleníthetetlen valóság összefonódó bináris rendszerei határozzák meg megélt, elképzelt és különféle (tudományos és művészi) módon leírt világainkat.⁵ Merleau-Ponty szerint az észlelés fenomenológiája, Foucault szerint a diskurzus materiális és immateriális technológiái, Lacan szerint pedig a nyelv szimbolikus univerzuma szabja meg, hogy mi az, amit fel tudunk fogni, ki tudunk mondani és el tudunk képzelni. A software, vagy inkább a wetware, azaz az emberi elme azonban továbbra is fekete doboz számunkra, olyan vakfolt, amiről nincs elegendő információnk. Látni látunk, érteni értünk, csak éppen azt nem tudjuk, hogyan. Még a látásról szóló diskurzusok sem érnek össze, nem alkotnak koherens rendszert. A neurofiziológia, a hermeneutika és a médiaarcheológia felismerései és belátásai igen sok esetben összemérhetetlenek egymással. A világ innen nézve inkább paradox, mint dialektikus. Az ellentmondások nem oldódnak fel valamiféle magasabb egységben. Nincs szintézis, legfőljbbs megvilágosodás; a homály, a kétértelműség, a tisztázhatatlanság és a tisztátalanság bölcs elfogadása. Ez a blur, az ambivalencia, az elmosódottság, az életlenség kultúrája, ami Szűcs Attila festészetében igen „tisztán”, már-már esszenciális formában jelenik meg.

A blur egyúttal a medialitás – és azon keresztül a modern technokultúra – ikonikus jele is. A közvetített kép mindig egy kicsit szemcsés, kicsit éleetlen, a technológia, a közvetítés zaja ugyanis kiküszöbölhetetlen. Így a „valódi”, vagy inkább önreflexív realizmus sem lehet kristálytisztá, hanem egy kicsit blurös, mint Gerhard Richter vagy Szűcs Attila festészete. Az sem elhanyagolható momentum, hogy Gerhard Richter talán éppen az amerikai hiperrealisták látványfestészetére reagálva dolgozta ki a maga elmosódó fotografikus realizmusát. Amíg a hiperrealisták minuciózus festészete a modern látványtársadalom lehengerlő vizualitását tükrözi vissza, addig a nem pusztán festői hatásokkal operáló fotófestészet (Fotomalerei®) a képkalkotás technológiájára és magára a medialitásra helyezi a hangsúlyt. Így azt is képes érzékeltetni, hogy a valóság tökéletes, objektív visszatükrözése nem más, mint illúzió. A személyesség, az emberi tényező még a legtökéletesebb, totálisan automatizált technikai képet is beszenyyezi a galaktikus panorámáktól a légi fotókon át az elemi részecskék nyomait rögzítő ködkamra-felvételekig.

^[6] Vö.: Jean-François Lyotard: A posztmodern állapot. In: Jürgen Habermas – Jean-François Lyotard – Richard Rorty: A posztmodern állapot. Századvég, Budapest, 1993.

^[7] Lásd Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault és Jacques Lacan írásait. E „szentháromság” persze megkérdőjelezhető, de bizonyos szempontból mindhárman a test és a lélek, a hús és a szellem, a külső és a belső dualizmusának meghaladására tettek nagyszabású filozófiai kísérletet. Lásd különösen: Maurice Merleau-Ponty: A látható és a láthatatlan. L'Harmattan, Budapest, 2007. Michel Foucault: A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája. Osiris, Budapest, 2000. Jacques Lacan: The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis. Vintage, London, 1998.

^[8] Gerhard Richter saját kifejezése.

Az önreflexív realizmus térnyerése jól érzékelhető az identitás vagy a nemzet pszichológiai és történelmi kategóriáinak revíziójában is, amelynek során az utóbbi időkben az esemény-történeten és a rekonstrukción túl előtérbe kerültek a szubjektív, mentális dimenziók is.⁷ A konstruktivista elméletek szerint az út, az élet és az igazság útja a személyes emlékezettől a képzelt közösségeken keresztül vezet a történelem nagy narratíváihoz.⁸ Ezen utak feltérképezése során a képalkotás szerepe egyáltalán nem elhanyagolható. És nem csupán az „objektív” dokumentumfotókra kell gondolni, hanem olyan művészi médiumokra is, mint a festészet. Az emlékezés és az emlékezet helyei (*les lieux de mémoire*) esetenként nem is feltétlenül valós helyek, hanem művészeti alkotások, nota bene festmények, amelyek nemcsak megőrzik az elmúlt eseményeket, hanem formálják és alakítják is a személyes és kollektív emlékezetet.⁹ Támpontokat, hangsúlyokat adnak, és nem utolsósorban szerkezetet. Ilyen értelemben egy festmény egyszerre lehet az emlékezés helye és az emlék (hely) reprezentációja. Ráadásul a festészet – különösen annak posztkonceptuális verziója – medialitásából és személyességéből adódóan a reflexivitásnak is teret enged.

E hosszúra nyújtott bevezető eszmefuttatásra természetesen Szűcs Attila festményei adtak okot, illetve konkrétan az a retrospektív tárlat, amely nemcsak az egyes kiállított munkákon keresztül, hanem tematikájában és struktúrájában is megengedi az emlékezés és az emlékezet kérdéseinek mélyebb tárgyalását. Némi duplacsavar is rejlik abban, hogy egy retrospektív tárlat vállaltan nem teljes, mondhatni hiányos (főművek maradtak ki úgymond), és ráadásul épp az emlékezés és a múlt rekonstruálásának kérdéseire reflektál a tematika. Mivel a kiállítás vezérmotívumai önmagukban is egy komplex intellektuális mezőt alakítanak ki, a továbbiakban három alfejezetben (emlékezet, képzelet, kultúra) én is a négy blokk metaforáit és műveit fogom boncolgatni a már eddig is jelzett „szimbolikus” eszköztárral. A négy (azaz a négy tematikus blokk: vakfolt, fény + imagináció, buborékmemória, kollektív emlékezet) pedig azért lett három (alfejezet), mert a korai vakfoltokról, azaz Szűcs kilencvenes években keletkezett „vakfoltos” festményeiről, a bevezető felütését lekerekítendő, most célszerű írni. Már csak azért is, mert a formalizáló tekintet hajlamos összekapcsolni a korai vakfoltos képeket a legutóbbi „buborékos” munkákkal.

Egy vakfolt megfestése meglehetősen paradox vállalkozásnak tűnik. Valójában ugyanis senki sem tudja, hogy mit „lát” a szem, ha éppen nem lát. Lehet, hogy csupán egy sötét foltot, de az is lehet, hogy mást. A vakfolt nem rögzül, a hiány nem marad meg, az elme kiegészíti a képet. Innen nézve viszont mit

is jelent, ha látjuk a vakfoltot, ha ott van a képen a hiány? Márpedig Szűcsnél ott van, és nem pusztán a képek címében (*Alak vakfoltban*, 1991*; *Tájképhiány*, 1994 [100. old.]; *Vörös vakfolt*, 1999 [107. old.]), hanem magukon a képeken, hol szuggesztív vörös folt formájában, hol csupán jelzésszerűen, de mégis zavarba ejtően, mintegy a lakbba ágyazva, alig látható, eltérő fénytörésű, de túlzottan is szabályos foltként (*Játszótér éjjel*, 1995 [111. old.]). És egyáltalán minek a hiánya is van ott a festményeken? Az objektív valóságé, amelyet csupán tökéletlen látószervünk segítségével alkotunk meg az elménkben, vagy a téma csupán jó okot ad arra, hogy éppen a látás és a látvány személyessége, tökéletlensége és esetlegessége jelenjen meg? Szűcs korai festményei afelé mutatnak, hogy a vakfolt igazából szinekdochéként a vizualitás emberi tényezőit reprezentálja.¹⁰ Az 1997-es *Cím nélkül** kozmikus objektumai a látás analogizáló és asszociatív dimenziói felé mutatnak, míg a *Sztereoszkopikus vadászok*, 1995 (112–113. old.) a binokuláris látás és a korai 3D-s képalkotás megidézésével az illúzió és az érzékcsalódás birodalmába kalauzol. A formai analógiákon (buborékok, foltok, gyümölcsök, körkörös struktúrák) túl épp az illuzionizmus kapcsolja be szervesen a kiállítás egészébe a festészet mediális határait feszegető vegyes technikával – többek között gipszlenyomatok, filmek vagy éppen szentképek applikálásával – készült korai műveket. A talán nem véletlenül cím nélküli képek egyáltalán nem elhanyagolható módon a két és a három dimenzió közötti „fraktális” valóságba vezetik a tekintetet, és valahogy elbizonytalanítják a valóság, a valós tárgy és annak „képi” reprezentációja közötti egyértelmű viszonyt.

EMLÉKEZET¹¹

Ha a vakfolt metaforájában a (bio)fizikalitás a domináns, akkor a buborékmemória az elmefilozófia felé tereli a gyanútlan szemlélőt. A helyzetet persze az is súlyosbítja, hogy a korábbi *Buborékvilág* című kiállítás a kozmológiai konnotációk (világmodellek, párhuzamos világegyetemek, a kozmosz keletkezéstörténete) irányába mutatott, de úgy, hogy erőteljesen reflektált a populáris kultúra képi világára is. Hiszen a képregényekben vagy az MTV-s *pop up* videoklipekben buborékokban szoktak megjelenni a gondolatok és a belső hangok, illetve a hasznos és érdekes *infók*. Szűcsnél a festmények többségén persze nem szövegeket látunk, hanem buborékokba zárt képeket, bizonyos értelemben párhuzamos világokat és párhuzamos valóságokat. De távolról sincs szó science fictionről, a képek nagyon is ismerősek, gyakran a természetfilmek és a mozi felvételeit idézik fel a nézőben. Mintegy

7 A történetírás narratív vagy retorikai fordulata elsősorban Hayden White munkásságához kötődik. Magyarul lásd tőle: Hayden White: *A történelem terhe*. Osiris, Budapest, 1997. Magyarul a retorikai fordulathoz kitűnő bevezető: Kisantal Tamás: Az Irodalmi alkotás mint történelmi szöveg. *Tiszatáj*, 2004/11. 75–101.

8 Vö.: Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, London, 1983.

9 Vö.: Pierre Nora: Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája. *Aetas*, 1999/3. 142–157. Pierre Nora munkásságáról bővebben lásd: K. Horváth Zsolt: Az eltűnt emlékezet nyomában. Pierre Nora és a történeti emlékezetkutatás francia látképe. *Aetas*, 1999/3. 132–141. Magyar nyelven az emlékezés és az emlékezet történész-diskurzusáról jó áttekintés: Gyáni Gábor: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Napvilág, Budapest, 2000.

* A *-gal jelölt művek nem szerepelnek a kiállításon, így a katalógusban sem. Reprodukcióikat lásd a művész honlapján: www.szucsattila.hu. [A szerk.]

10 Szűcs Attila korai festészetének elemzéséhez lásd Dékei Kriszta tanulmányát, amelyben a látás és az emlékezet kérdései is felvetődnek már, de nem annyira elméleti, mint inkább gyakorlati, azaz képi-praktikus szempontokból. Vö.: Dékei Kriszta: Cím nélkül. Szűcs Attila festészetéről. *Új Művészet*, 1998/6. 4–6. A korai művek elemzéséhez további kulturális referenciákat kínál: Sturcz János: Posztszoc és vanitas. Szűcs Attila festészetéről. *Új Művészet*, 1998/6. 7–8.

11 Talán Kemény István világított rá először és igen szemléletesen a *2001 Űrodüsszeia* című film (R.: Stanley Kubrick) felől egy 1997-es megnyitó-szövegében, hogy mennyire központi kérdés Szűcs művészetében a memória és az emlékezet problematikája. Lásd: *Szűcs Attila 1990–1999*. Eper Stúdió, Budapest, 1999. 84–85.

azt sugalmazzák, hogy tulajdonképpen a technikai képek birodalma is egy párhuzamos valóság. Nem meglepő tehát, hogy az utóbbi időben az internet, a digitális fotó és a digitális film mint „alapanyag” és mint inspirációs forrás is jelentős szerepet játszik Szűcs Attila festészetében. De korábban, vagy inkább kezdetben az „analóg” fotográfia és a képeslapok szolgáltatták a képi nyersanyagot a festő számára. Mintegy ezek voltak az emlékek, az emlékezés helyei, ahol természetes módon fonódott össze a személyes emlékezés és a kulturálisan kondicionált, készen kapott képi világ – azaz a történelmi emlékezet.

Szűcs kvázi-narratív festményei (pl. *Vezetéken mászó meztelen férfi*, 2004 [53. old.]; *Álló és térdelő alak*, 2006 [44. old.]) látszólag ilyen kompozit világok felé mutatnak, amelyek részben az egyéni emlékeken, részben a társadalom által fenntartott történelmi emlékezeten alapulnak. Valójában azonban jóval ironikusabb és hűvösebb a képek hangneme, amit leginkább a személytelen, ködös, elmosódott tónusok közvetítenek. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy ha tekintetbe vesszük a festő Buster Keaton-os képeit, akkor a hűvös ironia felől akár az abszurd burleszk irányába is elmozdulhatunk. Sőt, ha a bevásárlókocsis önarkképre is gondolunk, akkor meglepő módon visszakerülünk a személyes dimenziókhoz.) Igazából fotókon és filmekben alapuló festészet ez, amely nem illusztratív, hanem inkább asszociatív, viszont így sokkal jobban leképezi az elme és az emlékezet „valódi” szerkezetét és működését, mint a klasszikus narratív történet vagy a kommentárral (képaláírással vagy magyarázó szöveggel) ellátott emblematikus vagy allegorikus kép. Szűcs ráadásul nagyon is tudatosan komponál és montíroz, különféle felvételek motívumaiból állítja össze a képet, és igen gyakran át is fest, el is tüntet egy-egy alakot vagy elemet. (Például a *Hitler kuttyája nélkül*, 2004 [79. old.] című képen eredetileg szerepelt Blondi is, de a festő túl egyértelműnek, túlságosan is szájbarágósnak érezte a motívumot, így a németjuhászt átfestette.) A festői-technikai momentum elidegenítő hatását csak erősíti a képek markáns forma- és motívumvilága. Kitűnő példa erre a *Víziló vörös folttal*, 2006 (54. old.), amely nem csupán az absztrakt expresszionizmus és a sfumatos *colourfield painting* képi világát idézi fel, hanem a korábbi *Vörös vakfoltra*, 1999 (107. old.) is visszautal. A *Nyomozó alak*, 2005 (52. old.) vagy a *Hiéna buborékokkal*, 2006 (47. old.) pedig az említett stílári effekteken túl a fraktális struktúrákra is asszociálni enged, és ráadásul formailag erősen kapcsolódik a kilencvenes évek hol metafizikus, hol inkább pszichedelikus „gyümölcsös” festményeihez.

Az asszociatív logika mentén egyfajta festői, formai ív rajzolódik ki az életműben a kilencvenes évek elejétől napjainkig, a vakfoltoktól a gyümölcsökön és a sztereoszkopikus képeken át egészen a buborékokig. Egy egészen kísérteties kapocs e téren az *Öt facsemete vakfoltban*, 2004 (56. old.), amely a korábbi apró vakfoltokat nagyítja óriási, szinte világméretű buborékká, amelyben a természetellenes fényben ázó fácskák leginkább erekre vagy idegszálakra emlékeztetnek. Így a „külső” és a „belső”, az „objektív” világ és a „szubjektív” befogadó határai feloldódni látszanak a festői hatásoknak és

a motívumokban manifesztálódó gondolatiságnak köszönhetően. Ez az ambivalencia jól tükrözi az életmű egészének komplexitását is. Az életmű tematikus metszetén végigtekintve olyan, mintha a vakfolt és a buborékvilág ívén gondolatban a látás korlátoltságától, illetve szituáltságától haladnánk a képzelet határtalansága felé – legalábbis látszólag... „Valójában” a határtalan képzelet is korlátolt, hiszen „hozott és kapott” (kollektív emlékezet, képi hagyomány, médiakultúra) anyagokból dolgozik. A látás korlátoltsága, szubjektív és szervi határai viszont éppen az egyéni dimenziókon, a speciális hibákon és hiányosságokon keresztül formálják utánozhatatlanul egyénivé az emberi látást.

Milyen toposzok, milyen emlékek és kulturális fragmentumok jelennek meg a buborékokban Szűcs képein, és vajon miért? A kérdés első felére viszonylag egyszerű a válasz, a második viszont a személyes narratívák és az elme fekete dobozának csapdája felé vezet. A hiéna, a víziló és az oroszlánok a szafarikon és a természetfilmekben keresztül valamiféle egzotikumot sugároznak. Ha ehhez hozzávesszük az emlékezés és a gondolkodás vonatkozásában az állati elméket és az állati képalkotást, akkor az idegenség tapasztalatához a relativitás társul. Az állati érzékelés radikális mássága, ami az objektív valóság létezése terén is elbizonytalaníthat. Tovább szélesíthetné a képet formai analógiáival a *Tigris hógolyókkal* (2001)* vagy éppenséggel a *Kuvasz vakfolttal* (2000)*, de a „miért” naivitásán és abszurditásán ez mit sem változtatna. A képi és metaforikus rendszer – véleményem szerint intencionálisan! – nem koherens. Szűcs festészete megkapóan sokszínű és sokrétű, és talán éppen a skatulyázás és a szimpla megfejtés ellen dolgozik. Egy másik lehetőség, hogy a buborékos szerkezet csupán egy keret, nota bene retrospektív keret, amely újraszituálja, újra játékba hozza a régi képeket, és egyúttal a zárt rendszerek és a logika illuzórikus voltát is reprezentálja. A buborékos struktúra ráadásul több esetben csupán foltszerű, jelzésszerű, ami afelé mutat, hogy a képek nemcsak a buborékban illúziók, hanem azon kívül is, vagy talán pontosabban fogalmazunk, ha azt mondjuk, hogy gyakran nem látjuk a buborékot.

Egyfajta vakság ez, de olyan vakság, ami szükséges az élethez, de legalábbis annak élvezetéhez. Mintha efelé mutatna a koronázás vagy a térdelő figura és a szeretkező párok bemutatása. Olyan kulturális toposzok ezek, amelyek erőteljesen hatnak ránk nem függetlenül saját megélt vagy elképzelt tapasztalatainktól. Mégis nehéz egy ceremónia, egy rítus vagy egy aktus befogadása során a kétféle tapasztalatot egymástól elhatárolni. Viktor Pelevin *Sárga nyíl* című kisregényében az élet egy végtelenül hosszú, az éjszakában száguldó és ablakaival sárgán világító vonaton zajlik, de ezzel csak kevesen vannak tisztában. A többség nem reflektál világának hatáira, vonatkoztatási keretének milyenségére. Elfogadja a készen kapott hagyományt, nem akarja áthágni a játékszabályokat. Aki viszont érdeklődnek, kutatnak és a világra vonatkozó kérdéseket tesznek fel, azok hamarosan felfedezik, hogy világuk teljessége és zártsága csupán illúzió. De ezután már nincs maradásuk! Csak a játék kedvéért jegyzem meg, hogy a vezetéken araszoló férfi is könnyen lehet, hogy éppen kifelé

tart a buborékok és az illúziók világából. És a *Álló alak a kutyájával* 2006 (45. old.) is rezignáltan tekint ránk, tudomást sem véve a körülötte materializálódó buborékokról. Miközben a bűvárok boldogan élik meg unalmasnak egyáltalán nem mondható világukat. Az örök és megkerülhetetlen kérdés így továbbra is az azonosulás marad!

KÉPZELET

Szűcs Attila festészete egyfajta fénnel írott emlékezetként is értelmezhető a valóság és a képzelet, a személyes és a társadalmi határmezsgyéjén. A fény + imagináció szekcióban a már érintett ellentétpárok egy újabbal bővülnek, a tudománnyal és a metafizikával. Bizonyos szempontból újra a „két kultúra” kerül itt terítékre, de egy kicsit a korábbiaktól eltérő hangszerelésben. Charles Percy Snow-tól és a világ természettudományos leírásának primátusát hirdető Nobel-díjasoktól eltérően Szűcs – valahol Koestler és Kepes szellemében – nem a határok áthághatatlanságát szemlélteti, hanem éppen azok képlékenységét és elmosódottságát.¹² És ehhez kitűnő főhőst is talált Nikola Tesla személyében. De talán Teslánál is fontosabb a festmények markáns vizualitása, amely a természettudományok erőteljes vizuális imperatívuszára is fókuszálni enged. Az elmúlt harminc évben a képalkotó technológiák hihetetlen fejlődése ráirányította a figyelmet arra a korábban elhanyagolt momentumra, hogy esetenként a képek nem csupán a tudományos elméletek illusztrációi, hanem önálló és szinte csak képileg előadható bizonyítékok is egyben.¹³

Ehhez a képi fordulathoz társult a tudomány és a tudománytalan metafizika korábbi pozitivista szembeállításának revideálása, amely odáig „fajult”, hogy az edinburghi iskola teoretikusai a tudományon kívüli (externális) tényezőknek is követelték a magyarázat rangját.¹⁴ Az edinburghi SSK-ből (*Sociology of Scientific Knowledge*) és a párizsi ANT-ből (*Actor Network Theory*) nőttek ki a múlt század nyolcvanas-kilencvenes éveiben a szociálkonstruktivista elméletek, amelyek az ezredvégen a „gyanúsán” kulturális asszociációkat keltő *science studies* zászlaja alatt egyesültek.¹⁵ A tudományos tudás társadalmi konstrukciója mellett érvelő *science studies* a tudományos elméletek társadalmi

^[12] Először Snow mutatott rá markánsan híres 1959-es könyvében arra, hogy a bölcsezszek és a természettudósok kultúrái között igen nehezen áthágható intellektuális szakadék tátong. Közismert parabolája szerint minden fizikus ismeri az Iliász történetét, de nagyon kevés irodalmár tudná elmondani a termodinamika második főtételét. Vö.: Charles Percy Snow: *Two Cultures*. Cambridge University Press, Cambridge, 1959. Vele szemben Arthur Koestler és Kepes György a két kultúra egysége mellett tört lándzsát. Az előbbi a kreativitás, az utóbbi pedig a képiség felől közelítve a témához.

