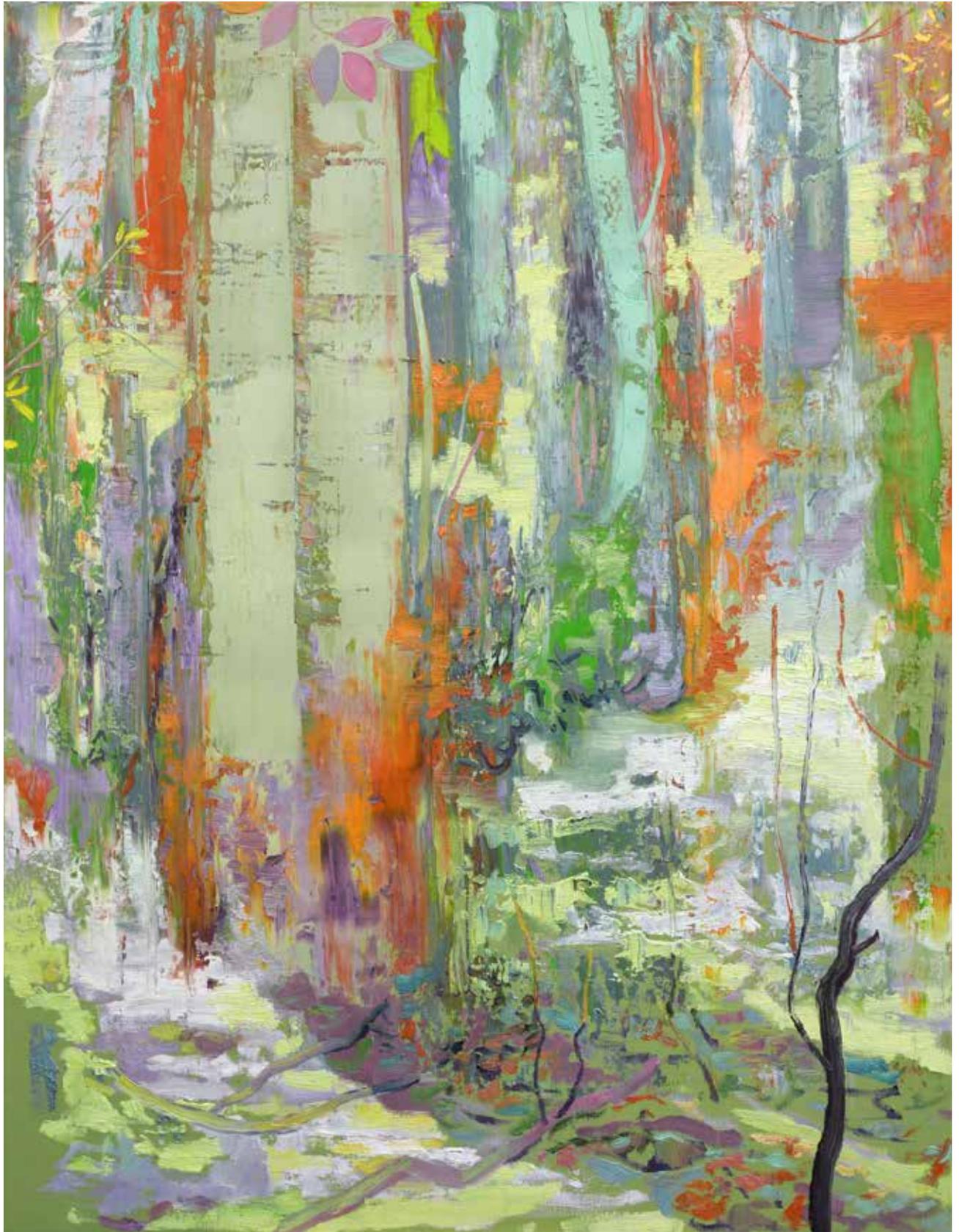


Szilard Huszank

Recent Paintings of an Immigrant



2 **LC #42_130 x 100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
130 x 100 cm

Das Alte hinter sich lassen

Leaving the Old Behind

Denise Reitzenstein

Die neuesten Arbeiten Szilard Huszank sind eindringlicher geworden. Der Titel, unter denen sie zu sehen sind, hebt auf Zeit und Raum ab. Der Künstler bezieht sich auf das unmittelbar Vergangene seiner Malerei ebenso wie auf das Grenzüberschreitende in der Rolle des Einwanderers. Es liegt auf der Hand, den Titel biografisch zu verstehen. Natürlich zeigt Huszank seine jüngsten Werke, und man kann ihn aufgrund seiner ungarischen Herkunft als Einwanderer begreifen. Aber liegt nicht auch im Zugriff Huszank auf ‚Landschaft‘ etwas Grenzüberschreitendes oder eine Form der Einwanderung vor? Und warum eindringlicher?

Als Immigrant begreift man gemeinhin diejenige Person, die in ein Land einwandert oder eingewandert ist. Es ist ein Wort, das nicht ohne seinen Gegensatz zu denken ist. Wer in ein Land einwandert, wandert immer aus einem anderen aus. Da es aber nicht um eine bloße Wanderung geht, ist irgendwo auf dem Weg ein Grenzübertritt grundsätzliche Bedingung. Ein Immigrant verlässt das gerade noch Aktuelle, das im nächsten Moment das Alte wird, das er hinter sich lässt. Er befindet sich in etwas Neuem, nachdem er die Grenze

Szilard Huszank's most recent works have become increasingly urgent. The title under which they are seen is based on time and space. The artist references his painting's immediate environment as well as the transnational in the role of the immigrant. It seems obvious that the title should be comprehended in a biographical sense. Huszank is naturally exhibiting his most recent works and he can be understood as an immigrant on account of his Hungarian background. But is there not something transnational or a form of immigration about Huszank's access to 'landscape'? And why more urgent?

Immigrants are generally considered to be those persons who migrate or have migrated to a country. It is a word that is unthinkable without its opposite. Immigrants in one country are always emigrants from another country. It does not simply involve a peregrination—a border crossing somewhere along one's path is a fundamental precondition. An immigrant leaves the present, which a moment later becomes the old that he leaves behind. He finds himself in something new and is himself perceived by those inhabitants on this side of the border as the new.

überschritten hat, und wird von den Ansässigen diesseits der Grenze selbst als der Neue wahrgenommen.

Eine Grenze ist dabei etwas Konstruiertes, kulturell, sprachlich, politisch bedingt, vielleicht naturräumlich durch eine Geländeformation oder einen Uferverlauf inspiriert, auf jeden Fall etwas von Menschen Geschaffenes. Diese Eigenschaft verbindet Grenzen und Bildwerke. Grenzen und Bildwerke sind zudem von Menschen für Menschen bestimmt, die sie unter gewissen Bedingungen überschreiten und durchdringen können, in anderen Situationen aber davon abhalten sollen. Ihre teilweise Durchlässigkeit unterscheidet sie von einem Hindernis, das überhaupt nicht zu passieren ist und stattdessen umgangen werden muss.

Was aber haben diese Gedanken mit den Bildern Szilard Huszank's zu tun? Als Betrachter die Perspektive des Immigranten aufzugreifen, befähigt sie oder ihn, Huszank's Bilder auf eine bestimmte Art und Weise zu sehen. Man kann sich den neuesten Arbeiten mit Fragen nähern, wo Grenzen gesetzt, gesprengt, geschlossen, geöffnet und überhaupt definiert sind, wo sie zerfließen, wo man an die Grenzen geht, sie erreicht und überquert. Mit dem Begriff des Einwanderers liegt der Fokus auf dem neuen Raum, den sich jemand dauerhaft erschließt, nicht auf dem alten, in dem er seinen bisherigen Platz aufgegeben hat. Das gilt nicht nur für den Künstler, sondern gleichermaßen für den Betrachter, der sich die neuesten Arbeiten des Malers erschließt.

Huszank zeigt neue verfremdete Landschaften oder verlandschaftetes Fremdes. Die Grenzen zwischen gegenständlichen und ungegenständlichen Motiven sind fließend. Und schon mag sich der Betrachter auf der Suche nach Gegensätzen befinden, nach Farben und Formen, die sich gegeneinander abgrenzen lassen. Der Blick richtet sich von dem Vertrauten – einem Ast, einem Stamm,

A border is a construed man-made entity based on cultural, linguistic, political and perhaps also geographical and topographical considerations such as mountains and rivers. Borders and artworks have this characteristic in common. Borders and artworks are furthermore made by people for people who can transcend and penetrate under certain conditions while keeping from doing such in other situations. Their partial penetrability differentiates them from an obstacle that is impossible to cross and must instead be bypassed.

But what do these thoughts have to do with Szilard Huszank's paintings? Taking up the perspective of immigration enables the viewer to see Huszank's pictures in a specific way. One can approach his newest works with questions about where borders have been drawn, blasted, closed, opened and even defined in the first place, where they dissolve, where one goes to the limits, reaching and crossing them. With the concept of the immigrant, focus is placed on the new space that one continuously develops, not on the old one where one has relinquished his previous place. This is not only applies to the artist but to the same extent also for the viewer who taps into the painter's most recent works.

Huszank shows new alienated landscapes or the landscaped alien. The boundaries between representation and non-representational motifs are fluid. And the viewer is perhaps already in search of opposites, of colors and forms, that mutually delineate each other. One's view is redirected from the familiar—a branch, a stem, blossoms or leaves—to something different, alien, that evades its own language and world of imagination. For the viewer, the novel is simultaneously the foreign, the perceived that deviates from the familiar that one deduces and must fill with meaning. To be able to deduce the new, the viewer, for his part, must inevitably draw on

Blüten oder Blättern – auf etwas Andersartiges, Fremdes, das sich der eigenen Sprache und Vorstellungswelt entzieht. Das Neuartige ist dem Betrachtenden zugleich das Fremde, das abweichend vom Vertrauten Wahrgenommene, das man sich erschließen und mit Bedeutung füllen muss. Zwangsläufig muss der Betrachter für diese Erfassung des Neuen aus seiner bestehenden Vorstellungswelt schöpfen, aus der sie oder er kommt.

Doch was ist das Fremde in Huszank's Bildern? Was auf den ersten Blick eine Landschaft zu sein scheint, erweist sich beim zweiten Hinsehen als ungegenständliche Illusion, beim dritten Mal wieder als Landschaft und so weiter. Der Betrachter springt zwischen imaginierten Landschaft und unbestimmbaren Anteilen des Bildes hin und her, wird hie und da versuchen, Strukturen, Farben und Formen zu erfassen, zu sortieren, zu gewichten und zu deuten, um das Bild irgendwie zu begreifen, in das Fremde vorzudringen.

Das Fremde lässt sich mal leichter, mal schwerer greifen. In manchen Bildern Huszank's sind mehr scheinbar vertraute Elemente zu finden, etwa in LC #52_180x150 (2017). Sie beziehen sich so aufeinander, dass sie für den Betrachter zwangsläufig eine Landschaft ergeben müssen. In manchen ist das Vertraute auf wenige Anleihen reduziert wie beispielsweise in LC #75_100x100 (2016). Doch wie vertraut ist das Vertraute im fremdartigen ungegenständlichen Bild noch? Und selbst wenn es vertraut erscheinen mag, hat es dann noch die ursprüngliche Bedeutung wie in der Welt, aus der wir kommen? Wann ist das Bild eines Baumes noch das Bild eines Baumes, wenn Huszank einer Form zwar den Umriss eines Baumes gibt, die Form aber für einen Baum in schier unglaubliche Farben taucht und sie in völlig neuartige, undurchdringliche Zusammenhänge setzt?

Die Farben haben neben den Formen einen großen Anteil an der gleichzeitigen

the existing world of imagination from which it comes.

But what is the foreign in Huszank's paintings? What initially appears to be a landscape proves upon a second glance to be a non-representational illusion and then upon even closer examination to be a landscape again, and so on. The viewer jumps back and forth between imaginary landscape and the indeterminable aspects of the painting, tries here and there to grasp, sort out, evaluate and interpret structure, colors and form in order to somehow comprehend the painting and to penetrate into the foreign.

It is, at times, easier, at other times more difficult to grasp the foreign. Some of Huszank's paintings contain more seemingly familiar elements, for example LC #52_180x150 (2017). They are so interrelated that they unavoidably result in a landscape for the viewer. In other works, for example LC #75_100x100 (2016), the familiar is reduced down to a few borrowings. But how familiar does the familiar remain in the unfamiliarity of a non-representational painting? And even if it makes a familiar impression, does it still have the original meaning as in the world from which we come? But is the picture of a tree still a picture of a tree when Huszank gives a form the outline of a tree but immerses this form in colors that are completely unbelievable for a tree and placing it in wholly novel, impenetrable contexts?

Along with the forms, the colors have the greatest share in the simultaneous foreignness and familiarity of Huszank's landscape collages. A new intensity in his use of color can be observed in several of Huszank's most recent works. The above-mentioned painting LC #52_180x150 (2017) is a good example. Pastel tones still dominate on the whole, but they are frequently confronted with lush accents. This is taken to an extreme in LC #55_180x150 (2017) with its large proportion

Fremdartigkeit und Vertrautheit von Huszank's Landschaftscollagen. Bei einigen der aktuellen Arbeiten ist eine neue Intensität der Farbigkeit zu beobachten. Das gerade erwähnte LC #52_180x150 (2017) ist ein gutes Beispiel. Insgesamt überwiegen noch die Pastelltöne, aber sie sind immer wieder mit satten Akzenten konfrontiert. Auf die Spitze treibt dies LC #55_180x150 (2017) mit seinen hohen Anteilen an Rot als Hintergrundfarbe und an aufgetragenem Grau. Diese beiden Farben zwingen das Auge zu einem beständigen Wechsel zwischen den Bildebenen. Die Grenzerfahrung ist dem Betrachter hier besonders anschaulich.

Wie bei der Immigration als soziopolitischem Phänomen kann die Einwanderung des Betrachters in Huszank's Bilder im individuellen Falle glücken oder scheitern, kann sie oder er das Fremde und Vertraute der neuesten Arbeiten positiv oder negativ aufnehmen, eine Verbindung zu ihrer oder seiner bisherigen Vorstellungswelt aufbauen oder eben nicht. Sie oder er wird sich immer zwischen zwei Polen bewegen, ähnlich wie es bei der Immigration geschieht, wenn man das Alte verlässt und das Neue betritt, altes und neues Erleben als gut oder schlecht begreift und von den Ansässigen als Zumutung oder Bereicherung empfunden wird.

Eindringlicher sind die Arbeiten insofern geworden, als dass sie den Betrachter über die Perspektive des Immigranten ganz konkret mit dem Eindringen konfrontieren. Die Bilder sind zugleich Akteur wie auch Objekt. Sie können ebenso den Anspruch erheben, sich nicht mit dem zu befassen, was war, nicht mit dem, aus dem sie kommen, sondern mit dem, was kommen wird, mit dem Raum, in den sie eingedrungen sind. Das Drängende ist eine Bewegung nach vorn, nicht zurück. Man ist getrieben, aber lässt sich nicht treiben. Es verlangt Aktivität, nicht Passivität.

of red as background color and of applied gray. These two colors force the eye to permanently switch between the pictorial levels. The borderline experience is particularly vivid for the viewer here.

As in the case of immigration as a sociopolitical phenomenon, the viewer's immigration to Huszank's pictures can succeed or fail on an individual basis, he or she can view the foreign and familiar in the newest works as something positive or negative, can make a connection to his or her previous world of imagination or not. He or she will always veer between two poles, similar to what happens in the case of the immigrant leaving the old and entering the new, comprehending the old and new experience as good or bad and regarded by the natives as an imposition or as an asset. The works have become more urgent to the extent that they very concretely confront the viewer with the urgency of entering from the perspective of the immigrant. The paintings are protagonist and object at the same time. They can equally lay claim to not occupying themselves with the past, not with from whence they came but rather with the future, with the space they have entered. Entering is a movement going forward, not backwards. One is driven but does not allow oneself to be compelled. Activity is required, not passivity. Huszank's most recent paintings instruct and remind the viewer that the conventional and familiar are also to be seen with the eyes of a stranger. The borrowings of images of reality, of vegetative forms, forests, shorelines or mountain reliefs and the sudden disorientation in the painting's non-representational space conceivably overlap with the experience of an immigrant.

But even without the personal experience of immigration involving leaving one's country behind, everyone has been confronted with the trespassing of boundaries in his or her life. There are, for example, the everyday

Huszanks neueste Bilder lehren und erinnern daran, auch das Gewohnte und Vertraute mit den Augen eines Fremden zu sehen. Die Anleihen an Abbildern der Wirklichkeit, an Pflanzenformen, Wäldern, Uferverläufen oder Bergreliefs, und die plötzliche Orientierungslosigkeit im ungegenständlichen Raum des Bildes mögen sich mit dem Erleben eines Immigranten überschneiden.

Aber auch ohne die persönliche Erfahrung der Immigration, bei dem sie oder er ein Land hinter sich lässt, ist jeder Einzelne in seinem Leben mit Grenzüberschreitungen konfrontiert. Es sind alltägliche Grenzen etwa zwischen Jugend und Alter, Vergangenheit und Zukunft, hier und dort oder nah und fern. Nie ist es auch nur eine Grenze, mit der man konfrontiert ist, wie in Huszanks Bildern, in denen es zur gleichen Zeit um Unterschiede der Farbe und der Form, der Gegenständlichkeit und Ungegenständlichkeit geht.

Und ist das Neue gerade erschlossen, dann wird es in der Zukunft schon wieder das Alte werden. Die neuesten Arbeiten eines Einwanderers werden schließlich durch die noch aktuelleren Arbeiten eines Angekommenen ersetzt werden.

boundaries between youth and age, the past and the future, between here and there or near and far. It is never only a single boundary with which one is confronted, like in Huszank's paintings that are simultaneously also concerned with differences of color and form, representationality and non-representationality.