^[13] Peter Galison: Images Scatter into Data, Data Gather into Images. In: Bruno Latour – Peter Weibel (eds.): *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. MIT Press, Cambridge, 2002. 300–323.

^[14] Az edinburghi iskola legfontosabb teoretikusa David Bloor, az ő nevéhez fűződik a tudásszociológia erős programja, amely kimondja, hogy a tudományos magyarázatoknak szimmetrikusaknak kell lenniük. Vagyis nemcsak a hibás, hanem a helyes elméletek mögött is keresni kell a társadalmi-kulturális okokat. Vö.: David Bloor: A tudásszociológia erős programja. In: Forrai Gábor – Szegedi Péter (szerk.): *Tudományfilozófia*. Áron, Budapest, 1999. 427–446.

^[15] A *science studies* különféle irányzatairól jó áttekintést ad magyar nyelven: Dupcsik Csaba: *Reflexivitás a tudományos ismeretek szociológiájában*. Osiris, Budapest, 2001. Illetve: Ropolyi István: A tudomány a „szociális-élet-világban”. A tudományfilozófia hermeneutikai és szociálkonstruktivista szemléletmódjának összevetése. *Replika*, 2000/41–42. 125–138.

kontextusának elemzésétől elindulva jutott el a tudományos tudás megalkotásának antropológiai, narratológiai és retorikai elemzéséig. Bruno Latour és társai arra törekednek, hogy a tudományos tevékenységet újra integrálják a hétköznapi élet politikai és ideológiai motivációk által meghatározott praxisába.¹⁶ Azáltal, hogy Szűcs a látvány és a vizualitás felől közelít a tudomány világához, maga is részese ennek a folyamatnak. Mégpedig azért, mert nem készen kapott képeket rág a szánkba, hanem maga konstruál kvázi-tudományos képeket (*Tégely*, 2007 [89. old.]) spektrális színvilággal, vagy olyan képeket választ alapanyagul, amelyek a tudomány szigorú pozitivista és realista felfogása ellen munkálnak.

Egyrészt tehát másfajta, szokatlan és igazabbnak tűnő, tudományos képeket látunk hétköznapi tárgyacról, papírlapokról és tégelyekről, „eltolt”, manipulált színvilággal. Másrészt a kvázi-narratív festményeken megjelenik Nikola Tesla emblematisus figurája, aki a fény természetével kapcsolatban tudományos és spirituális szempontból is figyelemre méltó jelenség. Edison nagy ellenfele korának sajtójában egyszerre volt jeles természettudós és okkult körökkel kokettáló mágus, tehetséges üzletember és az alkimisták kései utóda. És nem véletlenül! A váltóáramú generátor atyja példának okáért sokat kísérletezett a teleportációval is, és Einstein Nobel-díjat érő cáfolata ellenére élete végéig hitt a titokzatos éter létezésében. Számtalan mindmáig alapvető elektromágneses szabadalma mellett komoly kísérleteket folytatott az üzemanyag nélküli étermotor és vezeték nélküli energiaátvitel terén is. Ez a komplex figura a maga misztikumának teljességében, mintegy ideális közegében, „villámai” között jelenik meg Szűcs festményein, mindig szemlélődő, kontemplatív testtartásban, ahogy a média előtt egy nagy tudósna illik is megjelenni.

Bizonyos tekintetben Tesla figurájának „objektív” analógiája a természeti jelenségek között éppen a villám, ami nem csupán egy közismert meteorológiai jelenség, hanem a rejtélyes gömbvillámoknak köszönhetően a parapszichológia egyik kitüntetett fenoménje is. Sőt, ha tágítjuk a kultúrtörténeti referenciákat, akkor a villám nem pusztán igen nagy energiájú elektromos kisülés, de isteni jel is, továbbá a viharos klasszicista tájképek és a darabolós-vidéki moteles horrorfilmek elmaradhatatlan staffázs-jelensége. Michel Foucault nyomán Jonathan Crary egy ideje már a látás kultúrtörténetén dolgozik, de itt és most a fény – még megíratlan – kultúrtörténete lenne az igazán érdekes!¹⁷ Példának okáért a *Fényben álló alak*, 1999 (91. old.) sziporkázó fényeffektjei egyszerre engednek asszociálni a party-

^[16] Latour egyik legismertebb könyve magyarul is olvasható: *Sohasem voltunk modernek*. Osiris, Budapest, 1999. Korábbi művei közül ebben a kontextusban mindenkéltt a tudományos praxis mikroszociológiai vizsgálata érdemel figyelmet: Bruno Latour – Steve Woolgar: *Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts*. Sage, Beverly Hills, 1979. A szociálkonstruktívizmus 1966-os alapműve, Berger és Luckmann könyve még a hétköznapi életvilág létrehozása kapcsán írta le a társadalmi valóság megkonstruálásának módozatait. Vö.: Peter L. Berger – Thomas Luckmann: *A valóság társadalmi felépítése. Tudásszociológiai értekezés*. Jó Szöveg Műhely, Budapest, 1998.

^[17] Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*. Osiris, Budapest, 1999. Miközben az a mű a 19. század első harmadára fókuszált, addig a szerző későbbi kötete az 1900 körüli éveket vette górcső alá. Vö.: Jonathan Crary: *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. MIT Press, Cambridge, 1999. A látás elméletének és a korai mozgókép technológiájának leírása során a szerző nagyban támaszkodik Foucault *Felügyelet és büntetés* (Gondolat, Budapest, 1990), illetve *A szavak és a dolgok* (Osiris, Budapest, 2000) című műveire.

kultúrára, a science fiction intergalaktikus dimenzióira és a molekuláris biológia világára, miközben távolról és ironikusan, mintegy eszmetörténetileg felidézik a reneszánsz emberközpontú világgépét és a századforduló enyhén okkult monista filozófiáját, amely a mikrokozmosztól a makrokozmoszig egységes struktúrát és szervezőelvet vélt felfedezni a világban.

A fény tehát a kultúrtörténetben egyrészt a leggyorsabb elektromágneses hullám, másrészt az egyik legfontosabb metafizikai entitás. Ehhez társul, hogy egyáltalán nem meglepő módon a festészen belül is kitüntetett szerepet játszik – a fény egyszerre konstitutív tényező, festői elem (*chiaroscuro*) és hangulati effektus, amely „főszereplővé” avanzsálhat. Szűcs Attila ugyan nem a fény kettős természetét (hullám-korpuszkula) vizsgálja, és nem is a fény metafizikáján medítál, de az tagadhatatlan, hogy a különféle fényhatások gyakran főszereplővé válnak művein. A már említett „minimalista” műveken (*Lapok, Tégely*) túl jó példa erre a *Játszótér villámmal*, 2005 (86. old.). Az alkotó már régebben, a kilencvenes évek közepén is festett glóbusz-mászókát, de akkor a posztnagybányai fényhatások és a piros pad melankóliája adta meg a szocialista realista, nagyipari vizuális kultúrából (fémszerkezet!) építkező kép stichjét. Most viszont villámok csapkodnak körülötte, és egyértelmű a kapcsolat a „teslás” festmények felé. Az egyik ilyen munkán Tesla mesterséges villámok között üldögél egy kísérletimező-generáló kalitka mellett, a másikon pedig villámokkal átszótt térben egy gömbszerű elektromágneses mező mellett látható, amely éppúgy felidézi a glóbusz-mászókát, mint a korábbi vakfoltokat és a későbbi buborékokat. A kulturális asszociációk tárháza pedig Öveges professzortól és a hatvanas évek fekete-fehér televíziós tudományos ismeretterjesztésétől a *Jedi visszatér* energiavillámokkal hadakozó császárának alakjáig és a *National Geographic* fotografikus látványvilágáig terjed, ahol a hosszú expozíciós idővel felvett viharfelvételek még mindig elbűvölik az olvasókat.

A fényhez kapcsolódó „imagináció” az én olvasatomban a konkrét képalkotás és az elvont képzelőerő összefonódását képviseli. A képzelet teremtetőerejét és kreativitását mégsem érdemes misztifikálni. A festő a konstruktivistákhoz illően vállalja a képek és a képzelet mechanikus dimenzióit is, amit legerőteljesebben a motívumok vándorlása, összekapcsolása képvisel művészetében. A *Tesla a sivatagban*, 2007 (95. old.) című festményen a zseniális szerb fizikus a máshonnan is ismerős modernista, vasbeton architektúra előtt egy fényes gömböt tanulmányoz. Vajon egy vakfolt az, vagy egy buborékvilág, esetleg gömbvillám, vagy pusztán egy szimpla elektromágneses jelenség? A rejtély nem megoldható, a fizikussal szólva a kísérlet aluldeterminált, azaz több megoldás is létezik a problémára.

A szokatlan, kísérteties fényekhez gyakran otthonos, sablonos, mindazonáltal kulturálisan súlyosan terhelt képek kapcsolódnak. Van néhány egészen tanmese-jellegű kép is, amelyek arról szólnak, hogy mire is képes a fény a jól ismert motívumokkal. A vörösesen derengő babaház szürreális hatást kelt

(bár a klisé itt önmagába zárul), a fura kereszt alakú gleccser a kendővel letakart szentségtartó helyre emlékeztet és templomi hangulatot áraszt. A legerősebbek persze azok a képek, amelyek szokatlan effektusokkal élnek, mint például a *Kutya karácsonyfaizzókkal*, 2002 (90. old.), vagy egyszerű motívumokat dobnak fel fényhatásokkal, mint például a *Lapok*, 2006 (94. old.). Ez a festmény rejtélyes fényeivel és némi *Twin Peaks*-es behatással, de azért mégiscsak egyértelműen az írott kultúra, az írásbeliség és a papírtologató bürokrácia felé tereli az elmét. Ebben az irányban egy konkrét kapocs a kafe hangulatot árasztó *Szürke doboz*, 2003 (66. old.) a szétszórt papírlapokkal, ami talán nem véletlenül kapott helyet a kollektív emlékezet szekcióban.

KULTÚRA

A kritikai kultúrakutatás globális diadalmenete óta mindenképpen közhely, hogy a kultúra olyan képek és történetek összessége, amelyekből az individuum felépíti a maga identitását. Ebben a folyamatban a képek többnyire eszközök, amelyek segítségével a gazdasági és politikai hatalmak irányítják, de legalábbis erőteljesen orientálják az egyént. Mindazonáltal a lelketlen képek néha kultikussá válnak és kiemelkednek a szavak és a dolgok rendszeréből. Mintegy életre kelnek, David Freedberggel szólva hatalomra tesznek szert, és akarnak tőlünk valamit, ha mást nem is, de azt, hogy kiemelve őket a feledés homályából életben tartsuk őket.¹⁸ Meglepően komplex példát ad erre a folyamatra *A Férfi fanatikus hívőkkel a bevásárlószatyrán*, 2006 (69. old.) című kép, amelyen a fogyasztói társadalom, a politikai kultúra és a kiüresített, vásári látványossággá degradált vallásosság ad felejthetetlen randevút egymásnak. Ráadásul úgy, hogy a középpontban a rezignált, dehumanizált szubjektum áll, aki immáron távolról sem a világ közepe, hanem csupán statisztikai tétel, aki szinte öntudatlanul és reflektálatlanul baktat a plázák közötti senki földjén. Mintha ma már a kollektív emlékezet és egyéni történetek egészséges szimbiózisa is halódna. Az igazán erős képeket jórészt a reklámpar termeli ki, de legalábbis – ahogy ezt a napszemüvegben pompázó fanatikus nők szemléltetik – kisajátítja magának és céljainak a képalkotás legjavát.

Ennek ellenére, vagy ezzel együtt a képi fordulat idején a történelmi és a nemzeti emlékezet is fokozott figyelemmel fordul a képek hatalmához. Szűcs Attila e tekintetben egyáltalán nem elkoptatott emléket dolgoz fel. A *Képeslapok Lidicéből*, 2003 (76–77. old.) igen komplex festői alkotás, ahol a mű nemcsak a lidicei gyerekeknek állít emléket, hanem az emlékezés apparátusára és technológiájára is reflektál. Szűcs egy eredeti lidicei képeslap egyes részleteit festi meg, mintegy Michelangelo Antonioni

¹⁸ A „képek hatalmának” kiterjedt diskurzushoz lásd: David Freedberg: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. University of Chicago Press, Chicago, 1989. Illetve legújabban a klónozás és a látványterrorizmus tapasztalataira építve: W. J. T. Mitchell: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press, Chicago, 2005.

örököseként a nagyítás, a felbontás növelésével próbál rábukkanni az igazságra. (A meghökkentő eredmény egy bukolikus táj romantikus képe, amely esetenként teljesen elveszíti konkrétságát, helyhez kötöttségét!) Majd a képeket – jó nyomozóként – egymás mellé rendezi, mint egy kirakós játék darabkáit, de úgy, hogy az űr, a hiány domináljon. Az emberekre fókuszál, de ők természetesen nem az elhurcoltak. Talán emlékezők, vagy egyszerűen csak turisták. Maguk is ártatlanok, akik egy olyan játék részeseivé váltak, amelynek magasabb céljairól fogalmuk sem lehetett anno a képeslap és a fénykép készülésekor. A történelem emlékezete szerint Adolf Hitler a Reinhard Heydrich csehországi SS-tábornok ellen elkövetett merénylet megtorlásaként adott parancsot egy találmra kiválasztott jelentéktelen cseh falu, Lidice totális elpusztítására. (Fontos megjegyezni, hogy Heydrich volt az egyik szellemi atyja a zsidók totális kiirtását célzó ún. „végső megoldásnak”). A házakat az SS és a Wehrmacht katonái a földig rombolták, az ártatlan férfiakat a helyszínen agyonlőtték, a nőket és a gyerekeket pedig elhurcolták. Az eset azért is keltette fel a számtalan más rettenetes náci atrocitás mellett az utókor figyelmét, mert a majd száz elhurcolt gyermek nyomtalanul eltűnt, és vannak arra utaló dokumentumok, hogy genetikai kísérleteket folytattak velük.

Nemcsak az emlékezés elvont és konkrét helyeivel (Pierre Nora) szembesülhetünk azonban Szűcs festményein, hanem magukkal az emlékezőkkel is. A *Nézők*, 1999 (80. old.), a *Látogatók*, 2002 (72–73. old.) és a *Kirándulás*, 2005 (67. old.) az egyéni és kollektív emlékezet alanyait úgy jeleníti meg, hogy a sztereoszkopikus képalkotás és a buborékos szerkezet formailag is átvezet a vakfoltoktól a buborékokon át a kollektív emlékezethez. De ahogy Lidice elveszíti a festői feldolgozás során konkrétságát és egyediségét, úgy a megfigyelők és a látogatók is elvont alakokként jelennek meg. Az elvonatkoztatás mégis akkor éri el a maximumát, amikor már nem is a témára figyelünk, hanem a megidézett médiumra, konkrétan a televízióra. A televízió a huszadik század második felének talán politikailag leginkább terhelt képi médiuma, és ilyen értelemben az emlékezés strukturálásának, befolyásolásának egyik legfontosabb eszköze a napilapok és az internet mellett. A televíziós kép megfestése tehát – különösen Kádár János vagy éppen egy pártkongresszus esetében – nem pusztán a kékesen villódzó és apró fénypontokból (!) összeálló tv-kép festői esztétikája miatt lehet érdekes a számunkra.

A festészet a televízióhoz hasonlóan – Jan Assmann kifejezésével élve – a kulturális és a kommunikatív emlékezet ütközésének, vagy inkább összemosódásának helye.¹⁹ De mi is a kommunikatív és mi a kulturális emlékezet? Az egyik az egyéni emlékekből formálódik a szociális interakciók talaján, a másik pedig társadalmi eseményeken és kulturális csatornákon keresztül, szakemberek óvó kezeinek köszönhetően hagyományozódik át analóg és digitális médiumokon keresztül. Az egyik

a szájhagyományhoz és az együtt élő generációkhoz kötődik, és Assmann szerint maximum nyolcvan évre tud visszamenni, a másik pedig az írásbeliségen, a történelmen és az iskolán, illetve az utóbbi időben egyre inkább a televizuális tömegmédián keresztül öröklődik.²⁰ A német egyiptológus bestsellerében sok tekintetben a kollektív emlékezet egyik úttörő teoretikusára, Maurice Halbwachsra támaszkodik, aki már az 1930-as években könyvet szentelt a témának.²¹ Halbwachs szerint az emlékezés döntően szociális jellegű, azaz egyéni emlékeinket is társadalmi interakciók során alakítjuk ki. (Halbwachs igazából erősebben fogalmaz, és azt állítja, hogy nincsenek is egyéni emlékeink!) Ebben implicite a francia szociológus másik jelentős gondolata is benne rejlik, mely szerint az emlékezés alapvetően nem a múlt rekonstrukciója, hanem annak a jelenből megalkotott konstrukciója.²² (Pontosabban az egyén emlékezete csak azokat az elemeket tartalmazza, amelyeket a társadalmi értelmezési keret relevánsnak ítél.) Vagyis minden jelenhez tartozik egy múlt, amelyet döntő módon meghatároz előhívásának, megalkotásának egyéni és kollektív közege, Halbwachs kifejezésével élve a társadalmi keret (*les cadres sociaux*). Úgy gondolom, hogy Szűcs Attila Kádár Jánost megjelenítő festményei (*Kongresszus*, 2002 [71. old.]; *Kádár*, 2002 [70. old.]) erre a problematikára is reflektálnak.

Kádár János mediatisztizált és esztétizált képe egyszerre idézi fel az emberarcú, kollektív értékeket előtérbe helyező és szociálisan érzékeny kormányzat ideológiáját, illetve az ideológiát előállító hatalmi apparátust, amely könyörtelenül elnyomott és elhallgattatott minden nyilvánosság elé lépő alternatív emlékezetet. E mechanizmus kapcsán György Péter a Kádár-korszakot a felejtés, a kollektív amnézia koraként írta le.²³ Az 1956 és 1989 közötti időszakban a jelentős események (mint az '56-os forradalom vagy a prágai tavasz) kapcsán az emberek egyértelműen az ideologikusan manipulált képeket és történeteket sajátították el és tették magukévá, a valóságot és a személyes emlékeket pedig inkább elfojtották.²⁴ Ebben az elfojtásban nem kis szerepet játszott a szocialista kultúrpolitika, amely mindig is igyekezett a lehető legkorszerűbb és legnépszerűbb médiumokon keresztül közvetíteni a nép felé az ideológiailag helyes és üdvös magatartás és gondolkodás mintáit. Ehhez magától értetődő módon megteremtette a szocialista élet, azaz a szocialista munka hőseit, hol férfiasan heroikus, hol bájosan nőies figuráit. Ilyen szocreál ikonok és idolk jelennek meg Szűcs festményein is cukorkás és

²⁰ A televízió és tágabban a média szerepéről az emlékezésben bővebben: Aleida Assmann – Jan Assmann: Das Gestern am Heute. In: K. Merten – S. J. Schmidt (Hg.): *Die Wirklichkeit der Medien*. Westdeutscher Verlag, Opladen, 114–140.

²¹ Maurice Halbwachs: *La Mémoire Collective*. Presses Universitaire de Frances, Paris, 1950. Halbwachs 1945-ben egy náci koncentrációs táborban életét veszítette, így könyve csak posztumusz kiadásban jelenhetett meg. A kollektív emlékezet genealógiája kapcsán érdemes megjegyezni, hogy a francia szociológus Bergson és Durkheim tanítványa volt. Magyarul egy egészen korai (1925), de alapvető tanulmánya olvasható: Az emlékezet társadalmi keretei. In: Ferge Zsuzsa (szerk.): *Francia szociológia*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1971. 124–131.

²² Később, és egészen más irányból, két híres neurobiológus, Humberto Maturana és Francisco Varela is az emlékezés és az emlékezet konstruktív jellegét hangsúlyozta az önfenntartó rendszerek autopoietikus struktúrájából kiindulva. Vö.: Humberto R. Maturana – Francisco Varela: *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*. Boston, 1980.

²³ Vö.: György Péter: *Néma hagyomány. Kollektív felejtés és kései múltértelmezés 1956 1989-ben (A régmúlttól az örökségig)*. Magvető, Budapest, 2000. Illetve: K. Horváth Zsolt: Ami személyes és ami kollektív. *Élet és Irodalom*, 2001/15. 14–15.

²⁴ Más szempontból – a *Vesztesek* sorozat felől – közelít a „Kádár-képekhez” Szoboszlai János, de a vizuális kultúrát és annak technológiai bázisát ő is fontos nyomvonalként értelmezi Szűcs festészetében. Vö.: Szoboszlai János: A párna mögé rejtőzött férfi realitása. In: Szűcs Attila: *Local News From Nowhere*. Budapest, 2004. 11–12.

¹⁹ Lásd: Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Atlantisz, Budapest, 1999.

telefonos lányok (*Éjszakai műszak a szaloncukor-válogatóban*, 2002 [75. old.]; *Szerelőlány a telefonközpontban*, 2002 [74. old.]) képében. A művek immanens logikáján – eredetileg a *Vesztesek* sorozat részeként jöttek létre – túl a szocialista realizmus stílárís parafrázisáról is szó van. A telefonos lány kísértetiesen (mondhatni szürreálisan) megkettőződik, a huzalok szétkenődő rengetegében pedig mintha Csernus Tibor *trompe l’oeil* szürnaturalizmusa kelne új életre. A cukorkát válogató bájos nő technikailag hívebb a hagyományhoz, pontosabban reprodukálja a gyári életképet, viszont a fények, az abszurditás és a tagadhatatlan erotika egészen más irányba mutat, nevezetesen a zsánereket kiforgató és kombináló David Lynch filmművészete felé.²⁵

Már Lidice kapcsán is felmerült a fasizmus emléke, de Szűcs további két festményt is szentelt a témának. Az egyikén Hitler és „hiányzó” kutyája látható, a másikon pedig Hitler legveszedelmesebb ellenfele, a félszemű Von Stauffenberg gróf, birodalmi vezérkari ezredes. A Hitlert ábrázoló festmény egy gyengéd, mondhatni „emberi” pillanatot ragad meg, amikor a brutális tömeggyilkos, a *Bukás* című film szellemében, szeretettel fordul egy érző lény felé. A történetet azonban árnyalja az a tény, hogy Hitler szeretője (az utolsó napokban felesége), Eva Braun Hitler tudta nélkül – mintegy törlesztendő a Hitlertől kapott bánásmódot – terrorizálta a kutyát, így Blondi már félelemmel fordult az emberek, köztük gazdája, Hitler felé is. Stauffenberg gróf ezzel szemben egy másik hagyományt képvisel. A Hitler elleni legjelentősebb merénylet fő szervezője a német katonai vezetésen belül létező „antifasiszta” ellenzék hősi hagyományának legfontosabb alakja, aki ősi nemesi származása révén egyúttal a barbársággal szemben fellépő német „kultúra” képviselőjeként is ikonikus alakká vált.

És mi lesz Hitlerből és Stauffenbergből a mai médiakultúrában? Vajon hogyan írja át Bruno Ganz zseniális alakítása és a szcientológus Tom Cruise bénázása a történelmet, de legalábbis a kollektív emlékezetet? És lesz-e valami a mi „nemzeti” emlékezetünkkel? Vajon a sok Kádár-kép mellett milyen hatást kelt Szűcs festménye? Hozzájárul-e a múltból építkező kollektív és személyes önmegértésünkhöz? Ha a formai és vizuális esztétikai tényezőkön túllépünk, és önreflexíven, illetve ismeretelméletileg tekintünk rájuk, akkor az életmű kontextusában fontos üzenetet hordoznak ezek a képek. Nemcsak a látás és a látvány medialitását, hanem a kép, az emlékezés és a múlt relativitását is sugározzák magukból. Amíg nem készül el a revelatív Kádár-film, érdemes lesz újra és újra összenézni Kádár Jánost, Buster Keatont, Nicola Teslát és Szűcs Attilát!

25 Többen is felfedezték már David Lynch erős szín- és fényhatásokkal operáló, szürreális asszociációkat keltő filmművészetének hatását Szűcs Attila festészetében. Vö.: Szoboszlai, 2004. 13., illetve Bánki György: A kód. In: Szűcs Attila: *Local News From Nowhere*. Budapest, 2004. 17.

SÁNDOR HORNYIK

THE PARADOXES OF SEEING AND REMEMBERING

ATTILA SZŰCS’S PAINTING

“A *picture* holds us captive. And we cannot get outside it, for it lies in our language and language seems to repeat it to us inexorably.”
*Ludwig Wittgenstein*¹

“Memory is a perpetually actual phenomenon, a bond tying us to the eternal present; history is a representation of the past. Memory, insofar as it is affective and magical, only accommodates those facts that suit it; it nourishes recollections that may be out of focus or telescopic, global or detached, particular or symbolic—responsive to each avenue of conveyance or phenomenal screen, to every censorship or projection.”
*Pierre Nora*²

We live in the culture of the blind spot, of constitutive lack, not only biologically or physically, but also symbolically.³ On the one hand, the blind spot, the lack of image, is necessary for seeing itself: there are no receptors where the optic nerve leaves the eyeball, and consequently the image on the retina is never complete; the eye must correct it with fine movements, and the brain must bring the whole to completion. On the other hand, the *lack*, the lack of identity and the desire to create coherent narratives and complete personalities make it essential to create stories and histories, which are mostly based on (personal and collective) memories. However, these stories, these narratives about ourselves and the world, are never complete, just like the image we can see. And the reasons are not merely objective or physical, but also subjective. The narrator is always there in the image, or rather, behind the image, and this fact does influence the narrative itself. This notion is now accepted even in the world of hard science, though it is most conspicuous in the realm of fictional stories and images, where self-reflection played a key role in the questioning of the great narratives of modernity and Modernism.⁴

1 Ludwig Wittgenstein: *Philosophical Investigations*, § 115. (Trans. G. E. M. Anscombe). Oxford, Blackwell, 1972, p. 48. (I transposed the original past tense into the present.) This quote, incidentally, has a special significance for the theory of the pictorial turn as well. Cf. W. J. T. Mitchell: “The Pictorial Turn.” In: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representations*. Chicago, University of Chicago Press, 1994, pp. 11-35. By quoting Wittgenstein, Mitchell wanted to illustrate that the pictorial turn is manifest not only on the level of the hardware, but also in the software. The point is not simply that thanks to the revolution of television and digital image making, we are inundated with images in this increasingly globalized, late-capitalist media culture, which images determine our world view and consumption habits. What is also at issue is that parallel with the linguistic turn of philosophy, the pictorial dimensions of thinking (of metaphors) and cultural critique are also emphasised. Notions that have something to do with vision – **regard, gaze, surveillance, le société du spectacle, scopophilia, scopic regime** – are now defining more and more the entire culture of consumption. For more on the anti-Cartesian critique of vision by Jean-Paul Sartre, Jacques Lacan, Michel Foucault, Guy Debord and Christian Metz, cf. Martin Jay: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in 20th Century French Thought*. Berkeley, University of California Press, 1991.

2 Pierre Nora: “Between Memory and History: Les Lieux de Memoire.” *Representations*, 26 (Spring, 1989), p. 8.

3 Livia Páldi offers an earlier discussion of Attila Szűcs’s “errors” and the issue of the blind spot and vision in her “Tisztaszobák.” In: Attila Szűcs: *Tisztaszoba*. (Exhibition catalogue). Budapest, Kiscelli Múzeum, 2002, pp. 7-22.

4 Cf. Jean-François Lyotard: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. (Trans.: G. Bennington, B. Massumi) Manchester, Manchester University Press, 1984.

The interlacing binary systems of the visible and the invisible; of what can be said and the unspeakable; or to use a painterly metaphor, of the canvas and what is behind it; of the symbolic order that is created in the imaginary and the unrepresentable reality: these are what define the worlds we inhabit, imagine and describe (with the help of science or art).⁵ According to Merleau-Ponty, it is the phenomenology of perception that determines what we can perceive, say and imagine; Foucault thinks this depends on the material and immaterial techniques of the discourse; while Lacan attributes the same power to the symbolic universe of the language. The software, or rather, the wetware, the human mind, is still a black box for us, a blind spot of which we have insufficient information. We see and understand, only we do not know how. Even discourses on vision have failed to unite in a coherent whole. The insights and findings of neurophysiology, hermeneutics and media archaeology are often incomparable. Seen from this side, the world is more paradoxical than dialectic. The inconsistencies are not resolved in a higher unity. There is no synthesis; the best we can hope for is illumination: the wise acceptance of ambivalence, irresolvability and impurity. This is the culture of blur, of uncertainty, of indistinct contours; this is what appears very “distinctly,” almost in its essential form, in Attila Szűcs’s painting.

The blur is also an iconic mark of mediality, and through it, of modern techno-culture. The mediated image is always a bit grainy, always a bit hazy, as there is an inevitable noise to mediation. One consequence is that even “real”, or self-reflexive, realism cannot be crystal-clear, but must be somewhat blurred: as is the painting of Gerhard Richter or Attila Szűcs. Interestingly, Richter may have developed his own hazy photographic realism in response to the vision painting of the American hyperrealists. While their meticulous painting reflects the overwhelmingly visual nature of modern society, the art that Richter called *Fotomalerei*,⁶ which does not rely solely on painterly effects, focuses on the technology of image making, and mediality itself. In the process, it also manages to suggest that the perfect, objective reflection of reality is but an illusion. Singularity, the human factor, will mar even the most perfect, completely automatic technological image, be it a panorama of galaxies, an aerial photo or a shot of a fog-chamber, used to visualize the movement of particles.

The growing approval of self-reflective realism can also be detected in the revision of identity and such psychological and historical categories as the nation, because the subjective, mental dimensions are now often emphasised beside event history and reconstruction.⁷ According to constructivist theories, the way of life and truth leads from personal memory through imagined communities to the great narratives of history.⁸ The function of image making in tracing this way is not to be overlooked, and images in this context are

⁵ See the writings of Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault and Jacques Lacan. Although the tenets of this “Holy Trinity” can be questioned, it is nonetheless true that the work of each is a powerful philosophical attempt at overcoming the external and internal dualism of body and mind, of flesh and spirit. Cf. especially Maurice Merleau-Ponty: *The Visible and the Invisible*. (Trans. Alphonso Lingis) Evanston, Northwestern University Press, 1969; Michel Foucault: *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London and New York, Routledge, 2002; Jacques Lacan: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. London, Vintage, 1998.

⁶ I.e. photo-painting.

⁷ Hayden White is credited with effecting the narrative or rhetorical turn of historiography. Cf. e.g. his *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1987. For an excellent introduction to the rhetorical turn, in Hungarian, cf. Tamás Kisantal: “Az Irodalmi alkotás mint történelmi szöveg.” *Tiszatáj*, 2004:11, pp. 75-101.

⁸ Cf. Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, Verso, 1983.

not only “objective” documentary photos, but also artistic media like painting. The places of memory and remembering (*les lieux de mémoire*) are sometimes not real places, but works of art, even paintings, which not only preserve the past events, but form and transform personal and collective memory.⁹ They provide footings, emphases, and last but not least, structure. In this sense, a painting can simultaneously be a place for remembering, and a representation of the memory/memorial. What is more, painting, especially its post-conceptualist version, gives, thanks to its mediality and idiosyncrasy, ample ground to reflectivity.

This lengthy introduction was of course occasioned by Attila Szűcs’s paintings, or more particularly, a retrospective exhibition, whose theme and structure as a whole prompts, beside the individual works, for an in-depth discussion of the issues of memory and remembering. There is an element of irony in a retrospective exhibition which is admittedly incomplete (with major works claimed to be absent), when the theme of the display reflects, of all things, on issues of remembering and reconstructing the past. Since the chief motifs of the exhibit already outline a complex field of thought, I will follow the structure of the display, and examine its four subdivisions in the following three sections (memory, imagination, culture), using the set of “symbolic” tools already implied. The four thematic parts (the blind spot, light + imagination, bubble memory, collective memory) will fit in the three sections of my writing because it seems expedient to discuss the blind spots – that is, the paintings with blind spots Szűcs made in the 1990s – now, as if to round out the introduction. All the more so, because the eye, keen on formal links, feels inclined to connect the early blind spot pictures with the most recent “bubble” works.

Painting a blind spot might seem a paradoxical enterprise. This is because no one really knows what the eye “sees” when it cannot see. It may be a dark spot, but it may be something else. The blind spot is not recorded, the lack does not remain, because the mind completes the image. From this perspective, what does it mean to be able to see the blind spot, to see the lack in the picture? Because with Szűcs, there it is, not only in the titles (*Figure in the Blind Spot*, 1991*; *Lack of Landscape*, 1994 [p.100]; *Red Blind Spot*, 1999 [p.107]), but also in the pictures, now as a suggestive red spot, now as only a puzzling hint, a barely visible blemish in the varnish which refracts the light differently, but which is of an all-too-perfect shape (*Playground at Night*, 1995 [p.111]). And the lack of what is there in the paintings? Of objective reality, which we are forced to create in our minds with the help of our imperfect organ of vision – or is the subject merely a good pretext to represent the singularity, imperfection and contingency of seeing and vision? Szűcs’s early paintings seem to indicate that the blind spot represents, in the manner of a synecdoche, the human aspects of vision.¹⁰ The cosmic objects of the 1997 *Untitled** underscore the analogy-making and

⁹ Cf. Pierre Nora, op. cit. For more on Nora’s work, cf. Zsolt K. Horváth: “Az eltűnt emlékezet nyomában. Pierre Nora és a történelmi emlékezetkutatás francia látképe.” *Aetas*, 1999:3, pp. 132-141. A good overview, in Hungarian, of historiographical discourse on memory and remembering is Gábor Gyáni: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Budapest, Napvilág, 2000.

* The works marked with an * are not included in the exhibition. For their reproductions visit www.szucsattila.hu. [editor’s note]

¹⁰ For a discussion of Attila Szűcs’s early painting, see Kriszta Dékei’s study, in which the issues of vision and remembering are already raised, though as a problem that is not so much theoretical as practical, as something that has to do with the execution of the picture itself. Cf. Kriszta Dékei: “Cím nélkül. Szűcs Attila festészetéről.” *Új Művészet*, 1998:6, pp. 4-6. Further cultural references are offered for an understanding of the early works by János Sturcz: “Posztiszoc és vanitas. Szűcs Attila festészetéről.” *Új Művészet*, 1998:6, pp. 7-8.

associative dimensions of seeing, while *Stereoscopic Hunters*, 1995 (p.112–113) invites the viewer into the realm of (sensory) illusions by evoking binocular sight and early forms of 3D image-making. Beside the formal analogies (bubbles, spots, fruits, circular structures), it is illusionism that makes the presence at the exhibition of the early works natural; they explored the boundaries of the medium of painting with mixed techniques, among them applied plaster casts, films or icons. Not incidentally, those pictures that are without a title probably for a good reason lead the eye to that “fractal” reality between two and three dimensions, and somehow blur the unambiguous relationship between reality, a real object, and its “visual” representation.

MEMORY¹¹

If what is dominant in the metaphor of the blind spot is (bio)physicality, then the bubble memory pushes the unwary observer towards the philosophy of the mind. The situation is complicated by the fact that an earlier exhibition called *Bubble World* pointed towards cosmological connotations (world models, parallel universes, the genesis of the cosmos), but did so by also reflecting on the visual world of popular culture. After all, in cartoons and pop-up video clips, the ideas, inner voices, important or interesting information, are represented in bubbles. What is enclosed in Szűcs's bubbles is usually not text but images; in a sense, parallel universes and realities. But this is far from being science fiction, the images are all too familiar, often reminding one of nature films or movies. They suggest, as it were, that the realm of technological images is, in effect, a parallel reality. It is then hardly surprising that the Internet, as well as the digital photo and film, recently started to play an important function in Attila Szűcs's painting as “raw material,” and as a source of inspiration. Earlier, or initially, “analogue” photography and picture postcards provided this visual raw material. They were, so to speak, the memories, the places of remembering, where personal memory smoothly interlaced with the culturally conditioned, prefabricated visual world – with historical memory, that is.

Szűcs's quasi-narrative paintings (e.g. *Naked Man Climbing on a Wire*, 2004 [p.53]; *Standing and Kneeling figure*, 2006 [p.44]) seem to indicate such composite worlds, which rely partly on personal memories, and partly on historical memory as maintained by society. The mood of the pictures, however, is far more ironic and cooler, created mostly by the impersonal, hazy, blurred tones. (Consider also the pictures that feature Buster Keaton, which may push the mood from cool irony towards the absurd and farcical. And when we recall the self-portrait with the shopping cart, we are surprisingly back at the personal dimension.) This is in truth painting that is based on photos and films, and which is not illustrative but associative; by the same token, it is far more suitable for representing the “real” structure and operation of the mind and the memory than a classic narrative story, or an emblematic or allegorical picture that is complete with commentary (caption or explanation). What is more, Szűcs is very conscious in his practice of composition and pasting together motifs from diverse “takes”, often painting over or vanishing this figure

or that object. (In *Hitler without his Dog*, 2004 (p.79), for instance, Blondi was there originally, but the artist felt the motif was too obvious, too didactic, so he painted over the German shepherd.) The alienating effect of the painting, of the technique, is only enhanced by the distinct world created by the forms and motifs. *Hippo with Red Spot*, 2006 (p.54) is an excellent example, because it not only evokes the visual qualities of abstract expressionism and sfumato colour field painting, but also refers back to an earlier work, *Red Blind Spot*, 1999 (p.107). Furthermore, *Investigating Figure*, 2006 (p.52) or *Hyena with Bubble*, 2006 (p.47) allows associations, beyond the stylistic effects mentioned, to fractal structures, and has strong formal links with the “fruity” pictures of the 1990s, which were now metaphysical, now psychedelic.

This associative logic marks out a painterly, formal progression within the oeuvre, from the early 1990s to the present, from the blind spots and fruits, through the stereoscopic pictures, to the bubbles. *Five Saplings in a Blind Spot*, 2004 (p.56) represents an eerie link in this respect, because it enlarges the formerly tiny blind spots into a huge, almost cosmic bubble, in which the young trees, washed in an unnatural light, have a strong resemblance to veins or nerves. This way, the boundaries of the “inside” and the “outside”, of the “objective” world and the “subjective” recipient, seem to meld, thanks to the painterly effects and the thought content that manifests itself in motifs. This ambivalence is a good illustration of the complexity of the entire oeuvre. Looking through the themes of the oeuvre, we might detect an evolution, along the blind spot – bubble world chain, from the limits of vision, or its situatedness, to the limitlessness of imagination – or so it might seem. “In reality” even the boundless imagination is limited, as it works on “hand-me-down” material (collective memory, visual tradition, media culture). On the other hand, it is exactly because of the individual dimensions, the unique errors and deficiencies, that the limits of vision, its subjective and organic confines, make human vision inimitably singular.

What topoi, what memories and fragments of culture appear in Szűcs's bubbles – and why? The first part of the question is relatively easy to answer, but the second leads us towards the trap of personal narratives and the black box of the mind. Thanks to the safaris and nature films, the hyena, the hippopotamus and the lions have an exotic feel. This experience of alienness is coupled with that of relativity when we add, in the context of remembering and thinking, how the animal mind works, how it processes images. The radical difference of animal perception may introduce some doubt even about the existence of objective reality. The formal analogies of *Tiger with Snowballs* (2001)* or of *Sheepdog with Blind Spot* (2000)* could add to the dimensions of the situation, but even this could hardly lessen the naivety and absurdity of the “why”. The structure of images and metaphors is incoherent – and I think intentionally. Szűcs's painting is engagingly diverse and colourful, and he might just be working against pigeonholing and simple solutions. Another possibility is that the bubble structure is only a frame, even a retrospective frame, which resituates the old pictures, brings them back into play, representing in the process the illusoriness of closed systems and logic. What is more, the bubble structure is often but suggested, implied, which brings in the possibility that the images are illusions not only within, but also without, the bubbles, or it may be more accurate to say that we often cannot see the bubble.

¹¹ István Kemény may have been the first to point out, in an opening speech in 1997, when he made an interesting reference to Stanley Kubrick's *2001: Space Odyssey*, that the problems of memory and remembering are central to Szűcs's art. Cf. *Szűcs Attila 1990-1999*. (Exhibition catalogue.) Budapest, Eper Stúdió, 1999, pp. 84-85.

This is blindness of a kind, but one that is needed for life, or at least for the enjoyment of life. When Szűcs presents the crowning, the kneeling figure or the lovemaking couples, he may be suggesting as much. These are cultural topoi that have a strong influence on us, not independently of our own experiences, whether real or imagined. It is nonetheless difficult to separate the two kinds of experiences as we perceive a ceremony, a rite or a sexual act. In Viktor Pelevin’s novella, *The Yellow Arrow*, life is lived on an infinitely long train that runs through the night, with lights in its windows, and only a few people being aware of the conditions. Most do not reflect on the limits of their world, the nature of their frame of reference. They accept the tradition as it is handed down, and do not want to break the rules of the game. Those, however, who are interested, explore their world and ask questions about it, soon realize that the completeness and self-sufficiency of this world is but an illusion. But once they have found this out, they are no longer willing to stay. As a playful option, consider the naked man inching his way on the cable as someone who wants to leave this world of bubbles and illusions. And the *Standing Figure with his Dog*, 2006 (p.45) is also looking at us with resignation, ignoring the bubbles that materialize around him. All the while, divers happily live lives that are anything but boring. Thus the ageless and ineluctable imperative remains the same: identification!