And as soon as the new has become accessible, it becomes the old in the future. The most recent works by an immigrant will ultimately be replaced by the even more current works by a new arrival.



8 **LC #60_180 x 150 (2017)**
Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 180 x 150 cm
Sammlung | Collection LfA Förderbank Bayern, München | Munich

Draußen vor dem Bild

Outside, Before the Painting

Martin Hellmold

Die Krise der Abbildhaftigkeit und die Verunsicherung des Tiefenraums des Bildes in der Malerei der Moderne sind zwei Aspekte ein und desselben Phänomens. Ob wir es nun bei Caspar David Friedrich, in den Landschaften Turners, bei Courbet, Cézanne oder erst mit den Kubisten beginnen lassen, stets verweist es auf eine Destabilisierung des Subjekts, das sich ins Bild hinein wünscht und sich doch mehr und mehr davor gestellt wiederfindet. Hatte der seit der Frührenaissance entwickelte mathematisch-perspektivische Tiefenraum dem Subjekt die Möglichkeit eröffnet, die Welt als berechenbare, dem Menschen verfügbare und zur Beherrschung freigegebene Räumlichkeit zu begreifen, so gerät diese selbstbewusste Position im Laufe des 19. Jahrhunderts in Zweifel. Auch angesichts der mimetischen Fähigkeiten der Fotografie erschien es nur konsequent, wenn die Malerei und die grafischen Künste insgesamt die Wiedergabe außerbildlicher Realitäten aufgaben und sich stattdessen einerseits auf die Schilderung emotionaler Befindlichkeiten und spiritueller Konzepte (in der gestisch-abstrakten Bildlichkeit) sowie andererseits auf die Erforschung und das Vorzeigen ihrer

The crisis of illustratability and the uncertainty of spatial depth in modern painting are two aspects of one and the same phenomenon. Whether we choose to begin with Caspar David Friedrich, with William Turner's landscapes, Gustave Courbet, Paul Cézanne or even with the Cubists, it references a destabilization of the subject that wishes to be inside the picture and yet increasingly finds itself outside of it. While the illusionary mathematical perspectival depth of space developed since the Early Renaissance opened up the possibility to the subject of comprehending the world as a calculable spatiality that was accessible to people and open for domination, this self-assured position was increasingly called into question over the course of the nineteenth century. In the face of photography's mimetic qualities, it also seemed only logical for painting and the graphic arts as a whole to relinquish the rendering of extra-pictorial realities and orient itself instead on the representation of emotional states and spiritual concepts (in gestural abstract pictoriality) on the one hand as well as on the exploration and exhibiting of its factual material conditions (in Concrete Art) on the other. For contemporary

faktisch-materiellen Bedingungen (in der konkreten Kunst) ausrichteten. Den zeitgenössischen Beobachtern und anschließenden Deutern erschien dieser Prozess als eine Fortschrittsgeschichte, deren Ziel darin bestand, die Malerei aus allen Verpflichtungen und Bindungen zu befreien und zu sich selbst zu führen.¹ Diese linearen Erzählungen laufen auf ein Ziel zu, an dem die Geschichte der Malerei an ihr Ende kommen müsste und sie stehen damit vor dem selben Problem wie die Erzählungen vom Ende der Geschichte, mit denen sich die Debatte um die Postmoderne seit den späten 1960er Jahren zu beschäftigen begann. Dabei erwiesen sich das Ende der Malerei wie auch das der Geschichte lediglich als Aspekte der Krise einer bestimmten Form des modernen Fortschrittsdenkens, das in seiner teleologischen Ausrichtung tatsächlich an ein Ende gelangte.²

Die Idee der „letzten Bilder“³, die von den 1920er bis in die 1970er Jahre neben der monochromen Malerei (Yves Klein, Ad Reinhardt) besonders in Quadraten (Kasimir Malewitsch, Josef Albers), Streifen (Ellsworth Kelly, Daniel Buren) sowie Raster- und Gitterbildern (Piet Mondriaan, Agnes Martin) zum Ausdruck kam, ist ebenso wie die Ausrufung des Endes der Malerei in den 1980er Jahren ein Symptom dieses Problems. Keine dieser Strategien befreit uns von der grundsätzlichen Frage, wie wir uns vor dem Bild, das heißt in der Welt, begreifen, von der Frage unseres Subjektverständnisses. Aus dieser Perspektive erweist sich auch der Ansatz

observers and subsequent interpreters, this process appeared to be a history of progress whose goal consisted of freeing painting from all of its ties and obligations, allowing it to be concerned solely with itself.¹ These linear narratives are aimed at a point where the history of painting must come to a conclusion, thus standing themselves before the same problem as the narratives concerning the end of history with which the post-modernism debates have been occupied since the late nineteen sixties. In the process, the end of painting as well as the end of history merely proved to be aspects of the crisis of a specific form of modern of progressive thinking that in fact came to an end in its teleological orientation.²

The notion of the ‘last paintings’³ that along with monochrome painting (Yves Klein, Ad Reinhardt) especially expressed itself from the nineteen twenties to seventies in the form of squares (Kazimir Malevich, Josef Albers), stripes (Ellsworth Kelly, Daniel Buren) as well as in grids (Piet Mondrian, Agnes Martin) is just as symptomatic of this problem as the declaration of the end of painting itself in the nineteen eighties. None of these strategies freed us from the fundamental question about how we comprehend ourselves before the painting, that is: in the world, from the question concerning our subject understanding. Seen from this perspective, the approach of non-relational painting as conceived within the confines of Concrete Art by artists such as

1 Beispielhaft sind die Darstellungen von Clement Greenberg und Werner Haftmann.

2 Vgl. Johannes Meinhardt, „Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei“, in: *Kunstforum international*, Bd. 131, August – Oktober 1995, Ruppichterorth 1995, S. 202–246.

3 Ebd. S. 208ff.

1 See, for example, the representations by Clement Greenberg and Werner Haftmann.

2 See Johannes Meinhardt, “Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei,” in *Kunstforum international*, vol. 131, (Ruppichterorth, August – October 1995) pp. 202–246.

3 Ibid. pp. 208ff.

einer non-relationalen Malerei, wie sie innerhalb der konkreten Kunst unter anderem von Frank Stella konzipiert wurde,⁴ als begrenzt, weil es neben allen außerbildlichen, formalen oder kompositorischen Relationen noch eine letzte Relation gibt, die nicht aufgegeben werden kann: die zwischen dem Kunstwerk und dem es betrachtenden Subjekt.

Die Rasterbilder, die von Rosalind Krauss als paradigmatischer Typus für eine anti-mimetische, anti-natürliche und auf Autonomie ausgerichtete Kunst der Moderne beschrieben wurden,⁵ lassen sich als eine Art in die Fläche gekipptes Perspektivnetz beschreiben. Die Eroberung des Bildraumes der Renaissance, die vom Blick des Künstlers durch ein solches Raster ausging, kehrt damit zu ihrem Ursprung zurück. Das Subjekt muss sich von seiner Machtphantasie einer Beherrschung des Raumes verabschieden und stabilisiert sich nun im Anblick einer klar definierten Bildfläche. Wenn die Geschichte der malerischen Bildlichkeit hier nicht endet, dann darum, weil im Raster eben nicht das vollständige Potential des Bildes zum Ausdruck kommt, sondern nur ein Teil, dieser allerdings mit größtmöglicher Deutlichkeit. Das zweidimensionale Bild hat aber auch das Potential, Räumlichkeit auf der Fläche zu suggerieren. Und nicht zuletzt dank der intensiven Ergründung seiner konstruktiven Mittel in der konkreten Kunst wurde es möglich, dieses ambivalente Potential von faktischer Flächigkeit und imaginärer Räumlichkeit im Bild zu thematisieren. Diese Fläche-Tiefe-Ambivalenz, oft auch verstanden und beschrieben als das Vexierspiel zwischen

Frank Stella⁴ proves itself to be limited because there is still a final relation alongside all the extra-pictorial, formal or compositional relations that cannot be relinquished, namely the one between the work of art and the subject viewing it.

The grid paintings characterized as paradigmatic for an anti-mimetic, anti-natural and autonomy-oriented modernist art by Rosalind Krauss⁵ can be described as a kind of perspective net tipped over into the plane. The Renaissance's conquest of pictorial space that proceeds from the gaze of the artist through such a grid thus returns to its origins. The subject must take leave of his illusion of power concerning the mastery over space and now stabilize himself in the face of a clearly defined picture surface. If the history of painterly pictoriality did not end at this point it was precisely because the potential of painting is not completely expressed in the grid but only partially, albeit with the greatest possible clarity. The two-dimensional painting, however, also has to capacity of suggesting spatiality on the surface. And not least thanks to the intense examination of its constructive means in Concrete Art, was it possible to address this ambivalent potential of factual planarity and imaginary spatiality. This plane-depth-ambivalence, which is often comprehended and described as the deceptive game between mimesis and abstraction, between representational and non-representational pictoriality, is a central of painting since the mid nineteen sixties. The motif in

4 Vgl. Max Imdahl, „» Is It a Flag, or Is It a Painting?« Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst“, in: ders., *Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften Band 1*, hrsg. von Angeli Janhsen-Vukicevic, Frankfurt a. M. 1996, S. 131-180.

5 Rosalind Krauss, „Raster“, in: dies., *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam u. Dresden 2000, S. 51-66.

4 See Max Imdahl, “Is It a Flag, or Is It a Painting?” Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst,” in *Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften Band 1*, ed. by Angeli Janhsen-Vukicevic (Frankfurt am Main, 1996), pp. 131-180.

5 Rosalind Krauss, “Grids,” in *October*, vol. 9 (Summer, 1979), pp. 50-64.

Mimesis und Abstraktion, zwischen abbildhafter und ungegenständlicher Bildlichkeit, ist ein zentrales Thema der Malerei seit Mitte der 1960er Jahre. Das Motiv, in dem es einen idealen Ausdruck findet, ist der Vorhang.⁶ In dieser Funktion tritt er erstmals 1964 bei Gerhard Richter in Erscheinung, zunächst in einer Werkgruppe mit Türen, Fenstern und Streifenbildern,⁷ also als eine Variation über das Rastermotiv, um dann in der Folge in Malerei, Fotografie und Installationen eine vielfältige Bearbeitung zu erfahren.⁸ Der Vorhang tritt damit die Nachfolge des Rasters an. Seine besondere Eignung ergibt sich aus der Ambivalenz zwischen Fläche und Raum, zwischen Abbild und Ungegenständlichkeit. Der Vorhang ist die visuelle Thematisierung einer Grenze, die zugleich einen minimalen imaginären Bildraum anbietet. Er hält als nahezu gleichmäßig vertikal strukturierte Fläche in idealer Weise die Spannung zwischen der objekthaften Konkretheit des Bildes und dem abbildhaften Verweis auf eine außerbildliche Objektebene („Wirklichkeit“). Beide Potentiale der Malerei können in diesem Motiv gleichzeitig zum Ausdruck gebracht werden.

6 Zum Motiv in Geschichte und Gegenwart: Beat Wismer, Claudia Blümle (Hg.), *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo*, Ausstellungskatalog Museum Kunstpalast Düsseldorf, München 2016.

7 Christoph Schreier, „Befragung der Sphinx“, in: ders. (Hg.), *Gerhard Richter. Über Malen / frühe Bilder*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bonn / S.M.A.K. Gent, München 2017, S. 17-24.

8 Gerhard Richter hat das Motiv erarbeitet, um sich dann über eine rein motivische Lösung hinaus für einen Modus zu entscheiden, der ihm unabhängig vom Bildmotiv eine analoge Aussage ermöglicht: den Modus der Unschärfe. Die Ambivalenz von Fläche und Tiefe ist darin auf das Höchste gesteigert, weil die Unschärfe zugleich den Tiefenraum des Bildes negiert und eine Flächigkeit ermöglicht, die am Motivhaften bleibt. So sind beide Aspekte in Richters „Unschärferektion“ tatsächlich eins. Ich sehe keine andere Strategie, der diese Implosion von Fläche und Raum in vergleichbarer Weise gelingt.

which it finds ideal expression is the curtain.⁶ It appears in this function for the first time in 1964 in a group of paintings with doors, windows and stripes by Gerhard Richter⁷ and hence as a variation of the grid motif before subsequently undergoing diverse treatments in painting, photography and installation art.⁸ The curtain thus becomes heir to the grid. This particular suitability is a result of the ambivalence between surface and space, between illustration and non-representationality. The curtain represents the visual addressing of a border that simultaneously offers a minimal imaginary pictorial space. As an almost uniform vertically structured surface, it ideally maintains the tension between the object-like concreteness of the painting and the representational reference to an extra-pictorial object level (“reality”). Both potentials of painting can be expressed simultaneously in this motif.

This also expresses the ambivalent capacity of the subject to conceive of space in such a way that it appears governable and to know at the same time that the shifting of the borders of the subject over and above oneself will never succeed. Instead, like in front of the surface

6 On the motif in the past and present see und Gegenwart: *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo*, ed. by Beat Wismer and Claudia Blümle, exh. cat. Museum Kunstpalast Düsseldorf (Munich, 2016).

7 Christoph Schreier, “Befragung der Sphinx,” in *Gerhard Richter. Über Malen / frühe Bilder*, exh. cat. Kunstmuseum Bonn / S.M.A.K. Ghent (Munich, 2017), pp. 17–24.

8 Gerhard Richter developed the motif, only to then decide on a mode over and above a purely motivic solution that made an analogue statement possible regardless of motif, namely the mode of blurring. The ambivalence of plane and depth heightened to the greatest degree here because the blurring simultaneously negates the picture’s depth and enables a planarity that remains attached to the motif. Both aspects are in fact one in Richter’s “indeterminacy principle.” I know of no other strategy in which this implosion of surface and space succeeds to the same extent.

Zum Ausdruck kommt dadurch auch das ambivalente Vermögen des Subjekts, Raum so aufzufassen, dass er beherrschbar erscheint und zugleich zu wissen, dass es auch damit nie gelingt, die Grenzen des Subjekts über sich selbst hinaus zu verschieben. Anstatt, wie vor der Fläche eines Werks der Konkreten Kunst, auf sich selbst zurück geworfen zu werden, bietet dieses ambivalente Bild dem Subjekt in einem Blick eine Grenze und die Phantasie zu deren Überschreitung.

Die Konjunktur des Vorhangmotivs in unterschiedlichsten Ausführungen und künstlerischen Konzepten, die seit Gerhard Richters systematischer Bearbeitung seiner Charakteristiken zu beobachten ist, kann als Beleg für die anhaltende Bedeutung dieses Problems verstanden werden. Während die Sehnsucht des Subjekts nach seiner Wiederermächtigung, nach seiner Einsetzung als Herrscher und Kontrolleur über den Bildraum in der bildenden Kunst also in Gestalt einer Krise des Raumes abgelesen werden kann, kommt sie in zahlreichen anderen Medien ungehemmt zum Ausdruck. Am deutlichsten wird sie in der Renaissance des „navigierbaren Raumes“ (Lev Manovich), der das Grundthema diverser Computerspiele seit den 1990er Jahren bildet, unabhängig davon, ob in ihren imaginären Räumen der Ego-Shooter, der Mystery-Solver oder der Welterbauer zum Zuge kommt.⁹

Das Motiv des Vorhangs ist also paradigmatisch für die hier beschriebene Thematik. Die von ihm erfüllte Funktion eines „double bind“, einer zweipoligen, widersprüchlichen Einspannung der Betrachtenden zwischen Fläche und Raum, Faktizität und Imagination, wird besonders in Malerei und Fotografie auch in zahlreichen Motivvariationen umgesetzt.

9 Lev Manovich, „Navigierbarer Raum“, in: Stephan Günzel (Hg.), *Texte zur Theorie des Raums*, Stuttgart 2013, S. 197-201.

of an example of Concrete Art, of being cast back upon oneself, this ambivalent picture offers the subject in a glance a boundary and the fantasy of its transgression.

The conjuncture of the curtain motif in a wide range of realizations and artistic concepts that can be observed since Gerhard Richter's systematic treatment of its characteristics can serve to document the ongoing significance of this problem. While the subject's desire to be re-empowered, to be installed as ruler and controller over pictorial space in the fine arts can be read in the guise of a crisis of space, it is expressed unrestrained in numerous other media. This is most evident in the renaissance of “navigable space” (Lev Manovich) that forms the basic theme of diverse computer games since the 1990s, regardless of whether the Ego Shooter, the Mystery Solver or the World Builder prevails in their imaginary spaces.⁹

The curtain motif is thus paradigmatic for the thematic described here. The function of a “double bind” it fulfills, a two-poled contradictory engagement of the viewers between surface and space, facticity and imagination, has been also been realized in numerous motivational variations in painting and photography in particular. Along with textile alternatives, for example the carpet, there are organically oriented solutions for the same task, of which Cindy Sherman's “Molding Food Pictures” represents an extreme example. The crucial criterion is the complete demarcation of the picture field by a structure with a minimum depth of space and conceived figuratively at least in part.

In the context of this motif, Szilard Huszank's current wooded landscapes can be categorized as representing a kind of “vegetative curtain.”

9 Lev Manovich, “Navigable Space” (1998), http://manovich.net/content/04-projects/021-navigable-space/18_article_1998.pdf (accessed November 24, 2017).

Neben textilen Alternativen, wie etwa dem Teppich, gibt es organisch orientierte Lösungen der gleichen Aufgabenstellung, für die Cindy Shermans „Molding Food Pictures“ ein extremes Beispiel bilden. Wichtiges Kriterium ist die vollständige Abgrenzung des Bildfeldes durch eine Struktur, die geringfügige Tiefenräumlichkeit beinhaltet und zumindest partiell figurativ konzipiert ist.