IMAGINATION

Attila Szűcs’s painting can be interpreted as memory written with light, in the border zone of reality and imagination, of the personal and the social. In the section devoted to light + imagination, a new duality is added to those already mentioned, that of science and metaphysics. In a sense, “two cultures” are discussed again, but now in a somewhat different tone. Unlike Charles Percy Snow or Nobel laureates who champion the supremacy of a scientific description of the world, Szűcs – somewhat in the manner of Koestler and Kepes – represents not the impassability of boundaries, but the plasticity and blurredness of the same.¹² In the person of Nikola Tesla, he found an excellent protagonist for this demonstration. But perhaps even more important than Tesla is the visual force of the paintings, which also draws the attention to the compelling visuality of the natural sciences. The incredible development of image-making technologies in the past thirty years highlighted a formerly neglected fact, namely that images are sometimes not only illustrations for scientific theories, but self-sufficient proofs, for which it would be difficult to substitute non-visual data.¹³

This pictorial turn was augmented by the revision of the former positivist confrontation of science and unscientific metaphysics, which at its most “extreme” meant that the theoreticians of the Edinburgh school

demanded the authority of explanation for extra-scientific factors.¹⁴ The sociology of scientific knowledge that was developed in Edinburgh, and the actor network theory created in Paris, gave rise to those social constructivist theories of the 1980s and 1990s which by the end of the millennium were subsumed under the heading of *science studies*, already prompting “suspiciously” cultural associations.¹⁵ Science studies, which claim that scientific knowledge is a social construct, set out from the study of the social context of scientific theories, to arrive at the anthropological, narratological and rhetorical analysis of the creation of scientific knowledge. Bruno Latour and other scholars seek to reintegrate scientific activity into the praxis of everyday life, which is circumscribed by political and ideological motivations.¹⁶ By approaching the world of science from the angle of vision and the world of images, Szűcs himself engages in this enterprise. This is so because he does not feed us hand-me-down images, but either constructs his own quasi-scientific images (*Crucible*, 2007 [p.89]) with spectral colours, or chooses as his raw material images that work against the strictly positivist and realistic approach of science.

On the one hand then, we can see different, unusual and apparently more truthful scientific images of everyday objects, sheets of paper and jars, in “shifted”, manipulated colours. On the other hand, the quasi-narrative pictures feature the emblematic figure of Nikola Tesla, whose views on the nature of light made him a remarkable figure both as regards science and spiritualism. In the newspapers of his time, Edison’s great opponent appeared both as a renowned scientist and a magician flirting with occult circles; both as a gifted businessman and a latter-day descendant of the alchemists. And this was no accident! The father of the direct current generator experimented at length with teleportation, and despite Einstein’s Nobel Prize-worthy refutation, he continued to believe in the existence of the mysterious ether until his death. Beside a great many inventions in electromagnetism, which are still valuable, he made serious attempts at developing a fuelless ether motor, and transferring energy without cables. This complex figure appears in Szűcs’s paintings in the fullness of his mysticism, in the ideal context, as it were, among his bolts of “lightning”, always in a thoughtful, contemplative posture, as befits a great scientist who appears before the media.

In a way, lightning is the “objective” analogy of Tesla’s figure among the phenomena of nature; it is not only a commonplace meteorological happening, but thanks to ball lightning, a choice phenomenon of parapsychology. Furthermore, if we look for further references in cultural history, we find that lightning

¹⁴ The most important theoretician of the Edinburgh school is David Bloor, the founder of the so-called strong programme of the sociology of knowledge, whose chief tenet is that scientific explanations must be symmetrical. This means that not only faulty, but also successful theories must have their own social-cultural reasons. Cf. David Bloor: *Knowledge and Social Imagery*. Chicago and London, University of Chicago Press, 1991.

¹⁵ For a good Hungarian overview of the various brands of science studies, cf. Csaba Dupcsik: *Reflexivitás a tudományos ismeretek szociológiájában*. Budapest, Osiris, 2001. Cf. also István Ropolyi: “A tudomány a »szociális-élet-világban«. A tudományfilozófia hermeneutikai és szociálkonstruktivista szemléletmódjának összevetése.” *Replika*, 2000:41-42, pp. 125-138.

¹⁶ One of Latour’s best-known books is *Nouse n’avons jamais été modernes*. In English: *We Have Never Been Modern*. (Trans. Catharine Porter). Harvard University Press, 1993. Earlier works notable in this context include a micro-sociological study of the scientific practice: Bruno Latour, Steve Woolgar: *Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts*. Beverly Hills, Sage, 1979. The 1966 opus that founded social constructivism described the various manifestations of the constructedness of social reality apropos of the creation of the lifeworld (*Lebenswelt*). Cf. Peter L. Berger, Thomas Luckmann: *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Garden City, Doubleday, 1966.

¹² Snow was the first, in that famous book of 1959, to argue vigorously for the impassable intellectual abyss between the respective cultures of men of letters and scientists. According to his well-known parable, every physicist knows the story of the Iliad, but very few literary critics could cite the second law of thermodynamics. Cf. Charles Percy Snow: *Two Cultures*. Cambridge, Cambridge University Press, 1959. In opposition, Arthur Koestler and György Kepes insisted that the two cultures were one and the same. The former approached the problem from creativity, the latter from visual culture.

¹³ Peter Galison: “Images Scatter into Data, Data Gather into Images.” In: Bruno Latour, Peter Weibel (eds.): *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Cambridge, MIT Press, 2002, pp. 300-323.

is not only a high-energy electric discharge, but also a divine portent, and an indispensable staffage element of stormy classicist landscapes and carnage-in-the-motel horror movies. Although Jonathan Crary has been working for some time on the cultural history of vision – following attempts by Michel Foucault – what would come in handy now is the cultural history of light-which is yet to be written.¹⁷ For instance, the sparkling light effects of *Figure Standing in the Light*, 1999 (p.91) invite associations to party culture, the intergalactic dimensions of science fiction, and the world of molecular biology, while they also evoke, distantly and ironically, the humanistic world view of the Renaissance, and the slightly occult monist philosophy of the turn of the century, which claimed to detect a consistent structure and organizing principle in the world, from the microcosm to the macrocosm.

In cultural history then, light is both the fastest electromagnetic wave, and one of the most important metaphysical entities. Add to this that, unsurprisingly, it has a distinguished function in painting: it is a constituent, a technical element (*chiaroscuro*) and a mood-setting effect, which may become the very “protagonist”. Though Attila Szűcs is not studying the dual nature of light (wave/corpuscle), nor is he meditating on its metaphysics, it is nonetheless undeniable that the various light effects often assume the chief role in his works. A good example, beside the already mentioned “minimalist” works (*Sheets*, 2006 [p.94]; *Crucible*), is *Playground with Lightning*, 2002 (p.86). He had already painted a spherical climbing frame in the mid-1990s, but then the feel of the picture which used the elements of socialist realist visual culture – industrial ambience, metal (!) structure – was set by post-Nagybánya light effects and the melancholy of the red bench. Now bolts of lightning surround the structure, and there is an obvious link to the Tesla-pictures. In one of the latter, Tesla is sitting among artificial bolts of lightning, next to an experimental field-generating cage; in the other, he appears in a space dense with lightning bolts, beside a globular electromagnetic field that evokes the spherical climbing frame as much as the earlier blind spots and the later bubbles. The cultural associations range from Professor Öveges and his black-and-white popular science TV shows in the 1960s, through the emperor in *Return of the Jedi* who wields flashes of energy, to those mesmerising long-exposure photos of thunderstorms in *National Geographic*.

Imagination, as related to light, represents, in my reading, the merging of concrete image making and the abstract powers of the mind. Nevertheless, it is not worth mystifying the creative power and creativity of imagination. As a true constructivist, Szűcs also acknowledges the mechanical dimensions of the pictures and imagination, which is most manifest in his art in the migration and linkage of motifs. In *Tesla in the Desert*, 2007 (p.95), the genial Serbian physicist is studying a shiny sphere, before a modernist reinforced concrete structure we have seen before. Is that a blind spot, a bubble world, a ball lightning, or a simple electromagnetic phenomenon? This is not a mystery that can be solved, the experiment suffers from what physicist call underdetermination, giving more than one solution to the problem.

17 Jonathan Crary: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MIT Press, 1990. While this work focuses on the first third of the 19th century, a later volume turned to the 1900s. Cf. Jonathan Crary: *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MIT Press, 1999. In his description of the theory of vision and the technology of early motion picture, Crary relies extensively on Foucault's *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* ([Trans. Alan Sheridan] London, Penguin, 1977) and *The Order of Things* (op. cit.).

The unusual, eerie lights are often coupled with homely, conventional images, which are nonetheless heavily loaded with cultural significance. There are a few pictures that work like fables about what light can do to well-known motifs. The doll house in the reddish glimmer makes for a surrealistic effect (though the cliché here turns on itself), the strange cruciform glacier resembles a ciborium covered with a kerchief, and creates the mood of a church. The most powerful, of course, are those pictures that employ unusual effects, like *Dog with Christmas Tree Lights*, 2004 (p.90), or energize simple motifs with light effects, as *Sheets*. If it employs mysterious lights and a Twin Peaks-ish mood, the picture nevertheless directs the attention towards written culture, literacy, and bureaucracy. A concrete link in this direction is *Grey Box*, 2003 (p.66), with its Kafkaesque mood and scattered sheets, which was probably featured in the collective memory section of the exhibition for a very good reason.

CULTURE

It has been commonplace, at least since the global triumph of critical cultural studies, that culture is the sum of those images and stories that the individual uses to create his or her own identity. Images are usually tools in this process, used by economic and political powers to control, or at least vigorously orient, the individual. Nonetheless, the soulless images sometimes become cultic, and rise above the system of words and things. They assume a life of their own, or as David Freedberg suggested, assume power, and they want something from us, if nothing else than to keep them alive by rescuing them from oblivion.¹⁸ *Man with Fanatic Believers on his Shopping Bag*, 2006 (p.69) offers a surprisingly complex example of this process; in it, consumerism, political culture and religion-turned-into-commodity make an unforgettable rendezvous. They do so while the centre is occupied by the resigned, dehumanized subject, who, far from being the centre of the world, is a mere item in statistics, who treads the no man's land that stretches between shopping malls, unconscious and unreflective. As if the decay had reached the healthy symbiosis of collective memory and personal stories as well. Most of the truly powerful images are now churned out by the advertising industry, or at least it appropriates the best images for itself and its purposes, as is illustrated by the sunglass-donning fanatical women.

In spite, or regardless, of this, the pictorial turn brought about the heightened interest of historical and national memory in the power of images. In this regard, Attila Szűcs evokes a memory that is anything but trite. *Postcards from Lidice*, 2003 (p.76–77) is a very complex work of art, which not only honours the memory of the children of Lidice, but also reflects on the apparatus and technology of remembering. Szűcs has reproduced certain details of a real postcard from Lidice, trying, in the manner of Michelangelo Antonioni, to find the truth by blowing up details. (The puzzling result is the romantic view of a bucolic land, which is occasionally entirely divorced from its original location.) Then, like the good detective he is,

18 For the extensive discourse on the “power of images,” see David Freedberg: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago, University of Chicago Press, 1989. For a more recent work that incorporates the lessons of cloning and visual terrorism, see W. J. T. Mitchell: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, University of Chicago Press, 2005.

he pastes the pictures next to one another, like the pieces of a jigsaw puzzle, but allows the void, the lack, to dominate. He focuses on the people, but they are of course not the ones who were deported. They may be there to remember, or simply as tourists. They too are innocent, parts of a game whose higher goals were hidden before them at the time the photo and the postcard were made. In historical memory, it was in retaliation for the assassination of SS-Obergruppenführer (General) Reinhard Heydrich, governor of Bohemia and Moravia, that Adolf Hitler gave orders to annihilate a randomly chosen, unimportant Czech village, Lidice. (Note that Heydrich was one of the masterminds behind the “final solution,” the intended total annihilation of Jews in Europe.) SS and Wehrmacht troops gunned down the innocent men in the village, the women and children were deported, and the houses were bulldozed off the ground. The event gained note, beside other innumerable Nazi atrocities, because the children, almost a hundred in number, disappeared without a trace, and there are documents that suggest they became the victims of genetic experiments.

Szűcs’s paintings confront us not only with the abstract and concrete places of remembering (Pierre Nora), but also with those who remember. When *Watchers*, 1999 (p.80),, *Visitors*, 2002 (p.72–73) and *Excursion*, 2005 (p.67), represent the subjects of personal and collective memory, stereoscopic image making and the bubble structure offer a formal bridge from the blind spots, through the bubbles, to collective memory. But just as Lidice loses its concreteness and singularity in the painterly treatment, so the observers and visitors appear as abstract figures. Yet, abstraction reaches its maximum when our attention is no longer held by the subject, but by the medium evoked, namely, television. Television is probably the politically most weighted visual medium in the second half of the 20th century, and is consequently one of the most important tools of structuring and influencing remembering, beside newspapers and the Internet. This is why there is something more to the painterly representation of a televised image – especially of First Secretary János Kádár or the party congress – than the aesthetic of an image that is built from tiny, bluish, twinkling spots of light (!).

Like television, painting is what Jan Assmann calls the place of confrontation – or rather, of blending – between cultural and communicative memory.¹⁹ But what is communicative and cultural memory? The first is built from personal memories, on the ground of social interactions, while the other is handed down through social events and cultural channels, thanks to the care of professionals, in analogue and digital media. The former is tied to oral tradition and coexisting generations, and can go back, in Assmann’s estimate, to no more than eighty years, while the latter is maintained in literacy, historiography, schooling, and more recently, audiovisual mass media.²⁰ In his best-selling work, the German Egyptologist relies in many respects on the ideas of a pioneering theoretician of collective memory, Maurice Halbwachs, who devoted a book to the subject as early as the 1930s.²¹ Halbwachs thinks that remembering is essentially

19 Cf. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in Frühen Hochkulturen*. C. H. Beck, 1999. The first chapter has appeared in English as “Cultural memory: Script, recollection, and political identity in early civilizations.” *Historiography East and West*, 1:2 (September 2003).

20 For more on the role of television, and more broadly, of the media, see Aleida Assmann, Jan Assmann: “Das Gernstern im Heute.” In: K. Merten, S. J. Schmidt (Eds.): *Die Wirklichkeit der Medien*. Opladen, Westdeutscher Verlag, pp. 114-140.

21 Maurice Halbwachs: *La Mémoire Collective*. Paris, Presses Universitaire de Frances, 1950. (English translation: *The Collective Memory*. [Trans. Francis J. and Vida Y. Ditter]

social in nature, and we make even our personal memories in the course of social interactions. (Halbwachs is actually even more uncompromising, and claims we do not even have personal memories as such.) This implicitly refers to another important idea of the French sociologist, namely that remembering is essentially not a reconstruction of the past, but its construction from the position of the present.²² (More precisely, the memory of the individual is supposed to hold only those elements, which are found relevant by the social frame of interpretation.) Which is to say every present has a past, which is decisively influenced by the individual and social context of its evocation, or construction, by what Halbwachs calls the social frame (*les cadres sociaux*). To my mind, these problems are there among those that Attila Szűcs reflects upon in the paintings that feature János Kádár (*Congress*, 2002 [p.71]; *Kádár*, 2002 [p.70]).

János Kádár’s image, drawn from the media and rendered aesthetic, evokes both the ideology of a government that is humane, socially sensitive and protects collective values, as well as the power apparatus that produced this ideology, and mercilessly crushed and silenced any alternative forms of memory that dared to go public. This mechanism made Péter György describe the Kádár era as the age of forgetting, of collective amnesia.²³ Between 1956 and 1989, people adopted and acknowledged ideologically manipulated images and stories of important events (as the 1956 Revolution, or the Prague Spring), while repressing reality and personal memories.²⁴ The cultural policy of the socialist state played no mean part in this repression, and was always keen on transmitting the models of ideologically correct and advisable behaviour through the most modern and popular media. For this, it created, as a matter of fact, the models of socialist life, or socialist work, now manfully heroic, now adorably feminine. These socialist realist icons and idols make their appearance in Szűcs’s paintings in the form of sweet-works employees and telephone mechanics (*Nightshift in the Candy-Sugar Selector* 2002 [p.75]; *Mechanical Girl in the Telephone Center* 2002 [p.74]). Beyond the immanent logic of the works – they were originally part of the Losers series – this is also the stylistic paraphrase of socialist realism. The mechanic is eerily (or surrealistically) doubled, and the smudged bundles of cables seem to revive Tibor Csernus’s *trompe l’oeil* sur-naturalism. The image of the charming woman who sorts sweets is more faithful to the tradition, is a more careful reproduction of the factory scene, yet the lights, the absurdity and the undeniable eroticism point towards an altogether different model, the film art of David Lynch, who combines and subverts genres.²⁵

Lidice already evoked the memory of fascism, but Szűcs devoted two further paintings to the subject.

Harper and Row, 1980.) Halbwachs died in 1945, in a Nazi concentration camp, and the book was published only posthumously. As regards the genealogy of collective memory, it is worth remembering that the French sociologist was a student of Bergson and Durkheim. An early (1925) but seminal study can be read in Hungarian: “Az emlékezet társadalmi keretei.” In: Zsuzsa Ferge (Ed.): *Francia szociológia*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1971, pp. 124-131.

22 The constructive character of remembering and memory was later argued for by two renowned neurobiologists, Humberto Maturana and Francisco Varela, who came at this conclusion while studying the autopoietic structure of self-sustaining systems. Cf. Humberto R. Maturana, Francisco Varela: *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*. Boston, Springer, 1980.

23 Cf. Péter György: Néma hagyomány. Kollektív felejtés és kései múltértelmezés 1956–1989-ben (A régmúlttól az örökségig). Magvető, Budapest, 2000. Cf. also Zsolt K. Horváth: “Ami személyes és ami kollektív.” *Élet és Irodalom*, 2001:15, pp. 14-15.

24 János Szoboszlai approaches the Kádár pictures from a different angle, from the *Losers series*, though he too highlights the traces of visual culture and its technological base in Szűcs’s painting. Cf. János Szoboszlai: “A párna mögé rejtőzött férfi realitása.” In: Attila Szűcs: *Local News From Nowhere*. Budapest, 2004, pp. 11-12.

25 Others have also noted the influence of David Lynch’s quasi-surrealistic use of strong light and colour effects on Attila Szűcs’s painting. Cf. Szoboszlai, op. cit., p. 13; and György Bánki: “A kód.” In: Attila Szűcs: *Local News From Nowhere*. Budapest, 2004, p. 17.

One features Hitler and his “missing” dog, the other Hitler’s most dangerous opponent, the one-eyed Baron von Stauffenberg, a staff officer of the Third Reich. The painting with Hitler captures an intimate, you could say “humane”, moment, when the brutal mass murderer turns with love towards a sensible being, in the spirit of the film *Downfall*. The story gains a new layer of meaning when we learn that Eva Braun, Hitler’s lover (and wife in the last days), was terrorizing the dog, unbeknownst to Hitler, to repay, as it were, for his treatment of her; as a result, Blondi was already scared of humans, including his master. The Baron von Stauffenberg represents a different tradition. The chief organizer of the most important attempt at Hitler’s life, he is the most significant figure of the heroic tradition of the “antifascist” opposition within the German staff; he also became an iconic figure as a nobleman of ancient lineage who represents German “culture” in the face of barbarism.

And what has become of Hitler and Stauffenberg in contemporary media culture? How does the inspired acting of Bruno Ganz, or the inaptitude of the scientologist Tom Cruise, rewrite history, or at least collective memory? And will anything happen to our “national” memory? What impression does Szűcs’s painting make beside all those pictures of Kádár? Does it contribute to the attempt at collective and personal self-understanding that has recourse to the past? If we step beyond considerations of form of visual aesthetic, and look at them self-reflectively, or from an epistemological angle, then these pictures hold an important message in the context of the oeuvre. They stress not only the mediality of seeing and of the vision, but also the relativity of image, remembering and the past. Until the revelative film on Kádár is made, we are best advised to compare, again and again, our images of Kádár János, Buster Keaton, Nicola Tesla and Attila Szűcs!

BESZÉLGETÉS

Kozma Zsolt

Tizenhat év munkájára tekint vissza a WAX-beli kiállítás. A bemutatott anyag válogatás. Milyen koncepció alapján szelektáltál?

Ez tehát, ami bekerült a kiállítási anyagba. Mi maradt ki?