Innerhalb dieses motivischen Feldes lassen sich die aktuellen Waldstücke von Szilard Huszank als eine Art „vegetabile Vorhänge“ einordnen. Während die traditionell im Querformat angelegte Landschaft, in der perspektivische Suggestionen über die Horizontale entstehen, sich der Reduktion auf die Bildoberfläche weitgehend entzieht, eignet sich das Waldstück mit seiner vertikal geprägten Komposition und geringen Tiefensicht sehr gut zur Konterkarierung räumlicher Effekte.¹⁰ Huszanks Waldstücke sind Anti-Landschaften, die sich schon im Bildformat und in der Dominanz der Vertikalen jeglicher Tendenz zur Raumbeherrschung und zum Raumenuss widersetzen. Es ist die strukturelle Nähe zum Streifenbild, die es ihnen trotz der Naturmotivik und der Andeutung von Gegenständlichkeit ermöglicht, ganz nah an der Bildfläche zu bleiben und einen suggestiven Bildraum mit Tiefensog und der Imagination von Weite zu vermeiden.

So gesehen verhandeln Huszanks Bilder die Frage, wie gegenständlich ein Gemälde sein muss, um als Landschaft wahrgenommen zu werden. Zur Herstellung der ambivalenten Spannung zwischen Fläche und Tiefe setzt der Künstler nicht nur auf die Verwendung unterschiedlicher Techniken des Farbauf-

While the traditional landscape format that generates perspectival suggestions of space by way of the horizontal largely foregoes the reduction on the picture surface, the wooded landscape with its vertically oriented composition and nominal depth view is well-suited to counteract spatial effects.¹⁰ Huszank's wooded landscapes are anti-landscapes that already defy every tendency towards spatial domination and spatial pleasure in the dominance of the verticals. It is the structural proximity to the striped painting that enables it to remain close to the picture surface despite the nature motif and the suggestion of representationalism and avoiding a suggestive pictorial space with vortex depth and the imagination of vastness.

Seen in this sense, Huszank's works are concerned with the question about how representational a painting has to be in order to be perceived as a landscape. To produce the ambivalent attention between surface and depth, the artist not only employs different techniques of applying paint but also makes particular use of the potential impact of color. Seemingly spatial pictorial passages are purposefully defamiliarized by means of an anti-naturalistic use of color and the sometime aggressively flickering color contrasts oppose spatial effects.

And the viewers? They stand outside to the extent that spatial elements suggest to them the access to a pictorial space that at the same time is fended off by the dominating planar passages of the picture in a revaluation of the classic compositional means of the “repossoirs.” Attracted and repelled in this way, the picture destabilizes our viewing position and

10 Fotografische Beispiele hierzu z.B. von Albert Renger-Patzsch, Axel Hütte und Sabine Wenzel. Vgl. Klaus Honnef, „Der Wald in der deutschen Fotografie“, in: Ursula Breymayer / Bernd Ulrich (Hg.), *Unter Bäumen. Die Deutschen und der Wald*, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum Berlin, Dresden 2011, S. 181-189.

10 Examples of this from the field of photography include Albert Renger-Patzsch, Axel Hütte and Sabine Wenzel. See Klaus Honnef, “Der Wald in der deutschen Fotografie,” in *Unter Bäumen. Die Deutschen und der Wald*, ed. by Ursula Breymayer and Bernd Ulrich, exh. cat. Deutsches Historisches Museum Berlin (Dresden, 2011), pp. 181-189.

trags, er nutzt auch in besonderem Maße die Wirkungspotentiale der Farbe. Räumlich anmutende Bildpassagen werden durch anti-naturalistische Farbgebung gezielt verfremdet, und die mitunter geradezu aggressiv flimmernden Farbkontraste stellen sich tiefenräumlichen Wirkungen entgegen.

Und die Betrachtenden? Sie stehen insofern außerhalb, als ihnen die tiefenräumlichen Elemente den Zugang zu einem Bildraum suggerieren, der zugleich, in einer Umwertung des klassischen kompositorischen Mittels des „re-poussoirs“, von den dominierenden flächigen Partien des Bildes abgewehrt wird. Auf diese Weise angezogen und abgestoßen, destabilisiert das Bild unsere Betrachtungsposition und bindet uns in ein Spannungsverhältnis ein. Zwischen Raum und Fläche hin und her bewegt, zwischen Dechiffrierung gegenständlicher Motivik und Reduktion auf bloße malerische Materialität, zwischen Belohnung und Enttäuschung, wird unser visuelles Begehren zum Spielzeug des Bildes.

Szilard Huszank, dessen künstlerische Entwicklung schon andere Auseinandersetzungen mit Bildräumlichkeit durchlaufen hat, bezieht mit dieser Werkgruppe Position innerhalb der Gattung der hier historisch eingeordneten ambivalenten Bilder, deren Eigenart in der Gleichzeitigkeit von Flächigkeit und Raumsuggestion besteht. Es sind Bilder, die nicht das Eine oder das Andere ausdrücken, sondern das Sowohl-Als-Auch. In ihrem dualistischen Charakter zwischen Faktizität und Imagination spiegelt sich der existentielle menschliche Dualismus. Daraus erklärt sich der Erfolg dieser Bildstrategie und ihre anhaltende, immer wieder neu aktualisierte Bedeutung für die Gegenwartskunst. Das dualistische Prinzip dieser Bilder ist deshalb so wirkungsvoll, weil es das dualistische Prinzip der betrachtenden Subjekte spiegelt, ihr unauflösliches Eingespanntsein in einen „double bind“ von Körper und Geist.

enters us into a charged relationship. Moved back and forth between space and surface, between the decipherment of representational motifs and the reduction down to mere painterly materiality, between remuneration and disappointment, our visual desire becomes a plaything of the picture.

With this group of works, Szilard Huszank, whose artistic development has also undergone other explorations of pictorial spatiality, takes a position within the genre of the ambivalent picture arranged historically here whose characteristic quality consists of the simultaneity of planarity and the suggestion of space. They are pictures that do not express “either/or” but “as well as.” Existential human dualism is reflected in their dualistic character between factuality and imagination. This explains the success of this pictorial strategy and its ongoing, regularly updated significance for contemporary art. The dualistic principle of these pictures is hence so impactful because it mirrors the dualistic principle of the viewing subject, its undissolvable incorporation into a “double bind” of body and spirit.







18 **LC #28_100x100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
100 x 100 cm



19 **LC #26_100 x 100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
100 x 100 cm



20 **LC #30_100 x 100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
100 x 100 cm



21 **LC #29_100x100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
100 x 100 cm



22 **LC #32_100 x 100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 100 x 100 cm
Sammlung | Collection LfA Förderbank Bayern, München | Munich



23 **LC #43_100x100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 100 x 100 cm
Sammlung | Collection LfA Förderbank Bayern, München | Munich





25 **LC #34_100x100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
100 x 100 cm



26 **LC #40_100x100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 100 x 100 cm
Privatsammlung | Private collection, Basel



27 **LC #42_100 x 100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
100 x 100 cm









31 **LC # 41_100 x 100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 100 x 100 cm
Privatsammlung | Private collection, Basel







34 **LC #45_100x100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 100 x 100 cm
Privatsammlung | Private collection, Pittsburgh



35 **LC #46_100 x 100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
100 x 100 cm



36 **LC #57_100 x 100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
100 x 100 cm



37 **LC #58_100 x 100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
100 x 100 cm



38 **LC #37_100 x 100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 100 x 100 cm
Privatsammlung | Private collection, Pittsburgh



39 **LC #60_100x100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
100 x 100 cm



40 **LC #59_100 x 100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
100 x 100 cm



41 **LC #27_100 x 100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
100 x 100 cm



42 **LC #47_100 x 100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
100 x 100 cm



43 **LC #48_100 x 100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
100 x 100 cm



44 **LC #49_100x100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
100 x 100 cm



45 **LC #50_100x100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
100 x 100 cm



46 **LC #51_100x100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
100 x 100 cm



47 **LC #52_100 x 100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
100 x 100 cm



48 **LC #53_100 x 100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
100 x 100 cm



49 **LC #54_100x100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
100 x 100 cm



50 **LC #55_100 x 100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
100 x 100 cm



51 **LC #56_100 x 100** (2016)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
100 x 100 cm

Szilard Huszank. Landschaftscollagen

Szilard Huszank. Landscape Collages

Peter Lodermeier

Wenn man Szilard Huszanks künstlerische Produktion der letzten zwei, drei Jahre Revue passieren lässt, diese stattliche Reihe von Gemälden, die, mit wenigen Ausnahmen, im Mittelformat von 100 x 100 oder im Großformat von 180 x 150 Zentimetern ausgeführt sind, dann fallen zwei Beobachtungen besonders auf. Zum einen erstaunt die hartnäckige, fast ausschließliche Fokussierung des Künstlers auf die Landschaftsmalerei und dabei auf einen bestimmten Landschaftstypus: das Waldstück. Zum anderen frappiert die völlig unerwartete, diesem Motivkreis seltsam fremde Farbigkeit der meisten Gemälde. Das unübersehbare Spannungsverhältnis zwischen Motiv und Farbe, in das der Betrachter, der sich vor den Bildern positioniert, geradezu physisch hineingezogen wird, ist nicht unmittelbar verständlich und bleibt interpretationsbedürftig. Einen ersten Hinweis würde man wohl von den Bildtiteln erwarten, denn ein Titel bietet oft den ersten Zugang zu einem Kunstwerk und ist im Idealfall ein Türöffner in eine fremde Bildwelt. Doch die Titel, die Szilard Huszank seinen Gemälden gibt, könnten karger und sachlicher kaum sein, bestehen sie doch nur aus

A survey of Szilard Huszank's artistic production dating from the last two or three years—an imposing series of paintings executed for the most part in a mid-sized format measuring 100 x 100 centimeters or a large format measuring 180 x 150 centimeters—makes two things quite evident. On the one hand, the viewer is astonished by the artist's persistency in devoting himself almost exclusively to landscape painting in general and to one specific type of landscape in particular, namely the wooded landscape. On the other hand, however, one wonders at the completely unexpected, curiously defamiliarized colors he uses in most of his paintings dealing with this thematic complex. The conspicuously charged relationship between motif and color, which almost physically sweeps up the viewer in the paintings he positions himself in front of, is not immediately comprehensible and stands in need of interpretation. One might expect the pictures' titles to provide an initial clue to the extent that they often assist in accessing a work of art and ideally as a door opener to a foreign pictorial world. However, the titles that Szilard Huszank gives to his paintings could hardly be more sparing and

dem Buchstabendoppel LC, einer laufenden Nummer und ungewöhnlicherweise auch der Nennung der Bildgröße. Der Hinweis, dass LC für „Landschaftscollage“ steht, führt nur zu einer weiteren Irritation, denn Collagen im materiellen Sinn sind Huszank's Werke ja definitiv nicht. Es handelt sich dabei, ganz klassisch, um Ölmalerei auf Leinwand und nicht um Arbeiten, in die Fremd- und Fundmaterialien einmontiert wären. Collagen sind diese Gemälde also nur im übertragenen Sinne, insofern in ihnen keine realen Landschaften abgebildet, sondern Bildlandschaften zusammengesetzt, synthetisiert, im Wortsinne komponiert werden. Als Vorlage nutzt Huszank nur ausnahmsweise einzelne real gesehene Naturmotive, gelegentlich greift er auf fotografische Erinnerungsstücke zurück, im Übrigen erlaubt er sich völlige Freiheit im Umgang mit seinen Sujets. Er nennt sie daher auch „Landschaftsfiktionen“ oder „imaginäre Landschaften“.

Auffällig ist, dass die Waldstücke von Szilard Huszank meist sehr nah am Motiv sind. Der Blick verliert sich nur bei wenigen Ausnahmen, etwa dem Bild LC #52_180x150 in einen perspektivischen Tiefenraum. Der weite Himmel spannt sich so gut wie nie über diese imaginären Wälder aus Farbe, er blitzt nur gelegentlich hier und da zwischen Blättern und Ästen oder den Ritzen einer ansonsten undurchdringlichen Wand von Baumstämmen hervor, deren räumliche Staffelung immer unklarer und verwirrender wird, je länger man sie betrachtet. Bei vielen dieser Landschaftscollagen scheint der Raum geradezu aus dem Bild herausgepresst zu sein, sodass sich die Fülle der Farben und Formen wie auf einer Tapiserie in der Fläche ausbreitet. Bei der Durchsicht der Bilder erstaunt es, welche Mannigfaltigkeit an Formen und Kompositionsschemata das scheinbar vertraute Motiv des Waldstücks ermöglicht. Unversehens entdeckt man zwischen kargen Winterlandschaften plötzlich

objective. They consist solely of the abbreviation LC and a serial number. Added on to this unconventional naming is an indication of the respective painting's size. Being told that LC stands for "Landscape Collage" only makes matters more confusing because Huszank's works are in the material sense by no means collages. They are classic oil paintings on canvas and not assemblages of diverse found objects. These paintings are only collages in the figural sense to the extent that they do not depict real landscapes but have been assembled, synthesized, from pictorial landscapes, and are thus literally "composed." Huszank only exceptionally made use of really observed motifs from nature as his source material, occasionally drawing on photographic memorabilia. He otherwise permits himself complete freedom in his dealings with this subject matter. As such, he also calls his works "fiction landscapes" or "imaginary landscapes."

It is conspicuous that Szilard Huszank's wooded landscapes are mostly very close to the motif. Only on rare occasions, for example in LC #52_180x150, does the view get lost in a perspectival pictorial depth. The vastness of the sky almost never extends across these imaginary color forests. Now and then, however, the sun peeks through leaves and branches or the cracks of an otherwise impenetrable wall of tree trunks whose spatial tiering becomes ever more uncertain and confusing the longer you look at it. The space in many of these landscape collages in fact seems to be squeezed out of the picture so that the abundance of color and forms spread out across the plane like on a tapestry. Looking at this group of paintings on the whole, one is amazed to see the diversity of forms and compositional schemes made possible by the seemingly familiar wooded landscape motif. Unexpectedly, the viewer suddenly discovers a wondrous bush with all kinds of

einen detailgenau gemalten wunderschönen Busch, der verschiedenste Blätter und Blüten trägt (LC #27_100x100), dann rückt ein üppig blühendes Blumenfeld an einem Waldteich in den Blick (LC #29_100x100 und LC #31_100x100), ein andermal entdeckt man farbenfroh in der Luft sich ringelnde Lianen (LC #80_100x100). Manche Sujets wirken heimisch-vertraut, andere entfalten die exotische Fremdheit tropischer Urwälder, die nächsten wiederum erscheinen so unreal wie Fantasiegebilde oder Traumgesichte.

In keiner einzigen dieser Arbeiten sind Menschen (oder Tiere) zu sehen, nirgendwo findet sich auch nur eine Andeutung menschlicher Zivilisation. Die Bilder suggerieren völlig unberührte Naturlandschaften, die Stille vegetabilischer Idyllen fernab der Menschenwelt. Anklänge an die idealistischen Naturvorstellungen der Romantik stellen sich unvermeidlich ein – und werden zugleich brüsk von den Farben dementiert, die allen Erwartungen an ein einigermaßen realistisches Kolorit entgegenstehen. Von Bild zu Bild taucht der Betrachter in jeweils neue und andere Farbatmosphären ein, in denen das Auge jeweils neu zu justieren ist. Man betrachte nur etwa LC #55_180x155 mit seiner dominanten leuchtend roten Farbe, die sich über verschiedene Raumebenen hinweg flächig ausbreitet und dabei in einen die Augen schon fast schmerzenden Kontrast zu dem benachbarten Grau tritt. Bereits das nächste Bild, LC #56_180x150, steht dazu in eklatantem Gegensatz: Hier ist alles von überaus zarten, cremigen Farbtönen beherrscht, sanftem Gelb, Hellblau, Rosa; nur an einzelnen Stellen blitzen aggressiv Fragmente jenes grellen Signalrot hervor. Huszank's Tendenz zu zarten Pastellfarben verstärkt sich im Laufe der Zeit, die Farbigkeit der Bilder entfernt sich immer weiter von dem, was das Waldmotiv erwarten ließe: Grün-, Braun- und Grautöne, wie man sie etwa von Gustave

leaves and blossoms and accurately painted in every detail between barren winter landscapes (LC #27_100x100). One then notices an opulently blossoming field of flowers adjacent to a forest pond (LC #29_100x100 and LC #31_100x100). And then there are the woody liana vines coiling colorfully in the air (LC #80_100x100). While some of the subjects make a familiar native impression or exude the exotic foreignness of tropical jungles, others appear as unreal as figments of the imagination or fantastic visions.

People (or animals) are not present in any of these works and in fact one cannot even find an allusion to human civilization. The pictures suggest completely pristine natural landscapes, the stillness of vegetal idylls far removed from the human world. Reminiscences of idealistic Romantic notions of nature are inevitable—and are brusquely disclaimed by the colors that stand in contrast to any reasonable realistic expectations. The viewer is immersed in a new and different atmosphere of color in each picture, forcing the eye to readjust every time. This is quite evident in a picture like LC #55_180x155, which is dominated by a brilliant red that spreads out flatly across the various spatial layers, creating an almost painful visual disparity with the neighboring gray. The following picture, LC #56_180x150, stands in stark contrast to it. Everything here is controlled by delicate creamy hues, by soft yellow, light blue and pink. Aggressive fragments of a glaring signal red shine out at only a few passages. Huszank's preference for fine pastel colors has grown stronger over the course of time; his use of color has been moving ever further away from what one might expect to find in a wooded landscape painting, for example the greens, browns and grays we are familiar with from Gustave Courbet's paintings of woodlands. In LC #49_180x150 and LC #50_180x150, for example, the palette featuring light blue, lime green, pink,



55 **LC #55_180 x 150** (2017)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
180 x 150 cm

Courbets Waldstücken her kennt. Stattdessen bilden zum Beispiel in LC #49_180x150 und LC #50_180x150 Hellblau, Lindgrün, Rosa, Orange sowie zahlreiche Schattierungen von Violett und Mauve eine Palette, die ein wenig an französische Symbolisten wie Maurice Denis oder Odilon Redon denken lassen. Vor manchen Bildern (beliebige Beispiele: LC #51_180x150 oder LC #26_100x100) stellt sich das Gefühl ein, man würde sie nicht mit menschlichen Augen im gewohnten Spektrum des natürlichen Lichts betrachten, sondern mit Sehorganen oder -apparaten, die auf ganz andere Wellenlängen und Strahlungsarten geeicht sind, so sehr weichen die Farben vom naturalistischen Erscheinungsbild eines kühlen, schattigen Waldgrundes ab.