Szűcs Attila

A WAX kiállítóterébe körülbelül 70-75 mű fér be, legalábbis abban az elrendezésben, ahogy én szeretném bemutatni őket. Világos volt, hogy az évek során létrejött több száz műtárgy közül viszonylag szűk körben kell válogatni, illetve a folyamatokat bemutatni. Nem törekedhettem arra, hogy az összes, a munkáimban megjelenő, engem művészileg foglalkoztató témát és irányt reprezentálják a művek, mert attól töredezetté, szétesővé vált volna a kiállítás. Úgy döntöttem tehát, hogy választok egy szempontot, amely szerint vizsgálom az életművemet: tematikai, illetve formai megfontolások alapján válogattam. A *Buborékvilág* és az ahhoz kapcsolódó, régebben készült műveim láthatók most a WAX falain. Megpróbáltam olyan kronológiai és tematikai ívet húzni, amelyből a néző számára kiderül, honnan jöttem, és talán az is, hogy merre megyek.

Kénytelen voltam hely hiányában kihagyni olyan nagy egységeket, mint a *Tisztaszoba* vagy a *Buster Keaton-sorozat*. Konceptcionálisan beférhettek volna, mivel komplex anyag gyűlt így is össze, és ezt a komplexitást csak gazdagították volna. Azonban figyelembe véve a tér adottságait, a négy teremben négy önálló egységet alakítottam ki. A földszintre a legújabb munkákból terveztem egy privát, személyes területet vizsgáló teret. A következő szint a kollektív emlékezeté, politikummal és történeti múlttal fűszerezve. A harmadik emeleten a tudomány kontra metafizika kérdéskörét vizsgáló munkák láthatók, legfelül pedig a legkorábbi művek, valamint a korai vakfoltos, sztereoszkopikus, sztereogramos képek.

Személyes és kollektív emlékezet, történelem, politika, tudomány, metafizika. Hol áll a művészet? Mi a viszonya ezekhez a tudatformákhoz, szellemi konstrukciókhoz?

Mi és mi között közvetít, és hogyan? Tanít? Megláttat? Interpretál?

A művek kiindulópontja maga is kép...

A művészetet, illetve ezen belül a festészetet egyfajta fordítási, közvetítési eszköznek, nyelvnek tekintem, amely hasonló a beszélt nyelvhez. Ahhoz a nyelvhez, amit most használunk, amin most beszélünk. A fordításnak ez a formája, a festészet azonban alapvetően más, számomra közvetlenebb megnyilvánulás. Különböző területek között képes kapcsolatot teremteni.

Valószínűleg mindezt együtt. A közvetítés különböző területek között és különböző szinteken zajlik. Amikor a közvetlen környezetemet vizsgálom a festészet eszközével, akkor a munka adott esetben egy fotó, azaz egy már önmagában is közvetett és reflektált valóság és az én valóságom között közvetít. Mikor festőként foglalkozom ezzel, és a műteremben dolgozom, akkor a festményen megjelenő realitással, mint valósággal, illetve a bennem lezajló folyamatokkal áll kapcsolatban – a kettő között közvetít. A közvetítő pozíció mindig változik.

Régebben előszeretettel használtam képeslapokat. Azt tapasztaltam ugyanis, hogy vannak olyan képeslapok, amiket ha a kezembe veszek, képes vagyok nemcsak a készítőjük tekintetével látni magukat a képeslapokat, hanem annak az embernek a tekintetével is, aki meglátta, aki feladta, és azéval is, aki megkapta őket. Azt tapasztaltam, hogy ezek a nézőpontok teljesen megmagyarázhatatlan módon, de össze tudtak sűrűsödni egy képben. Az életművem egy jelentős részében kizárólag képeslapokkal foglalkoztam. Később ez változott. Most már az összes médiát, az újságokat, reklámmagazinokat vagy az internetet úgy nézem, mint talált tárgyat vagy talált képgyűjteményt, amit használni tudok. Ez technikailag úgy fest, hogy ülök otthon a számítógép előtt, és egyetlen gombnyomással elmentem magamnak, amit érdekesnek találok.

Milyen valóságra vonatkozik a mű? Egy reflektált valóságot közvetít és egyben valóságot hoz létre?

A valóságot idézőjelbe tenném. Mégpedig azért, mert ha én egy fotóra vagy a média által létrehozott bármilyen képre tekintek, akkor azt nem fogadhatom el valóságnak. Nem tudom annak elfogadni, hiszen az már egy fordítása, reflexiója ennek a világnak. Ezzel a távolságtartással kell közelítenem hozzá. Egyébként ebből adódik számomra a fotók vagy médiából származó képek alkalmazásának könnyebbége is, ugyanis így szabadon tudom használni, amit látok, az összes elemével és konnotációjával együtt. Számomra a hitelesség az elsődleges szempont. Nehezen tudnám pontosan meghatározni, mi ez. Közel áll a formális logikai úton nemigen megközelíthető kategóriákhoz.

A figurális festészet tehát ma újra a valóság, illetve a nem formalizálható lényeg megragadásának adekvát nyelve? És hogyan viszonyul a többi médiumhoz?

Úgy érzem, hogy mára a festészet – képzőművészeteken belüli korábbi uralkodó pozícióját elveszítve – egyre inkább olyan területeket vizsgál, amelyek valóban az illetékességi körébe tartoznak. (Emellett továbbra is megvan persze az a világ eseményeire vonatkozó feltétlen reakcióképessége, ami mindig is jellemezte.) Egyrészt van a tiszta festészet, ami a festészet vizsgálódási területe, másrészt pedig van a világ, mint olyan, amiből a festészet gyakorlatilag bármit beemelhet a maga körébe. Tehát ennek a kettőnek a mindenkori és folyamatos egymásba mosásával jön létre valamilyen festészeti produktum.

Ami a kérdésnek azt a részét illeti, hogy a festészetnek különleges-e a helyzete a valóság megismerésében, ez a helyzet szerintem ott mutatkozik meg, hogy a festészet egy nagyon személyes viszonyt, intim kontaktust feltételez az alkotó és a vizsgálat tárgya között. Legalábbis az a festészet, ami engem érdekel. Hogy egy példát mondjak: engem mint festőt nagyon érdekel a fény mint téma, és foglalkozom Teslával mint a tudománytörténet érdekes alakjával. Mindezt úgy, hogy jól tudom: a fénnel való foglalkozás nem kortárs problematika, Tesla pedig egy már nem létező figura. Én pedig szeretném beépíteni a festményeimbe az erről való tudást is. Nevezetesen azt, hogy én tudom, hogy ez nem érvényes, de mindennek ellenére szeretném beépíteni az arról való tudást, hogy miért tudom mégis értelmezni. Tesla a kettőssége miatt is nagyon érdekes. Ez a felvétel [amelynek írásos változata az itt megjelenő beszélgetés. A szerk.]nem jöhetett volna létre

az ő tudományos felismerései nélkül. Ugyanakkor az életének egyik legfontosabb ambíciója a teleportációval való kísérletezés volt, illetve olyan elképzeléseket dédelgetett, amiket a mai napig sem ismerünk pontosan, lévén, hogy egy olyan típusú írást használt a naplójában, amit nem sikerült tökéletesen megfejteni. Ez a rejtjelezettség benne van a világban, ezeket az elemeket, mint például Teslát én mint hasonlatot emelem be a festészetembe. Szeretném, ha a néző felismerné ezt a kettősséget, hogy az elemek tekintetében van egy kvázi anakronisztikus sor, de az elemek egymásmellettsége, komplexitása képes egy új minőséget létrehozni.

A 20. században tehát végbement a figuratív festészet felszabadítása? Ma már újra lehet figuratívnak lenni, mert egyértelműbb, hogy a reprezentáció és a figurativitás nem ekvivalensek?

Ez soha nem is volt számomra kérdés. Én a korai munkáimban végig-játszottam ezt a folyamatot. A 80-as évek végétől kezdődő kvázi absztrakt kísérleteimből alakult ki egy sokkal erőteljesebben figurális festészet iránti érdeklődésem. Éppen azért, mert nem láttam olyan problémát, hogy a figuratív festészet kevésbé lenne érvényes, mint akármilyen más festészet. Nekem ez egy játék. Örömmel és felszabadultan játszom a műfaj adta kereteken belül, és gyakorlatilag a festészeti hagyomány összes elemét fel tudom használni. A festészeti folyamat során az egyetlen kérdés, hogy a vásznon koherens egység alakuljon ki, vagy ha nem alakul ki, akkor én döntsem el, hogy hol nem.

Mik a koherencia határai?

Egy jó mű – legalábbis én ezt tapasztalom – mindig újabb és újabb műveket generál. Ha már megtörtént, a saját már-megtörténtségét tovább szeretné vinni, és további történeteket indukál...

IN CONVERSATION

Zsolt Kozma

The exhibition at WAX looks back on the work of sixteen years. The presented material is a selection. On what concept did you base your selection process?

So this is the material that has made it to the exhibition. What has been left out?

Attila Szűcs

The exhibition space of the WAX can accommodate approximately 70-75 works, at least in accordance with the way that I would like to arrange them. It was clear that the work that was to be selected and the processes that were to be presented should be based on a narrow segment of the hundreds of artworks that have been produced throughout the years. I couldn't make it my objective to have all the themes and directions which appear in my work and which interest me as an artist be represented by the displayed pieces because this would have resulted in a fragmented and disintegrated exhibition. Thus, it was my decision to choose a vantage point according to which I was going to examine my oeuvre: I made my selection based on considerations of theme and form. The walls of the WAX showcase Bubble World and some of my similar related works from the earlier days. I attempted to draw a chronological and thematic trajectory that makes it clear to the viewer where I come from and even, perhaps, where I am headed.

Due to the lack of space, I had to leave out large units, such as the Clean-room and the Buster Keaton series. Conceptually, they would have fit; the material that has been gathered has considerable complexity, which would have only been further enriched by these works. Taking into consideration the potential of the place, however, I have created four independent units in the exhibition halls. For the ground floor, I designed a space, using my latest work, that examines private, personal territory. The next level belongs to collective memory, with some politics and historical past mixed in. The third floor features works which address the questions of science versus metaphysics. The top floor has my earliest pieces and the early blind spot, stereotypical, and stereogram images.

Personal and collective memory, history, politics, science, metaphysics. Where is art in all this? What is its relationship with these forms of consciousness, these mental constructions?

What does it intermediate between? Does it teach? Does it make one see? Does it interpret?

The point of departure for the artworks is the image itself...

I regard art and, within that, painting as a kind of translating, intermediating tool or language that resembles spoken language – the language that we are using and speaking in now. This form of translation, painting, however, is fundamentally different – to me, it is a more direct mode of expression. It is able to create a connection between various areas.

Probably all of these together. Intermediation takes place between different areas and on various levels. When I examine my immediate environment through the means of painting, the artwork intermediates between my own reality and, say, a photo – in other words, a reality that is, itself, indirect and reflected. When I work with this as a painter, and I am working in the studio, this is related to – and intermediates between – the reality that appears on the painting and the processes which happen inside me. The position of intermediation always changes.

I used to love to use postcards. It was my experience that there were postcards which, when held in my hand, I was able to see not only through the eyes of their maker, but also through the eyes of the people who had seen and posted them as well as those who had received them. According to my experience, these points of perspective could, in a completely inexplicable fashion, be condensed in a single image. A large part of my oeuvre dealt exclusively with postcards. Later, this changed. Now I regard all media, newspapers, commercial magazines and the Internet as found objects or picture collections that I can use. Technically, this consists of me sitting at home in front of the computer and saving anything that I find interesting with one click of a button.

What reality does artwork pertain to? Does it convey a reflected reality, and, at the same time, create a reality?

I would put reality in quotation marks. This is because when I look at a photo or any media-generated image, I cannot accept it as reality. I cannot accept it as that because it is a translation, a reflection of this world already. It should only be approached through such a distancing. Incidentally, this is what makes the application of photo and media images easier for me, as, in this way, I can use freely what I see, together with all its constituents and connotations. For me, authenticity is the primary consideration. I would find it difficult to precisely define what this is. It is close to those categories which cannot really be approached through the means of formal logic.

So is figural painting once again, today, the adequate language for grasping reality and non-formalisable essence? And how does it relate to the other media?

I feel that the areas which painting – having lost its formal position of domination within the fine arts – explores today are increasingly those which, indeed, belong under their own “authority”. (Besides this, it still, of course, retains the ability to unconditionally react to the happenings in the world, which has always characterised it.) On the one hand, there is pure painting, which is the exploratory realm of painting; on the other hand, there is the world, per se, from where painting can draw anything into its own domain. It is through the prevailing and constant blurring together of the two that any product of painting is created.

As to whether painting has a special position in learning about reality: I think this position shows itself in the very personal relationship and intimate contact that painting – at least the kind of painting I am interested in – assumes between the artist and the object of exploration. To mention an example: as a painter, I am very intrigued by light as a theme and focus some of my work on Tesla, as an interesting figure of the history of science. I do all this while being very much aware that working with light is not a contemporary problema and Tesla is no longer an existing figure. And I would like to integrate this awareness into my paintings as well. Namely, that I know that this is not valid, but nevertheless, I would like to integrate my understanding of why I can still make sense of it. Tesla is very interesting for his duality also. This recording [whose edited script can be read [here](#), ed.] would not have been possible without his scientific insights. At the same time, experimenting with teleportation was one of the most important ambitions of his life and he was fostering notions that are not

exactly known to us today, as he used a type of writing in his journal that we have still not been able to decode completely. This state of coding is present in the world today; I have lifted these elements, such as Tesla, into my painting as metaphors. I would like the viewer to recognise this duality – that there is a seemingly anachronistic line to these elements, but their juxtaposition and complexity can create a new quality.

So did 20th century see the liberation of painting? And thus, is it possible today to be figurative again because it is more obvious now that representation and figurativity are not equivalent?

This has never even been a question for me. I went through this process in my earlier work. It was from my quasi-abstract experiments from the end of the '80s onward that my interest in a much more pronouncedly figural painting has developed – precisely because I didn't see a problem of figurative painting being less valid than any other kind of painting. For me, this is a game. I enjoy playing freely within the framework of the genre and I can, in practice, utilise all elements of the painting tradition. The only concern that arises during the painting process is the creation of a coherent unity on canvas and if no such unity develops, then I must be the one to decide where that is.

What are the limits of coherence?

Good artwork – at least in my experience – continuously generates new work. If it has already happened, it would like take its already-happenedness further, inducing new stories...

B
U
B
O
R
É
K
M
E
M
Ó
R
I
A

Egy, a festő kutatásai közben előbukkant, a 70-es évek elejétől használt számítógépes memóriatípus metaforája inspirálta a kiállítás bevezetőjének szánt, az elmúlt három év munkáiból összeállított válogatást, amely sok szempontból szintetizálónak is tekinthető. A részben már ismerős figurák és jelenetek „újrátömörített” verziókban, szabályos gömbformákat idéző körökbe vagy korábbi munkákon megjelenő vakfoltokat idéző ellipszisekbe záródva jelennek meg.

A felcsillanó memóriabuborékok annak a relációnak a vizuális metaforái, amelyek Szűcs festészetét működtetik: fenntartani/lebegtetni egy köztes állapotot, új kapcsolódási pontokat keresve tágítani a kép és a festői gesztus értelmezhetőségét és annak viszonyrendszerét.

B
U
B
B
L
E

M
E
M
O
R
Y

The selection which is intended to serve as an introduction to the exhibition and which could be regarded in many respects as a synthetisation was compiled from the works of the past three years. It was inspired by the metaphor of a type of computer memory used at the beginning of the '70s.

The glimpsed memory bubbles are visual metaphors for the relation that makes Szűcs's paintings work: a way of sustaining/floating an intermediate state while, through searching for new points of connection, expanding both the interpretability of the image and the painter's gesture, and the systems of relationship associated with that interpretability.



álló és térdelő alak
standing and kneeling figure
 2006
 olaj, vászon / oil on canvas, 140,5 x 200,5 cm



álló alak a kutyájával
standing figure with his dog
 2006
 olaj, vászon / oil on canvas, 200,5 x 140,5 cm



épület
building structure

2006
olaj, vászon / oil on canvas, 200 x 140 cm



hiéna buborékokkal
hyena with bubbles

2006
olaj, vászon / oil on canvas, 200,5 x 140,5 cm



égy ház
house on fire
 2007
 olaj, vászon / oil on canvas, 140 x 200 cm



Kemény István élőmaszkja
István Kemény's living mask
 2007
 olaj, vászon / oil on canvas, 140 x 100 cm



autót evő oroszlánok
lions eating a car
 2006
 olaj, vászon / oil on canvas, 140 x 200 cm



fiú foltokkal és építkezési helyszínnel
boy with spots and construction site
 2007
 olaj, vászon / oil on canvas, 200 x 140 cm



nyomozó alak
investigating figure

2005
olaj, vászon / oil on canvas, 121 x 181 cm

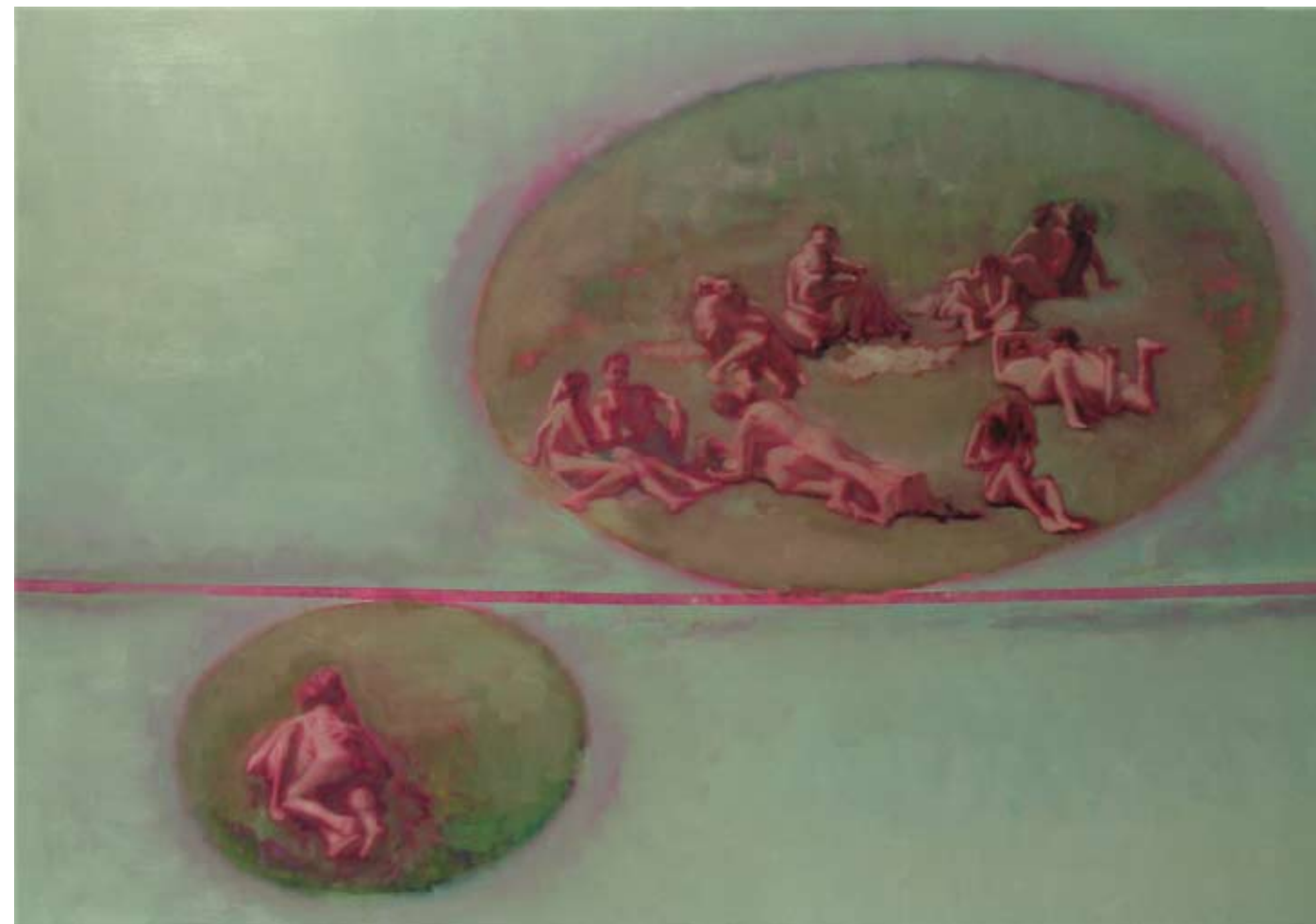


vezetéken mászó meztelen férfi
naked man climbing on wire

2004
olaj, vászon / oil on canvas, 200 x 200 cm



víziló vörös folttal
hippopotamus with red spot
 2006
 olaj, vászon / oil on canvas, 100,5 x 100,5 cm



szerelmesek buborékokban
lovers in bubbles
 2007
 olaj, vászon / oil on canvas, 140 x 200 cm



öt facsemete vakfoltban
five saplings in blind spot

2004
olaj, vászon / oil on canvas, 111 x 200 cm



alak fával
figure with tree

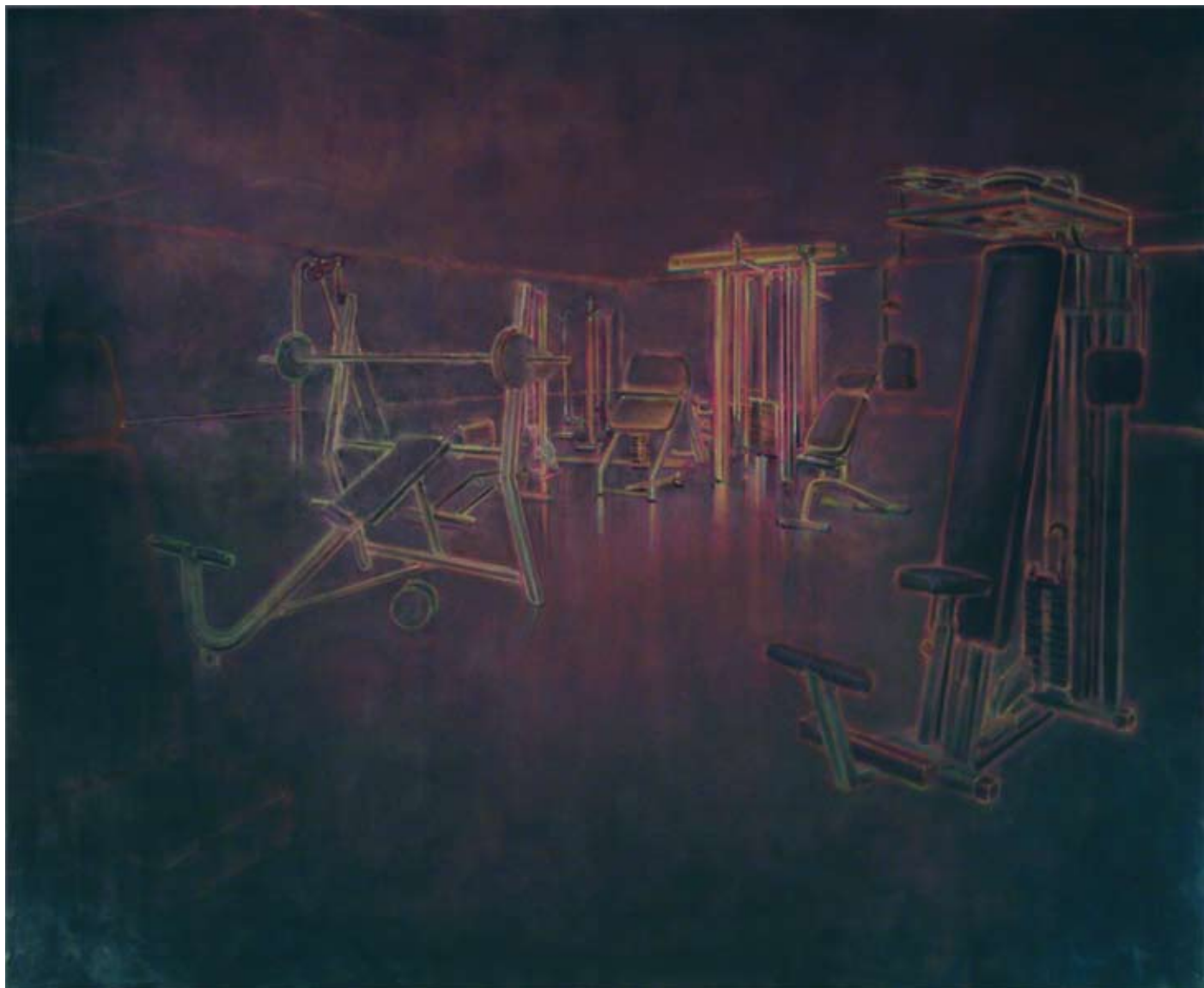
2007
olaj, vászon / oil on canvas,
240 x 200 cm



koronázás
coronation
 2006
 olaj, vászon / oil on canvas, 140 x 240 cm



recepció vörösben
reception room in red
 2006
 olaj, vászon / oil on canvas, 200 x 240 cm



konditerem
gym
 2007
 olaj, vászon / oil on canvas, 200 x 240 cm



búvárok
divers
 2007
 olaj, vászon / oil on canvas, 240 x 200 cm

K
O
L
L
E
K
T
Í
V

E
M
L
É
K
E
Z
E
T

C
O
L
L
E
C
T
I
V
E

M
E
M
O
R
Y

Szűcs Attila számára a festői folyamat során a „törléses” módszer egyfajta öncenzúraként működik mint a kreatív emlékezet, más néven felejtés szinonimája.

A többségükben 2001–2002-ben elkezdett sorozatokba illeszkedő művekben is a viszonylagos távolságtartás és a hiány dominál.

A sorozatokhoz felhasznált „eredetik” – képeslapok vagy a tömegmédiából ismert és ott cirkuláltatott, a közösségi emlékezet részeként számon tartott dokumentum- és propogandaképek – a náci Németország, a holokauszt, a Kádár-korszak, a szocialista mindennapok szereplőit és alakítóit idézik meg. Együttállásukban egy sajátos, töredékes (személyes) történelmi kronológia bontakozik ki.

Az önmagát és tárgyát tudatosan felszámoló, vagy erre utaló festői gesztus mintegy megismétli, reflektál a kiinduló képek narratívájára – a nézőt folyamatosan egyfajta imaginatív határátlépésre kényszerítve. A (fel)ismert történelmi portrékból, elfelejtett hétköznapi jelenetekből hiányzó vagy éppen megkettőzött részlet hirtelen megváltoztatja a kép olvasatát és elbizonytalanít az eredetihez (eseményhez/személyhez) fűződő viszonyunkat illetően. A felhasznált kép inspirálta festészeti probléma festői témává érik, ugyanakkor azt a konceptuális keretet is meghatározza, ahol ez a kép – reflektálva a megfestett alakok és események múltbeli és aktuális reprezentációjára – értelmeződik.

Attila Szűcs uses the “erasure” method in his painting process as a form of self-censure, as a synonym for creative memory, in other words, forgetting.

Relative distance and absence are also dominant in the works that fit into this series the majority of which were started in 2001-2002.

The “originals” used in the series – postcards and documentary or propaganda images known from and circulated in the mass media, which are regarded as part of collective memory – evoke the participants and creators of Nazi Germany, the Holocaust, the Kádár era and the socialist days. Through this constellation a unique, fragmented, personal chronology of history is unraveled.

The painter's gesture, which consciously abolishes – or alludes to the abolishment of – itself and its object repeats and reflects on the narrative of initial images, as it were, thereby compelling the viewer to endeavor in an imaginative crossing of boundaries. The missing – or doubly repeated – details of the known (recognized) historical portraits and forgotten everyday scenes suddenly alter the reading of the image and render us uncertain about our relationship to the original (event/person). The artistic problem once inspired by the image matures into a painting theme, while at the same time determining the conceptual experiment in which this image – by reflecting on the past and current representation of the painted figures and events – gains interpretation.



gyerekek villamoson 1973-ban
children in tram in 1973
 2002
 olaj, vászon / oil on canvas, 100 x 100 cm



menetelők
march past
 2007
 olaj, vászon / oil on canvas, 75 x 30 cm



szürke doboz

grey box

2003

olaj, vászon / oil on canvas, 40 x 80 cm



kirándulás

excursion

2005

olaj, vászon / oil on canvas, 140 x 200 cm



hírvivő
messenger
 2001
 olaj, vászon / oil on canvas, 140 x 100 cm



férfi fanatikus hívókkal a bevásárlószatyrán
man with fanatical believers on his shopping bag
 2006
 olaj, vászon / oil on canvas, 140 x 200 cm



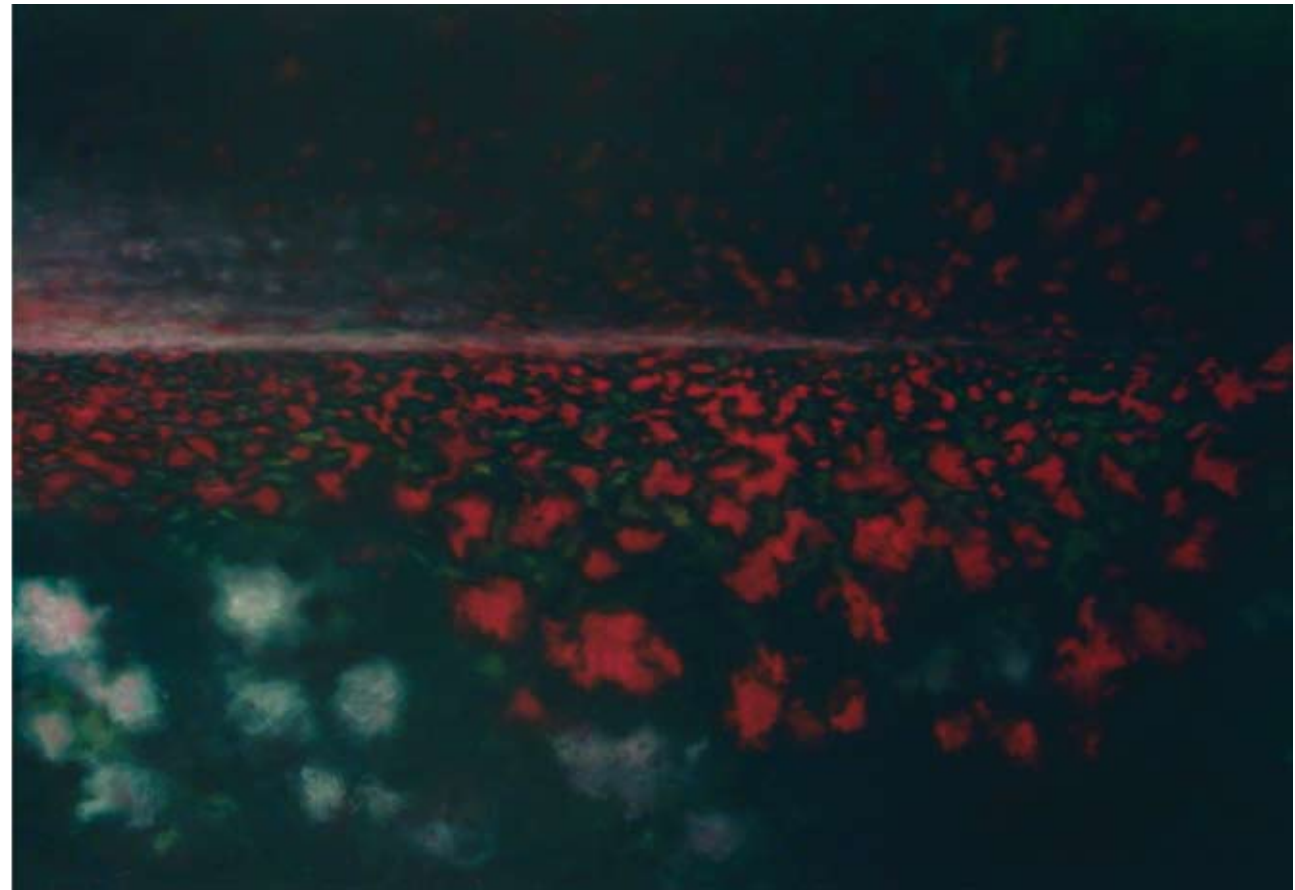
Kádár
Kádár

2002
olaj, vászon / oil on canvas, 71 x 80,5 cm



kongresszus
congress

2002
olaj, vászon / oil on canvas, 200 x 240 cm

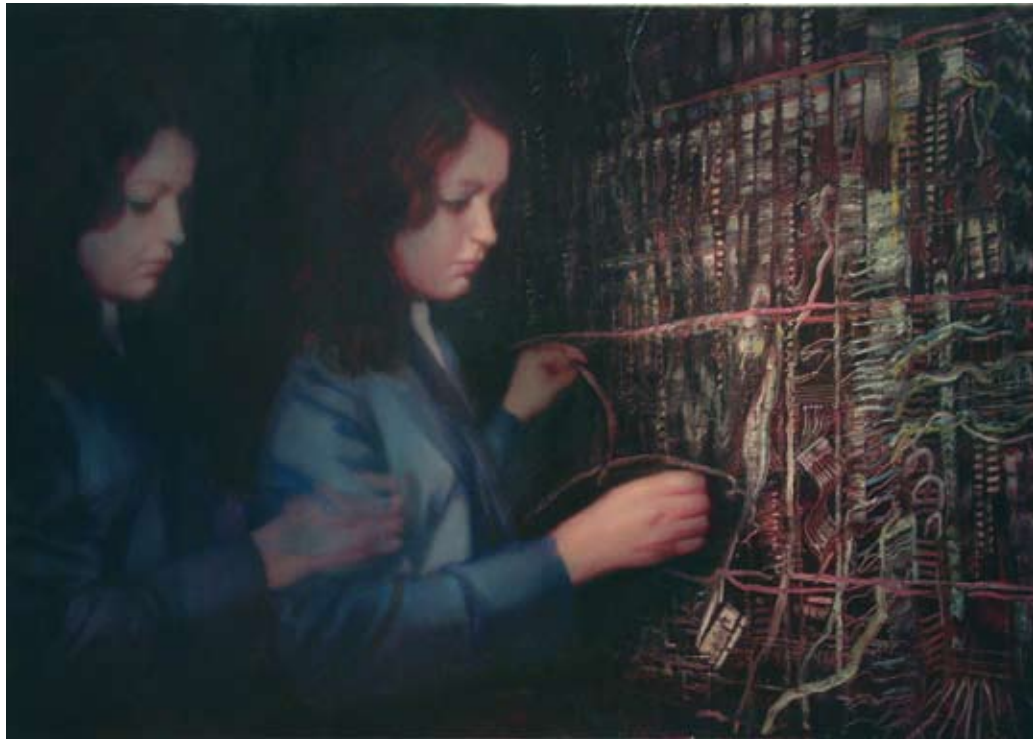


látogatók

visitors

2002

olaj, vászon / oil on canvas, 140 x 400 cm (diptychon)



szerelőlány a telefonközpontban
mechanical girl in a telephone center
 2002
 olaj, vászon / oil on canvas, 100 x 140 cm



éjszakai műszak a szaloncukor-válogatóban
nightshift in the candy-sugar selector
 2002
 olaj, vászon / oil on canvas, 150 x 170 cm



eredeti képeslap
original postcard

bokor, kő, oszlop
bush, stone, column

2003
olaj, vászon / oil on canvas,
55 x 55 cm

bokor
bush

2003
olaj, vászon / oil on canvas,
50 x 70 cm

zászlórúd
flagstaff

2003
olaj, vászon / oil on canvas,
70 x 35 cm

látogatók
visitors

2003
olaj, vászon / oil on canvas,
50 x 70 cm

egy bokor
one bush

2003
olaj, vászon / oil on canvas,
50 x 80 cm

kis fa
little tree

2003
olaj, vászon / oil on canvas,
35 x 35 cm

lila szalag
purple stripe

2003
olaj, vászon / oil on canvas,
50 x 80 cm

pár fallikus bokorral
pair with phallic bush

2003
olaj, vászon / oil on canvas,
35 x 35 cm

három bokor
three bushes

2003
olaj, vászon / oil on canvas,
20 x 30 cm

kis ösvény
little track

2003
olaj, vászon / oil on canvas,
20 x 30 cm



Képeslapok Lidicéből
Postcard from Lidice

2003
olaj, vászon / oil on canvas, 220 x 305 cm (installation)



Graf Stauffenberg
graf Stauffenberg
 2005
 olaj, vászon / oil on canvas, 50 x 50 cm



Hitler kutyája nélkül
Hitler witout his dog
 2004
 olaj, vászon / oil on canvas, 150 x 170 cm



nézők
watchers

1999
olaj, vászon / oil on canvas, 40 x 160 cm (triptychon)

F
É
N
Y

É
S

I
M
A
G
I
N
Á
C
I
Ó

L
I
G
H
T

A
N
D

I
M
A
G
I
N
A
T
I
O
N

Szűcs Attila festészetében számos utalás található a percepció és a látás tudománytörténete iránti érdeklődésére. Kvark- és fraktálmélet, fénytan, teleportációs kísérletek vagy paratudományos jelenségek – mindazok a területek foglalkoztatják, amelyek az objektivitás fogalmát illetően a tudatban létező valóságok tényével kapcsolatban tesznek fel újabb kérdéseket.

Számos munkáján – mintegy szeánsz-hangulatot keltő megvilágításban – megidéződik a forgó mágneses mezők felfedezőjének, a kortársak által sokszor inkább varázslónak, mint kísérletező kutatónak tartott Nikola Tesla alakja. Egyik legismertebb találmánya, a róla elnevezett Tesla-tekercs teremtette meg a távközlés forradalmasításának alapjait, vált a rádió- és a televíziójelek továbbításához is szükséges készülékké. Teslának kamaszkorától sajátos vizuális tehetséget is tulajdonítottak: állítólagos képességet arra, hogy felidézzen múltbeli történéseket és a jövőbe lásson, ugyanakkor találmányait elképzelje és képzeletben a legapróbb részletekig működtesse.

A képeken felvillanó már ismerős tárgyak, helyszínek és események beállításában az abszurdításba hajló hétköznapi csendéletek mellett megjelenik a korai természettudományos kísérletek és a némafilmek dramatizált színpadiassága is.

Attila Szűcs's paintings contain numerous references to his interest in the history of perception and vision. Be it the quark or fractal theories, optics, teleportation experiments or para-scientific phenomena, he is concerned with all realms of inquiry which pose new questions about the concept of objectivity in conjunction with the realities that exist in consciousness.

Many of his works conjure – in séance-like lighting, as it were – the figure of Nikola Tesla, who invented the rotating magnetic fields and who was thought of by his contemporaries more as a magician than as an experimenting scientist. One of his most famous inventions, the Tesla coil, laid down the groundwork for the revolutionalisation of telecommunication and became an indispensable device for the transmission of radio and television signals. Tesla, his teenage years, was also said to possess unique visual talents: a supposed ability to evoke past events and to see into the future, while also envisaging his inventions and operating them in his imagination to the minutest detail.

In the composition of the, by now, familiar objects, places and events, besides the everyday still lifes bordering on the absurd, the dramatised theatricality of early scientific experiments and silent films are also evoked.



elektromos mezőben ülő Nikola Tesla
Nikola Tesla is sitting in an electrical field
 2005
 olaj, vászon / oil on canvas, 140 x 200 cm



hegy kereszt alakú gleccserrel
mountain with cross-formed glacier
 2000
 olaj, vászon / oil on canvas, 140 x 200 cm



játszótér villámmal
playground with lightning
 2005
 olaj, vászon / oil on canvas, 200 x 240 cm



generátora mellett ülő Tesla
Tesla is sitting next to his generator
 2004
 olaj, vászon / oil on canvas, 96 x 56 cm



lámpa függöny mögött
lamp behind a curtain

2002
olaj, vászon / oil on canvas, 100 x 100 cm



tégely
crucible

2007
olaj, vászon / oil on canvas, 100,5 x 70 cm



kutya karácsonyfaizzókkal
dog with christmas-tree lights
 2002
 olaj, vászon / oil on canvas, 140 x 140 cm



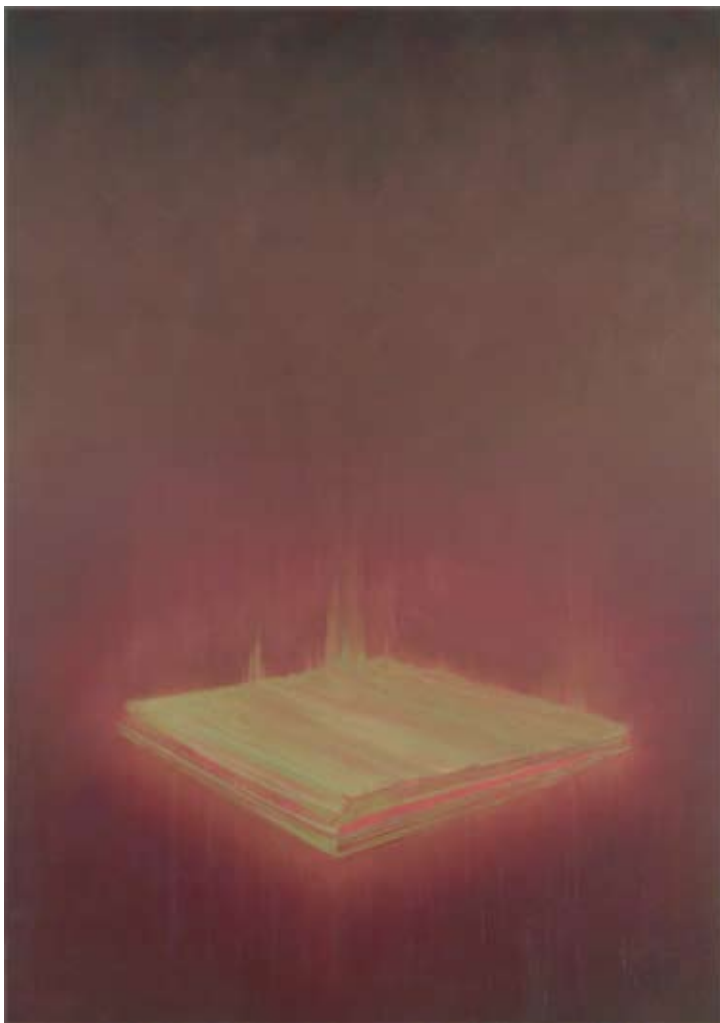
fényben álló alak
figure standing in light
 1999
 olaj, vászon / oil on canvas, 140 x 200 cm



kicsi világító ház
little luminous house
 2005
 olaj, vászon / oil on canvas, 51 x 71 cm



kísérlet, Tesla
experiment, Tesla
 2003
 olaj, vászon / oil on canvas, 200 x 200 cm



lapok
sheets

2006
olaj, vászon / oil on canvas, 200 x 140 cm



Tesla a sivatagban
Tesla in the desert

2007
olaj, vászon / oil on canvas, 200 x 240 cm

V
A
K
F
O
L
T
– AZ EMLÉKEZET
HIÁNYA

A teremben látható válogatás Szűcs Attila korai, vegyes technikával készült munkái mellé helyezi egy 2000-ben készített reliefjét és a látással kapcsolatos konkrétabb vizsgálódásokra fókuszáló, főképp a 90-es években készített műveit.