Es stellt sich erneut die Frage nach einer möglichen Deutung dieses auffallenden Spannungsverhältnisses zwischen Motiv und Farbe. Dabei muss man in die Überlegungen mit einbeziehen, dass die Landschaftscollagen sich im Laufe des Jahres 2017 immer weiter von einer gegenständlichen Lesbarkeit entfernen, dass sie eine deutliche Tendenz zur Auflösung des Motivzusammenhangs erkennen lassen, ohne jedoch jemals die Grenze zur reinen Abstraktion zu überschreiten. Hart an diese Grenze stößt vor allem das Bild LC #75_100x100 mit seinem blauen Hintergrund und den fleckenhaft verwischten Weißflächen, wo es dem Betrachter nur noch aus der Kenntnis der anderen Bilder heraus gelingt, die wenigen geschlängelten Linien in Blau, Rotbraun und Violett als Äste und Zweige zu deuten. Von diesem Bild ausgehend, könnte man zu der Auffassung gelangen, dass es sich bei Huszanks Landschaftscollagen um reine Malerei handelt, wobei die Naturmotive nur ein beliebiger Anlass sind, den systematischen Zusammenhalt der einzelnen farbigen Linien und Flächenformen zu gewährleisten – eine bloße „Sehhilfe“ fürs Auge. Und in der Tat erweist sich Huszanks Malerei als eine

orange in addition to numerous shades of violet and mauve recalls to some extent that of such French Symbolists as Maurice Denis and Odilon Redon. Standing in front of some of his paintings (arbitrary examples: LC #51_180x150 and LC #26_100x100), the viewer gets the feeling that he is not looking at them with human eyes in the usual spectrum of natural light but rather with visual organs or devices calibrated to very different wave lengths and forms of radiation because they deviate to such an extent from the naturalistic appears of a cool shady wood.

We are once again faced with the question concerning the possible meaning of this noticeably charged relationship between motif and color. In this context, one must mention that the landscape collages have moved ever further away from objective legibility over the course of 2017 and that a clear tendency towards a dissolution of the motival context has become apparent without, however, crossing the boundary to pure abstraction. A painting like LC #75_100x100 in particular comes very close to this boundary with its blue background and patchy blurred white areas whose few meandering blue, reddish brown and violet lines can only be interpreted as branches and twigs by viewers who are familiar with some of the artist's other paintings. Proceeding from this painting, one can easily arrive at the belief that Huszank's landscape collages concern pure painting, in the process of which the nature motif serves solely as a random means of ensuring the systematic cohesion of the individual colored lines and shapes—a mere “optical aid” for the eye. And in fact, Huszank's painting proves to be a highly virtuoso matter. Seen from up close, one is astonished by the boldness of the width of color applied in the wet-on-wet technique, the blurrings and superimpositions of thick masses of paint as well as the use of both brush and spatula.

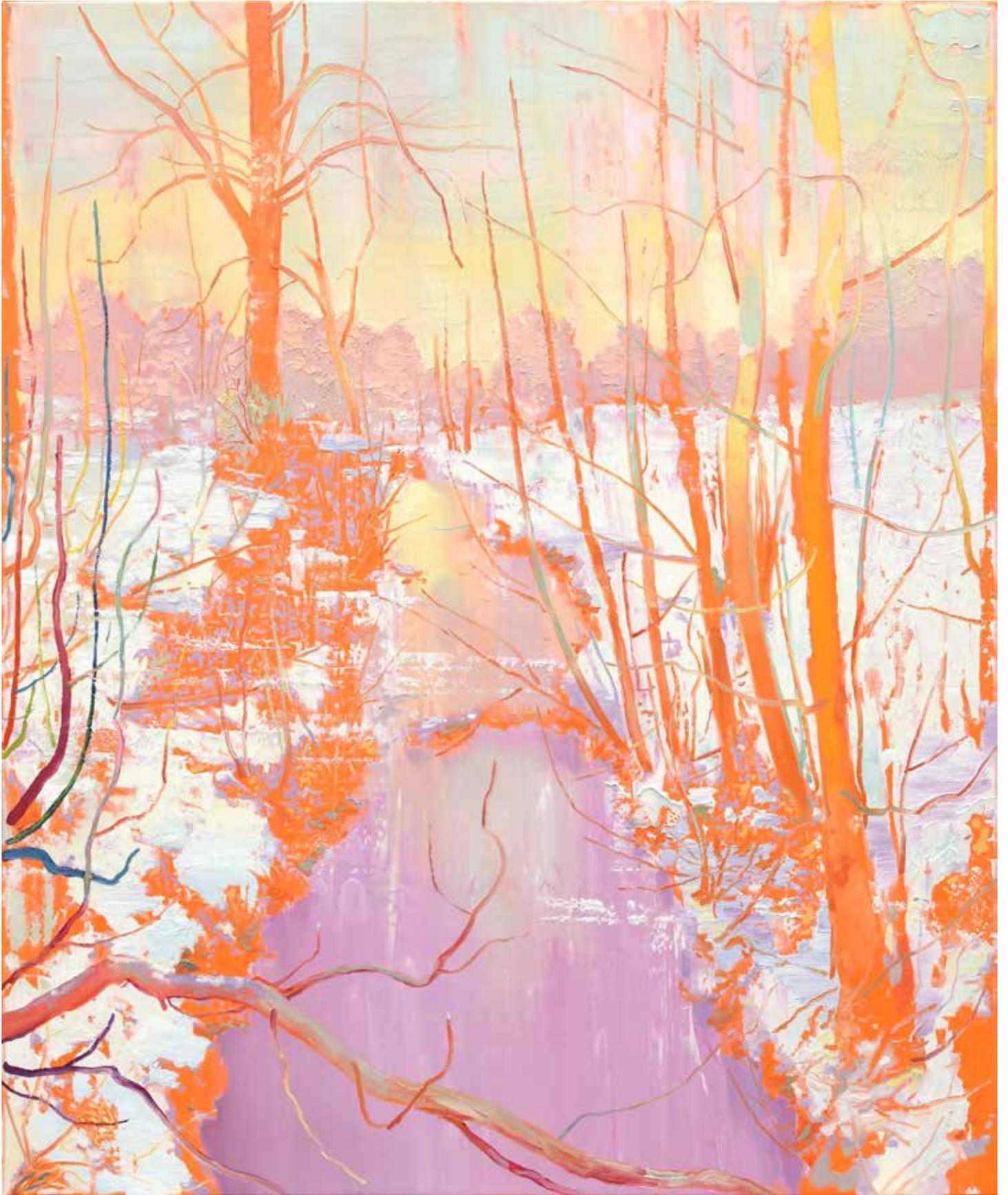
höchst virtuose Angelegenheit. Aus der Nahaussicht ist man verblüfft über die Kühnheit der nass in nass gesetzten Farbbahnen, die Verwischungen und Überlagerungen der pastösen Farbmassen, die Kombination aus Pinsel- und Spachteltechnik.

Und doch lässt sich die Wichtigkeit der Bildmotive nicht einfach ignorieren. Wer heute so dezidiert auf das altehrwürdige Genre der Landschaftsmalerei zurückgreift (das, wie alle malerischen Genres, ja die Malerei insgesamt, oft genug für ausgereizt und tot erklärt worden ist), tut dies vor dem Hintergrund, dass die Natur- und Landschaftsräume heute durch menschliches Fehlverhalten in hohem Maße gefährdet sind. Indem Szilard Huszank in seinen Landschaftscollagen das Ideal einer unberührten Natur zitiert, entlarvt er es zugleich als Illusion. Zu schön um wahr zu sein, kippt die romantische Stimmung idyllischer Waldeinsamkeit aufgrund der Farbigkeit um, das süße Gift der Falschfarben verzaubert die Motive und verstrahlt sie zugleich mit koloristischer „Radioaktivität“. Ist dies ein Hinweis darauf, dass unser Naturbegriff längst nicht mehr der Wirklichkeit entspricht, dass ihr Bild kontaminiert ist von dem Wissen um gravierende ökologische Schäden? Dass sie mit hoher malerischer Qualität solche Fragen anstoßen, dabei aber auf jede plakative Eindeutigkeit verzichten, macht die Landschaftscollagen von Szilard Huszank zu gelungenen Beispielen einer zeitgemäßen Malerei, die technisches Können mit inhaltlichem Anspruch verbindet.