A korai, vegyes technikával készült gipszmunkákon különböző anyag- és látványminőségek keverednek. Itt jelenik meg az azóta vizuális toposszá vált képeslap, a festészeti inspiráció és élvezetboncolás tárgya, a festői és szobrászi megjelenítés határmezsgyéjén mozgó, karcolt, nyomott, intarziás felületkollázsokba építve. Ezekben a munkákban formálódik Szűcs festészetének alapvető karaktere: a képzelet és az objektív valóság összehangolásának kísérlete egy olyan aspektus feltérképezése, ahol a festészet képes allegorizálás és szimbólumok használata nélkül reflektálni a fotó után festett kép lehetőségeire.

A látáshatárterületeit, a tudattalan folyamatok és a tudatos vizuális érzékelés kettéválását vizsgálja a 90-es évek elejétől induló „vakfoltos” sorozat, valamint az „önhasználó”, végtelenül komplex matematikai alakzatokkal, fraktálokkal kapcsolatos érdeklődését is integráló sztereoképek.

Látóterünkben mindig van egy olyan térrész, a vakfolt, amit nem érzékelünk. Ott, ahol a látóideg áttöri a retinát, nincsenek érzékszerveink. Ez általában azért nem zavaró, mert a két szemnél ez a terület máshová esik, agyunk tehát a másik szem információja alapján pótolja ezt a hiányt. A sorozat nem csupán ennek az összetett korrekciós működésnek a leképezése, hanem valamiképpen megzavarja a megnyugtató, biztonságos egységességet kereső tekintetet azáltal, hogy beilleszt egy, a festett felületen generálódott, furcsa hibaként észlelt szünetet.

Az adott tárgynak a két szem különböző nézőpontjaiból történő ábrázolása, a sztereokép ugyanakkor a távolságtartó szemlélő pozíciójából billenti ki a nézőt. Az eljárás, amely részben a látottak térbeliségének visszaadását célozza, mára klasszikusnak számító illúzió-modell. Ez ötvöződik a képteret uraló aperspektivikus, hálószerű alakzatokkal, amelyeket a matematikának Magyarországon a 80-as években ismertebbé váló új ága, a fraktálgeometria inspirált.

B
L
I
N
D

S
P
O
T
– THE ABSENCE
OF MEMORY

The selection displayed in this room combines Attila Szűcs’s early, mixed-technique works with a relief made in 2000 and other works focusing on more specific investigations related to our vision, mostly from the ’90s.

The early plaster pieces made with mixed technique show a combination of various material and visual qualities. It is here that the postcard – which has since become a visual topos – makes its appearance as the object of vivisection and painter’s inspiration. It is built into scratched, printed, inlaid surface collages, which move along the boundaries of painting and sculptural representation. These works give form to the character of Szűcs’s painting style: the experiment to harmonize imagination and objective reality is the mapping of an aspect, where the painting is able to reflect on the possibilities of the image painted from a photograph without the use of allegorisation and symbols.

The “blind spot” series, which was begun in the early ’90s, along with the “self-similar” stereo images – which integrate his interest in endlessly complex mathematical shapes and fractals – examine the boundaries of vision, and the separation of subconscious processes and conscious visual perception.

There is always a blind spot, an area in our field of vision that we can’t perceive. Where the optic nerve passes through the retina, we have no sensory receptors. This is usually not a problem because this area is different for the two eyes and our brain is able to fill the gap based on the information provided by the other eye. The series is not merely a mapping of this complex correctional operation; it also, in a way, confronts the eye in its search for a pacifying, safe unity by integrating an interruption that was generated on a painted surface and registered as a strange error.

The depiction of the given object from the different viewpoints of the two eyes – the stereo image – pushes the viewer out of the position of the distant observer. The procedure which, in part, aims to reproduce the spatiality of what is seen is, by now, considered a classic illusion model. It is mixed with aperspectivist, net-like shapes which dominate the image space, and which were inspired by fractal geometry, a new branch of mathematics that became more widely known in Hungary in the ’80s.



végtelenül gyorsuló
endlessly accelerating

1994
olaj, vászon / oil on canvas, 63,5 x 56,5 cm



alak vakfoltban
figure in blind spot

1991
olaj, vászon / oil on canvas, 160 x 220 cm



tájképhiány
lack of landscape
 1994
 olaj, vászon / oil on canvas, 55 x 75 cm



tájkép zöldben
landscape in green
 1996
 olaj, vászon / oil on canvas, 140 x 200 cm



cím nélkül
without title

1997
olaj, vászon / oil on canvas, 220 x 150 cm



szeretetáradat
love-stream

1992
vegyes technika; mix. tech., 170 x 130 cm



sivatag
desert

1999
olaj, vászon / oil on canvas, 160 x 120 cm



cím nélkül
without title

1993
gipsz, vegyes technika / plaster, mix. tech., cc. 45 Ø cm



cím nélkül
without title

1994
gipsz, vegyes technika / plaster, mix. tech., 170 x 190 cm



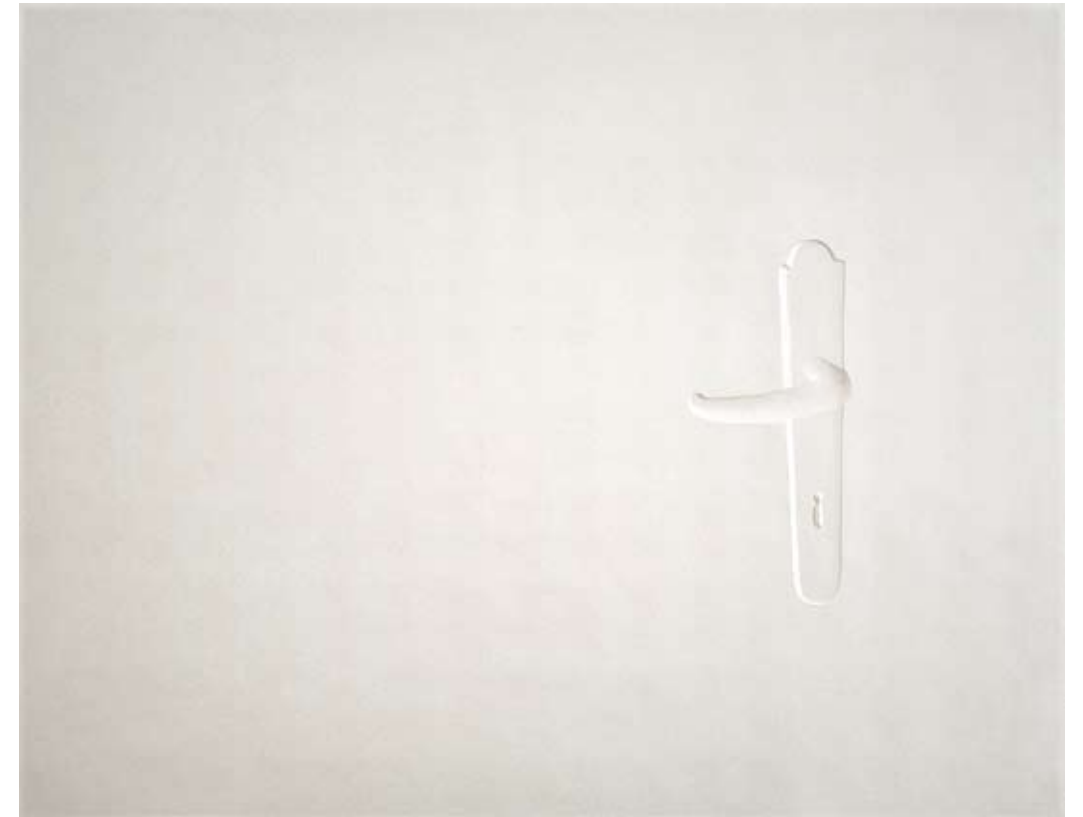
vörös vakfolt
red blind spot

1999
olaj, vászon / oil on canvas, 120 x 150 cm



repülőgép négy folttal
airplane with four spots

2000
gipsz, vegyes technika / plaster, mix. tech., 20 x 90 cm



kilincs
door handle

1993
gipsz, vegyes technika / plaster, mix. tech., 75 x 100 cm



cím nélkül
without title

1994
gipsz, vegyes technika / plaster, mix. tech., 51Ø cm



játszótér éjjel
playground at night

1995
olaj, vászon / oil on canvas, 170 x 260 cm



sztereoszkopikus vadászok
stereoscopical hunters

1995
 olaj, vászon / oil on canvas, 90 x 320 cm (diptychon)



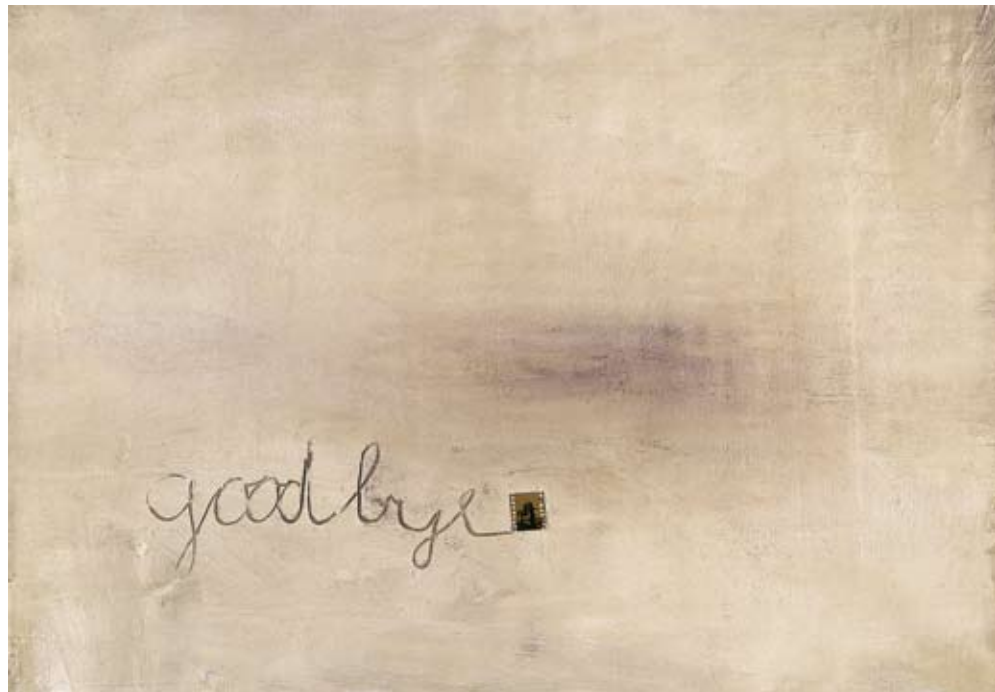
cím nélkül
without title

1993
gipsz, vegyes technika / plaster, mix. tech., 110 x 40 x 30 cm



cím nélkül
without title

1993
gipsz, vegyes technika / plaster, mix. tech., 130 x 26 x 10 cm



viszlát

goodbye

1996

vegyes technika; mix. tech., 70 x 100 cm

**R
A
J
Z
O
K**

**D
R
A
W
I
N
G
S**



rajz

drawing

2006. 01. 05.

grafit, színes ceruza / *graphite, colored pencil*, 41 x 59,5 cm



rajz

drawing

2006. 01. 06.

grafit, pasztell / *graphite, pastel*, 33 x 45,5 cm



rajz
drawing
2006. 01. 10.
grafit / graphite 24 x 31 cm



rajz
drawing
2003. 20.
grafit, toll / graphite, pen, 30 x 44,5 cm



rajz
drawing
2006. 01. 12.
ceruza / pencil, 24 x 31cm



rajz
drawing
2006. 05. 01.
ceruza / pencil, 30 x 42 cm



rajz
drawing
2006. 05. 10.
ceruza / pencil, 50 x 64 cm



rajz
drawing
2006. 05. 04.
ceruza / pencil, 30 x 42 cm



rajz
drawing
2007. 06. 08.
ceruza / pencil, 50 x 64 cm



rajz
drawing
2005. 11. 1.
ceruza / pencil, 29,5 x 42 cm



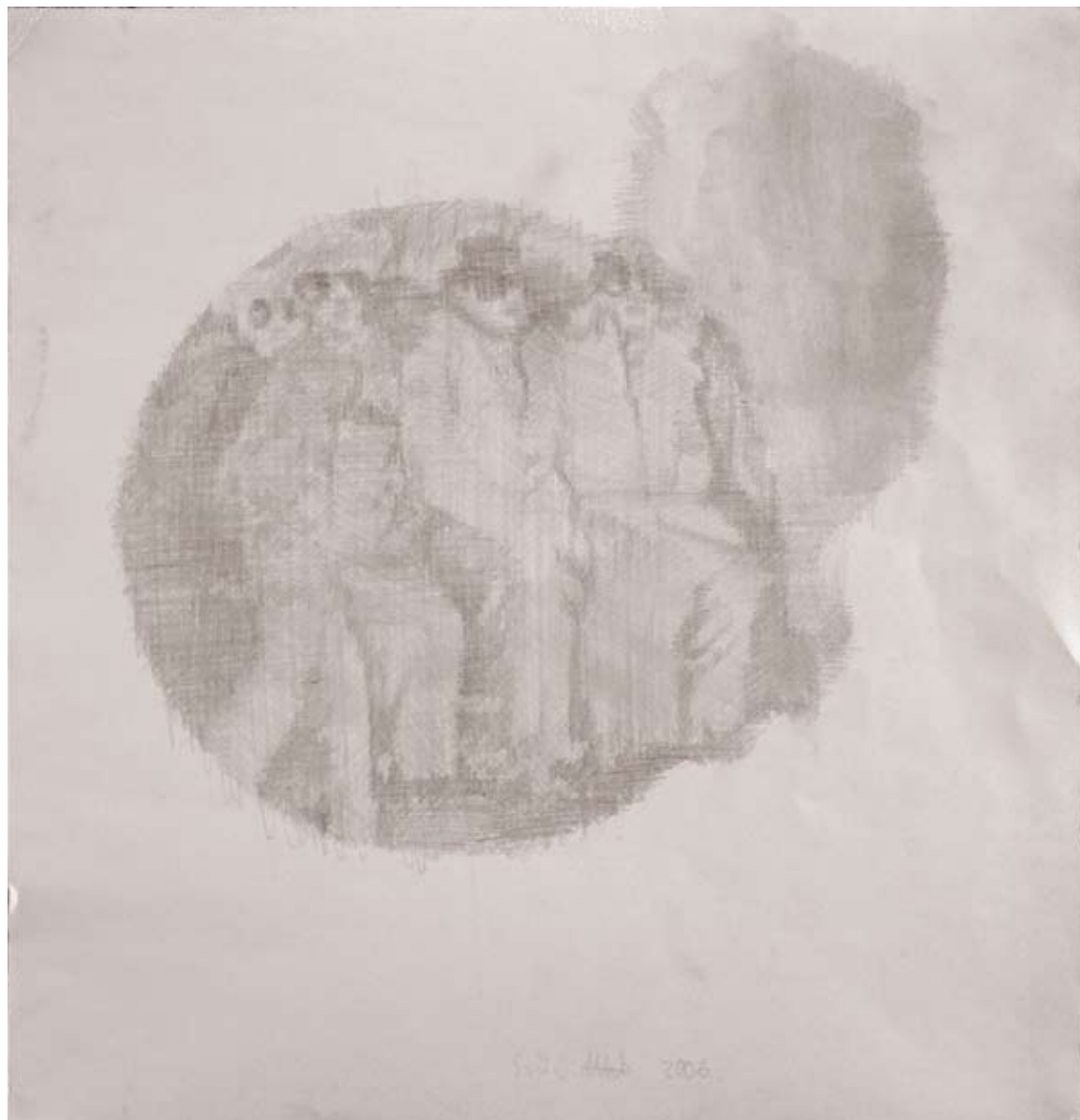
rajz
drawing

2006. 01. 08.
ceruza / *pencil*, 24 x 31 cm



rajz
drawing

2006. 01. 07.
ceruza / *pencil*, 42 x 29,5 cm

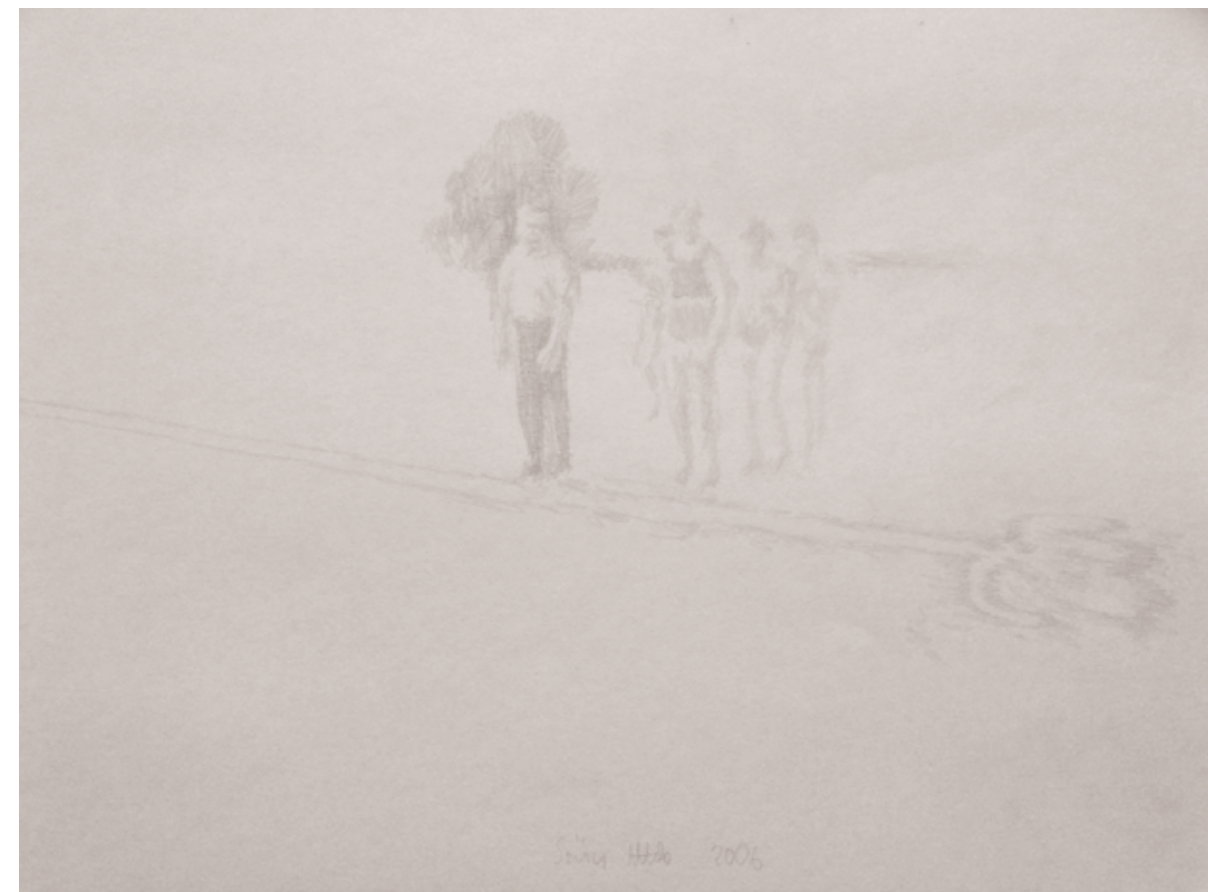


rajz

drawing

2006. 01. 14.

ceruza / *pencil*, 37,5 x 36,5 cm

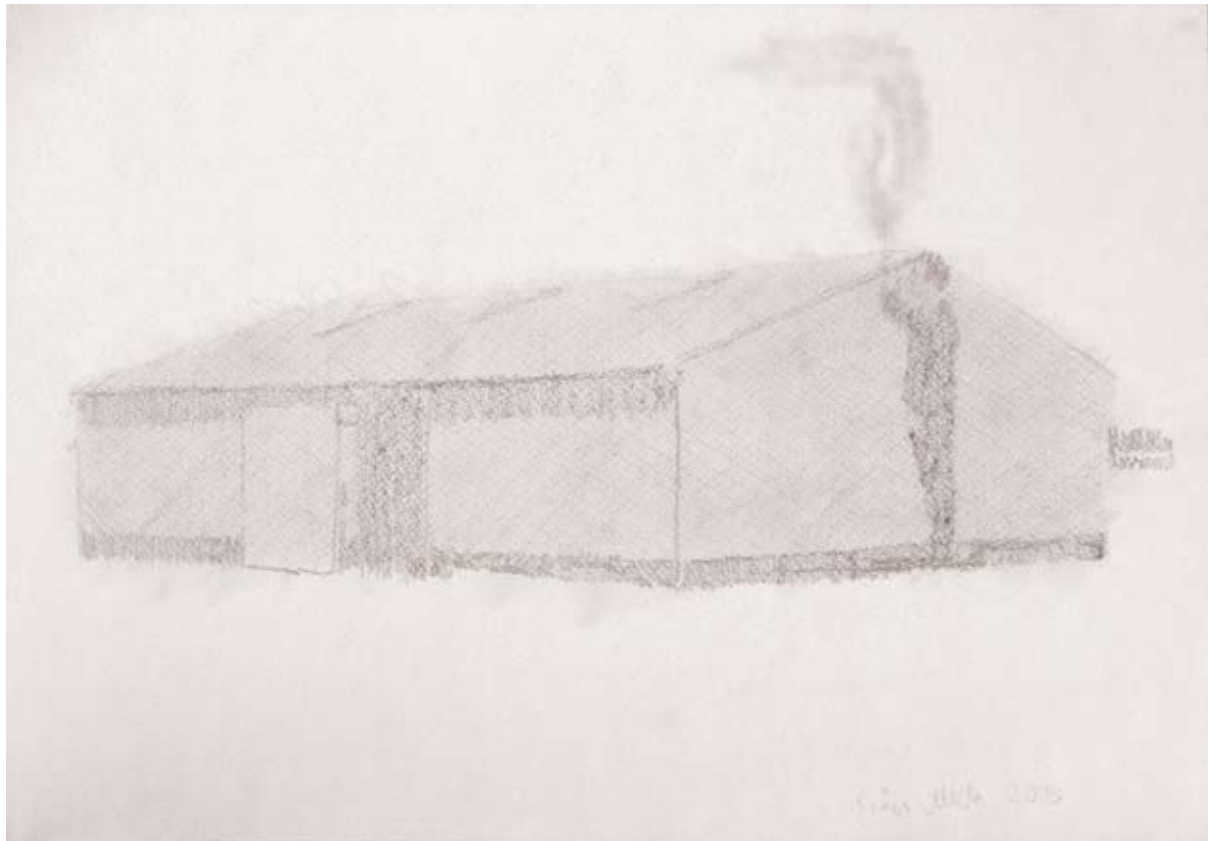


rajz

drawing

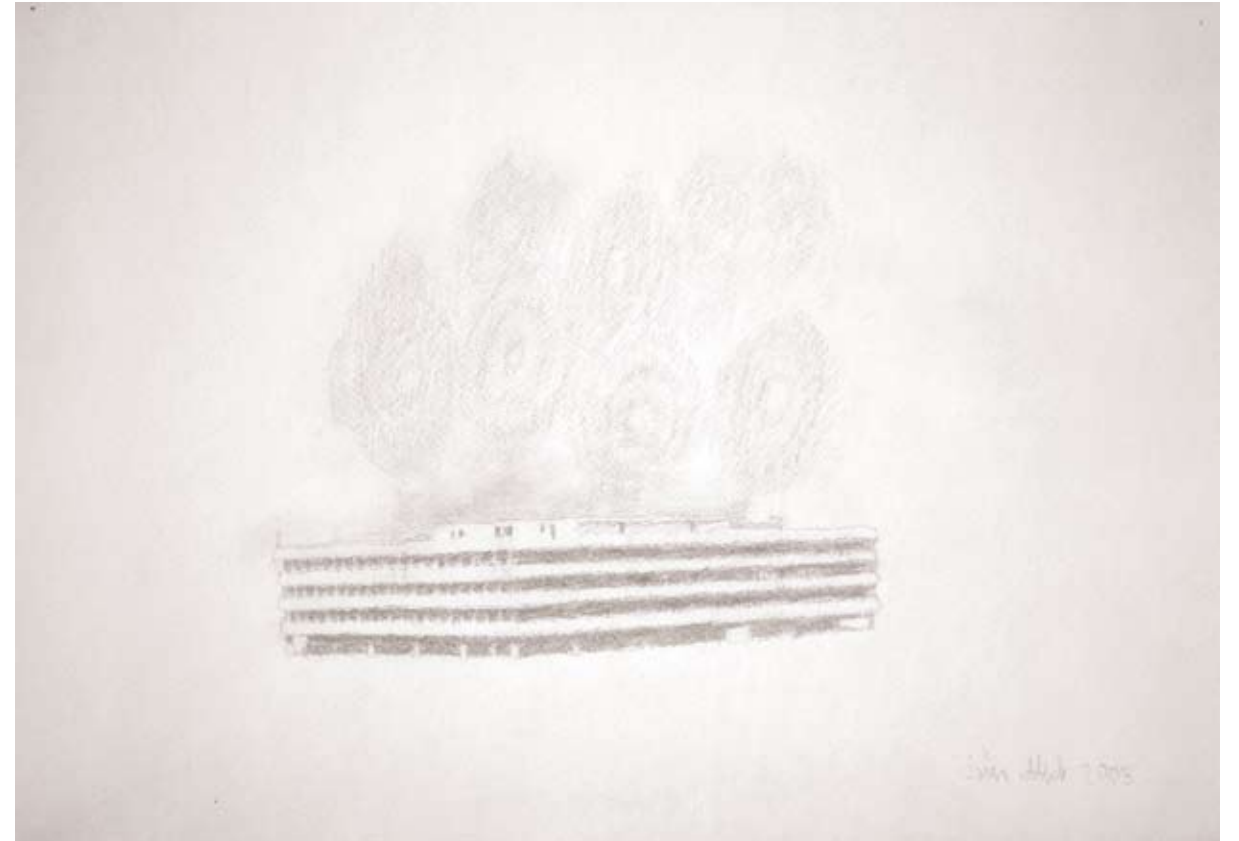
2006. 05. 03.

ceruza / *pencil*, 30 x 42 cm



rajz
drawing

2003. 8.
ceruza / pencil, 30 x 42 cm



rajz
drawing

2003. 9.
ceruza / pencil, 30 x 42 cm

K
I
Á
L
L
Í
T
Á
S
O
K

1967-ben született Miskolcon.
Budapesten él és dolgozik.

Born in Miskolc, Hungary in 1967.
Lives and works in Budapest.

www.szucsattila.hu

EGYÉNI KIÁLLÍTÁSOK / INDIVIDUAL EXHIBITIONS

2007 Buborékmemória / *Bubble Memory*, WAX, Budapest
Festmények / *Paintings*, Galerie Zuid, Antwerp
Kifordítva / *Inside Out*, Városi Galéria, Zalaegerszeg

2006 Buster Keaton, Galerie Emmanuel Walderdorff, Köln
Enter, Társalgó, Budapest
Works 2001–2005 / *Works 2001–2005*, Café Okker Galéria, Budapest
Buborékvilág / *Bubbleworld*, acb Galéria, Budapest
Új képek / *New Paintings*, Haworth Hungary Bemutatóterem és Galéria, Budapest

2005 Holt lelkek / *Dead Souls*, acb Galéria, Budapest
Élő lelkek / *Living Souls*, Irokéz Galéria, Szombathely

2004 Új képek / *New Works*, Csikász Galéria, Veszprém
Drawings from the Little-Big House, Szinnyi Szalon, Budapest
New Pictures, Tylers Museum, Haarlem
Local News from Nowhere, Galerie Emmanuel Walderdorff, Köln

2003 Képeslap Lidicéből / *Postcard from Lidice*, St. Art Galéria, Budapest
New Pictures, Künstlerhaus Bethanien, Berlin
Bevezetés a lúzerekbe / *Introduction to Losers*, Deák Erika Galéria, Budapest

2002 Tisztaszoba / *Clean-room*, Fővárosi Képtár/Kiscelli Múzeum, Budapest
Tisztaszoba / *Clean-room*, Magyar Köztársaság Nagykövetsége, Berlin

2001 Zöldség-Gyümölcs / *Greengrocery*, Fészek Galéria, Budapest

2000 Új festmények / *New Pictures*, Deák Erika Galéria, Budapest

1999 Coutts Bank, Wien
Enterieur, Dorottya Galéria, Budapest
Repülők 1994–99 / *Aeroplanes 1994–99*, Zenit Galéria, Budapest
Paul Sties Gallery, Kronberg
„És mindig csak képeket” / *“And always just Images”*, Deák Erika Galéria, Budapest

1998 Illárium Galéria, Budapest
Bartók 32 Galéria, Budapest

1997 Óbudai Társaskör Galéria, Budapest
Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
Fészek Galéria, Budapest
Constans, Spiritusz Galéria, Budapest
ICA–D, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros
1996 Mű-terem Galéria, Budapest
Liget Galéria, Budapest
Spiritusz Galéria, Budapest
Galerie in Margarethenhof (with Éva Köves), Bonn
1995 Liget Galéria, Budapest
1994 Bartók 32 Galéria, Budapest
Hó-tár, Lágymányosi Községi Ház, Budapest
Stúdió Galéria, Budapest
1992 Várfok 14 Műhelygaléria, Budapest
1990 Újlak Mozi, Budapest
1989 Szelep / *Valve*, Bercsényi Klub, Budapest
1987 Galéria 11, Budapest

CSOPORTOS KIÁLLÍTÁSOK / GROUP EXHIBITIONS

2007 made in, made by, Lada project, Berlin
Testbeszéd / *Body Language*, MODEM, Debrecen
Lost and Found, MODEM, Debrecen
Eclectic Affinities among European Artists, Frissiras Museum, Athens
Születési helye Miskolc / *Born in Miskolc*, Városi Galéria, Miskolc
Observing Mankind, Galerie Zuid, Antwerp
2006 Kilencvenkilenc év / *Ninety-nine Years*, MODEM, Debrecen
7 Künstler aus Budapest, Rathausgalerie München
acb Galéria, Arte Fiera di Bologna
acb Galéria, Kunst06 Zürich
acb Galéria, Viennafair
Höhepunkte der KunstFilmBiennale, Köln in Berlin, Wahrnehmungsprozesse, KW Institute for Contemporary Art, Berlin
Rezonancia – Elektromágneses testek / *Resonance – Electromagnetic Bodies*,
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
Lost and Found, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden
Summer Exhibition, Gallery Tanya Rumpff, Haarlem
Tízéves a Strabag-díj / *Ten Years of the Strabag Painting Prize*,
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
You Bet It, Gallery AP4-art, Lugano

K
I
Á
L
L
Í
T
Á
S
O
K

2005 Második jelen / *Second Present*, Trafó Galéria, Budapest
Áldozat – Engesztelés / *Sacrifice – Appeasement*, Magyar Zsidó Múzeum, Budapest
Hungarian View, AP4-ART, Genf
Lager, Galerie Emmanuel Walderdorff, Köln
2004 4 artists from Hungary, Gallery Tanya Rumpff, Haarlem
2003 Friss művek egy hétig / *Fresh Works for a Week*, Múcsarnok, Budapest
Üres terek / *Empty Spaces*, Csók István Galéria, Székesfehérvár
9x9, Hungarian artists in Leiden, Centrum Beeldende Kunst, Leiden
Portré / *Portrait*, Deák Erika Galéria, Budapest
Wasser in Attersee, Atterseehalle, Linz
2002 Ungarische Kunst heute, Kulturabteilung Bayer AG, Dormagen
2001 Mimi nem felejt / *Mimi doesn't Forget*, Trafó Galéria, Budapest
Touches by Visual Art of Visegrad Four, Vytvarné Centrum Chagall, Ostrava
Klíma / *Klima*, Múcsarnok, Budapest
Érintés, avagy a festészet allegóriái / *Touch, The Allegories of Painting*, Ateliers Pro Arts, Budapest
Krém / *Cream*, MEO – Kortárs Művészeti Gyűjtemény, Budapest
Ungarische Kunst heute, Kulturabteilung Bayer AG, Leverkusen
2000 Junge Kunst Ungarn, Europäische Begegnungen, München, Dresdner Bank
Párbeszéd / *Conversation*, Deák Erika Galéria, Budapest
1999 Búcsú a XX. századtól / *Farewell to the 20th Century*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
Remix, Pécsi Galéria, Pécs
Gallery by Night, Stúdió Galéria, Budapest
Fiatal és komoly – Visszaforgatott kép / *Young and Serious – Recycled Image*, Ernst Múzeum, Budapest
Rendhagyó emlékezet / *Irregular Memory*, Frankfurt
1998 Antológia / *Anthology*, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
Csendesek a hajnalok / *The Dawns are Quiet*, ICA–D, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros
Van egy nő / *There is a Woman*, Deák Erika Galéria, Budapest
Levegő / *Air*, Római Magyar Akadémia, Róma
1997 Constans (a Dokumentáció) / *Constans (the Documentation)*, Vigadó Galéria, Budapest
A Magyar Aszfalt Pályázat díjazottjainak kiállítása / *The Hungarian Asphalt Award Winners Show*,
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
Olaj / vászon / *Oil on canvas*, Múcsarnok, Budapest
1996 A Pillangó-hatás / *The Butterfly Effect*, Múcsarnok, Budapest
Legkevesebb / *Least*, Ernst Múzeum, Budapest
Tájkép a tájkép után / *Landscape after Landscape*, Fészek Galéria, Budapest
Művek és magatartás 1990–96 / *Works and Behaviour 1990–96*, Csók István Képtár, Székesfehérvár
1995 Aritmia III / *Arhythm III*, Uitz Terem, Dunaújváros
1994 Több, mint tíz / *More than Ten*, Ludwig Múzeum, Budapest
V=A x Ω, Csók István Képtár, Székesfehérvár
Derkovits-ösztöndíjasok beszámolója / *Exhibition of the Derkovits Scholarship Grantees*, Ernst Múzeum, Budapest

E
X
H
I
B
I
T
I
O
N
S

1993 Négy / *Vier*, Kunstverein, Horn, Ausztria; Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
Zweite Zeitgenössische ungarische Epigonen Ausstellung, KX Kampnagel, Hamburg
Liget Galéria, Budapest
Minta II / *Model II*, Fészek Galéria, Budapest

1992 Revisions: Contemporary Hungarian Art, Experimental Art Foundation, Adelaide;
Museum of Contemporary Art, Brisbane
Exchange Project, Barak, Bern

1991 Resource Kunst, Múcsarnok, Budapest
Oscilláció I-II / *Oscillation I-II*, Šiesta Bašta, Komarno; Múcsarnok, Budapest
Stúdió '91 / *Studio 91*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

1990 Újlak Csoport, Újlak Mozi, Budapest

1989 Távolság / *Distance*, Magyar Képzőművészeti Főiskola, Barcsay-terem, Budapest
25. Internationale Malerwochen in der Steiermark, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz
Inspiration Sommeratelier: junge Kunst in Europa, Hannover
People to People Festival, Prága

1988 Papírmelők / *Paperworks*, Csepeli Papírgyár PIK, Budapest

DÍJAK, ÖSZTÖNDÍJAK / GRANTS, SCHOLARSHIPS, AWARDS

2005 Munkácsy Mihály-díj / *Mihály Munkácsy Award*

2003 Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Internationales Atelierprogram, 2003–2004

1998 Institute für den Dunaraum und Mitteleuropa, Central European Culture Initiative ösztöndíj
The MAK-Schindler ösztöndíj program, Mackey Apartment House, Los Angeles
Római Magyar Akadémia ösztöndíja / *Hungarian Academy, Rome – scholarship*

1997 Magyar Aszfalt-díj / *Hungarian Asphalt Ltd. Award*

1996 Smohay-díj / *Smohay Award*

1996 Barcsay-díj / *Barcsay Award*

1993–96 Derkovits-ösztöndíj / *Derkovits Scholarship*

MUNKÁK KÖZGYŰJTEMÉNYEKBEN / WORKS IN PUBLIC COLLECTIONS

Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
Dunaújvárosi Kortárs Művészetért Alapítvány
Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
Hypo Bank, Budapest
Raiffeisen Bank, Budapest
Frissiras Museum, Athén

**B
I
B
L
I
O
G
R
Á
F
I
A**

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA / SELECTED BIBLIOGRAPHY

Szilágyi Kata: Lost and Found. *Népszabadság Online*, 2007. május 23.

Emslander, Fritz: Fundstücke aus der ungarischen Gegenwart. Lost and Found. In: *Szűcs Attila* (katalógus), 2006.

Szablyár Eszter: Aurára cirkáló. *Népszabadság*, 2006. december 9.

Földényi F. László: Auratikus festészet. *Élet és Irodalom*, 2006. december 1.

Rózsa Gyula: Rekamiék Madame nélkül. *Népszabadság*, 2006. április 5.

Hornyik Sándor: A metaforák és az illúziók univerzalitása. In: *Buborékvilág* (katalógus), acb Galéria, 2006.

Készman József: Áldozat-engesztelés. In *Szűcs Attila* (katalógus), 2005.

Pais Horváth Szilvi: Élő lelkek a padláson. *Népszabadság*, 2005. június 13.

Szoboszlai János: A párna mögé rejtőzött férfi realitása. In: *Szűcs Attila: Local News From Nowhere* (katalógus), 2004.

Tannert, Christoph: über/on Attila Szűcs *bemagazin.de*, 2003.

Bogácsi Erzsébet: Kiigazított hamisságok. *Népszabadság Online*, 2003. december 9.

Dékei Krisztina: A vesztőhelyek illata. *Exindex*, 2002. június

Erdősi Anikó: Tisztaszoba. *Exindex*, 2002. június

Wehner Viola: Csend a lelke mindennek. *Exindex*, 2002. április

Páldi Livia: Tisztaszoba. In: *Szűcs Attila* (katalógus), 2002.

Berecz Ágnes: *Contemporary Hungarian Painters*. Shashoua Press, London, 2001.

Merhán Orsolya: Szervíz. Múcsarnok, *Népszabadság*, 2001.

Hudra Klára: A látszat csal, ugye? In: *Szűcs Attila 1990–99* (katalógus)

Snodgrass, Susan: Report from Budapest. *Art in America*, 1998/10.

Sturcz János: Posztaszoc és vanitas. Szűcs Attila kiállítása kapcsán. *Új Művészet*, 1998/6.

Dékei Krisztina: Cím nélkül. Szűcs Attila festészetéről. *Új Művészet*, 1998/6.

Százados László: Szándékos tévesztések / Hibadramaturgia. Beszélgetés Szűcs Attilával. *Balkon*, 1998/3.

Sinkó István: Belső fények. *Élet és Irodalom*, 1998. február 20.

Szoboszlai János: Szűcs Attila legújabb festményei. In: *Szűcs Attila* (katalógus),
Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1997.

Kingsley, Diana: Szűcs Attila, *Artforum*, 1995/12.

Zwickl András: Végtelenül gyorsuló. *Új Művészet*, 1994/11.

Mészöly, Suzanne: Több mint tíz. SCCA–Budapest, 1994.

Szoboszlai János: Jegyzetek, SCCA Bulletin, Budapest, 1994.

Szoboszlai János: Kéпкиállítás. Szűcs Attila kiállítása a Bartók 32 Galériában. *Balkon*, 1994/4.

Szoboszlai János: *Szűcs Attila* (katalógus), 1994.

Zwickl András: Részletek egy január 24-i beszélgetésből. *Vier/Négy*, (katalógus)
Kunstverein, Horn – Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1993.

Mészöly, Suzanne: The Current Hungarian Context. Áttekintés. In: *Revisions* (katalógus)
Experimental Art Foundation Adelaide – SCCA–Budapest, 1992.

**B
I
B
L
I
O
G
R
A
P
H
Y**

A műveket köz-, vállalati- és magángyűjtemények kölcsönözték a kiállításra.
The works were kindly loaned for the exhibition by public, corporate and private collections.
(oldalszám szerint / *by page*)

Magántulajdon / *Private Colleccion* 61., 64., 69., 99., 104., 80., 84., 101., 78., 70., 116.

Concorde Értékpapír Zrt. / *Concorde Securities Limited* 91.
Filmpositive Productions, www.filmpositive.hu 56.
Hanno Mijer 71.
Horváth Családi Gyűjtemény / *Horváth Family's Collection* 46., 73., 74.
Irokéz Gyűjtemény / *Irokéz Collection*, www.irokezcollection.hu 50., 68., 79., 102.
Lengyel András 88.
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum gyűjteménye
Collection of the Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art 111.
Magyar Nemzeti Galéria gyűjteménye
Collection of the Hungarian National Gallery 106., 107.
Modern Művészetért Közalapítvány – Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros
Public Endowment for Modern Art – Institut for Contemporary Art, Dunaújváros 114., 115.

Rimár Péter és Koval Szilvia gyűjteménye / *Collection* 54., 90.
Spengler Katalin és Somlói Zsolt 75., 76., 77.
Szelényi–Karvalits-gyűjtemény / *Collection* 59., 87.
Szép Gyűjtemény / *Szép Collection* 108.
Varga László 48.
Vértés Gábor 65., 66., 89.