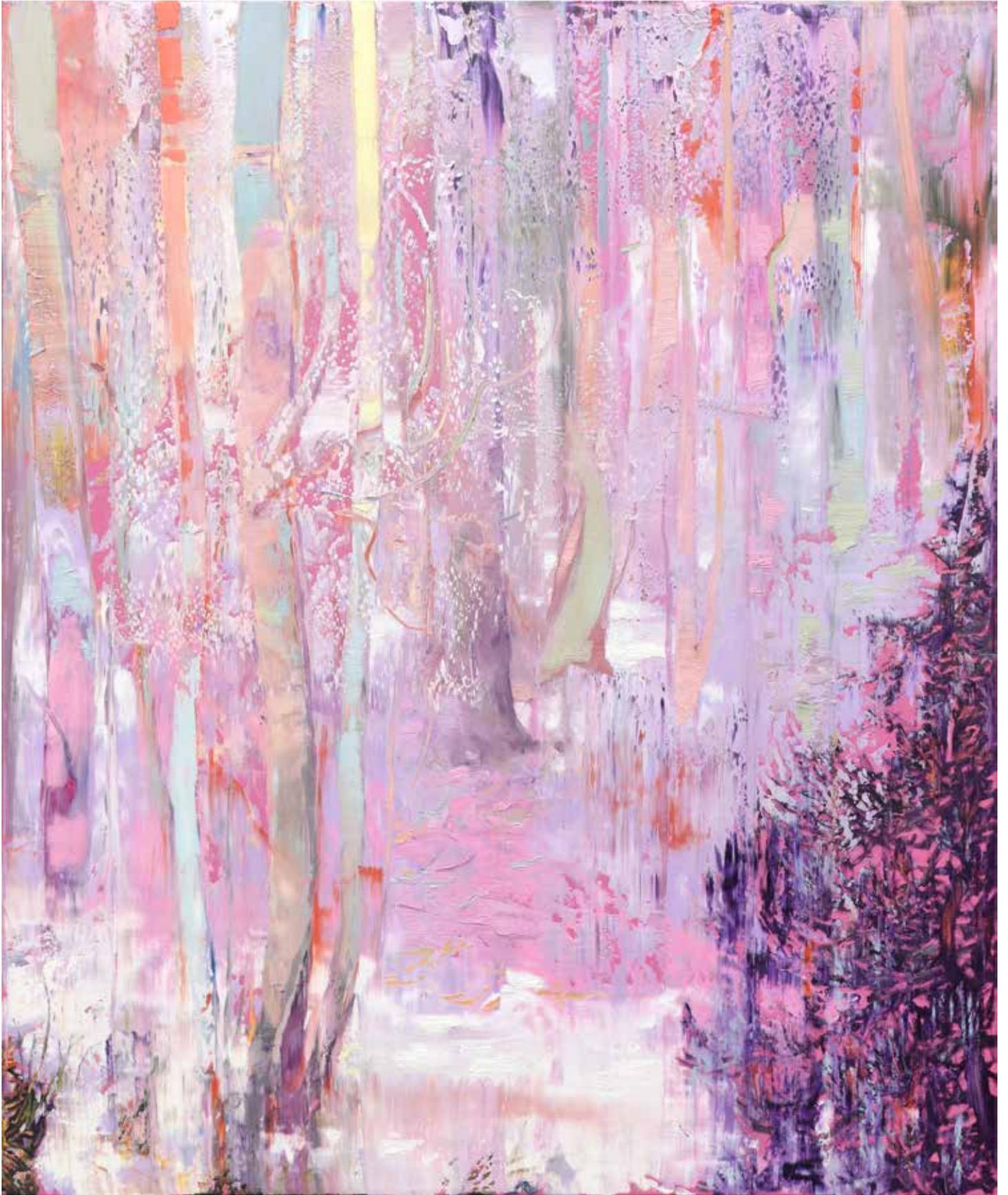
And yet, the importance of the pictorial motif cannot be simply ignored. Whoever draws so decidedly on the time-honored genre of landscape painting today (which, like all of painting's genres and indeed even painting itself, has often enough been viewed as exhausted and declared dead), does this against the backdrop of the great danger that natural spaces and landscapes are now in on account of human wrongdoing. By citing the ideal of pristine nature in his landscape collages, Szilard Huszank simultaneously exposes it as an illusion. Too beautiful to be true, the Romantic atmosphere of an idyllic isolation in the woods is overturned by the use of colors; the sweet poison of the false colors enchants the motifs and contaminates at the same time with a coloristic "radioactivity." Does this serve to indicate that our concept of nature no longer corresponds to reality and that its image is contaminated by the knowledge of serious ecological damage? The fact that they confront us with such questions on a high artistic level while foregoing all overly conspicuous unambiguity makes Szilard Huszank's landscape collages successful examples of a contemporary painting that combines technical skill with contentual aspirations.



58 **LC #51_180 x 150** (2017)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 180 x 150 cm
Privatsammlung | Private collection, Hannover | Hanover



59 **LC #52_180 x 150 (2017)**
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
180 x 150 cm



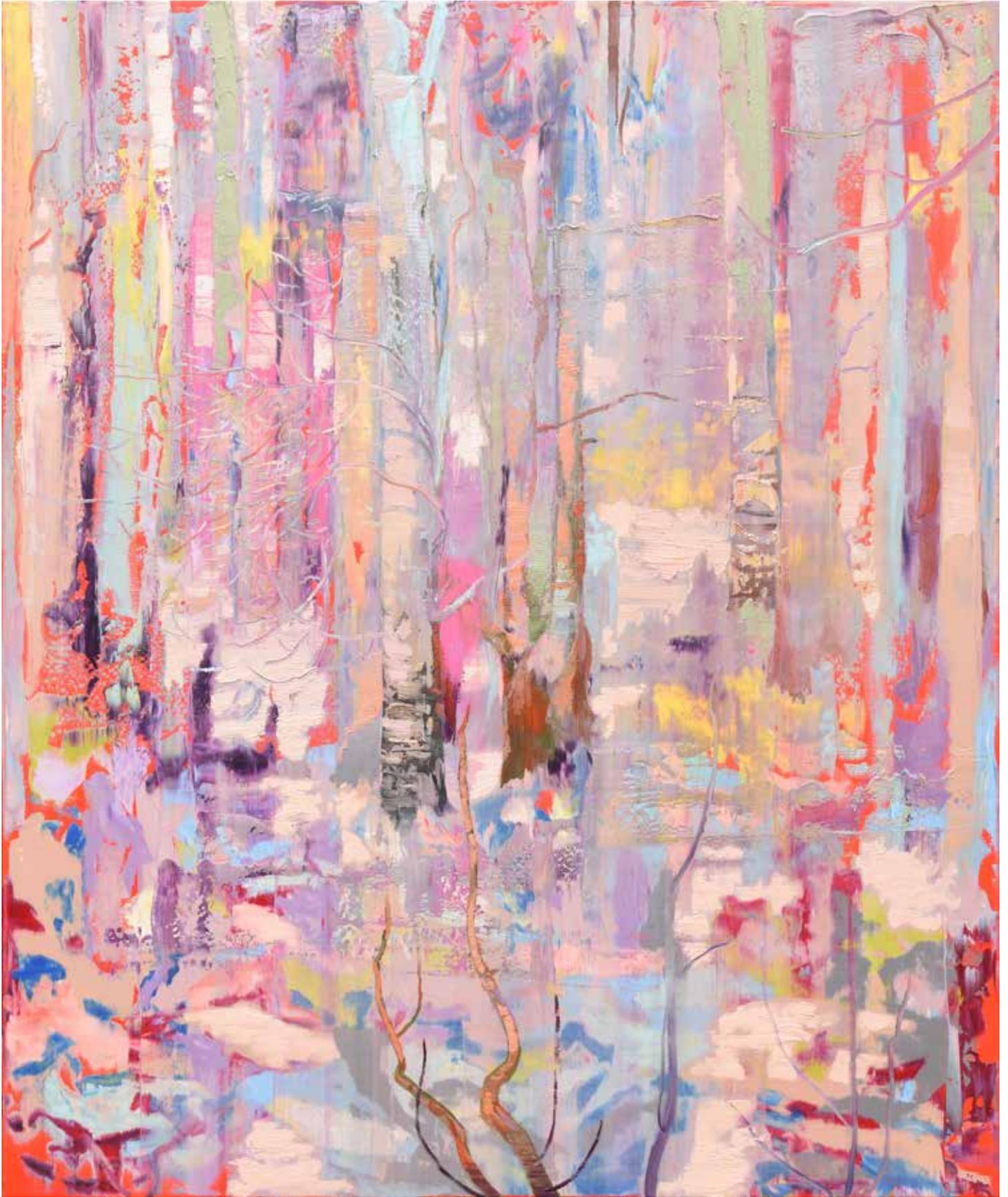
60 **LC #53_180 x 150** (2017)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
180 x 150 cm



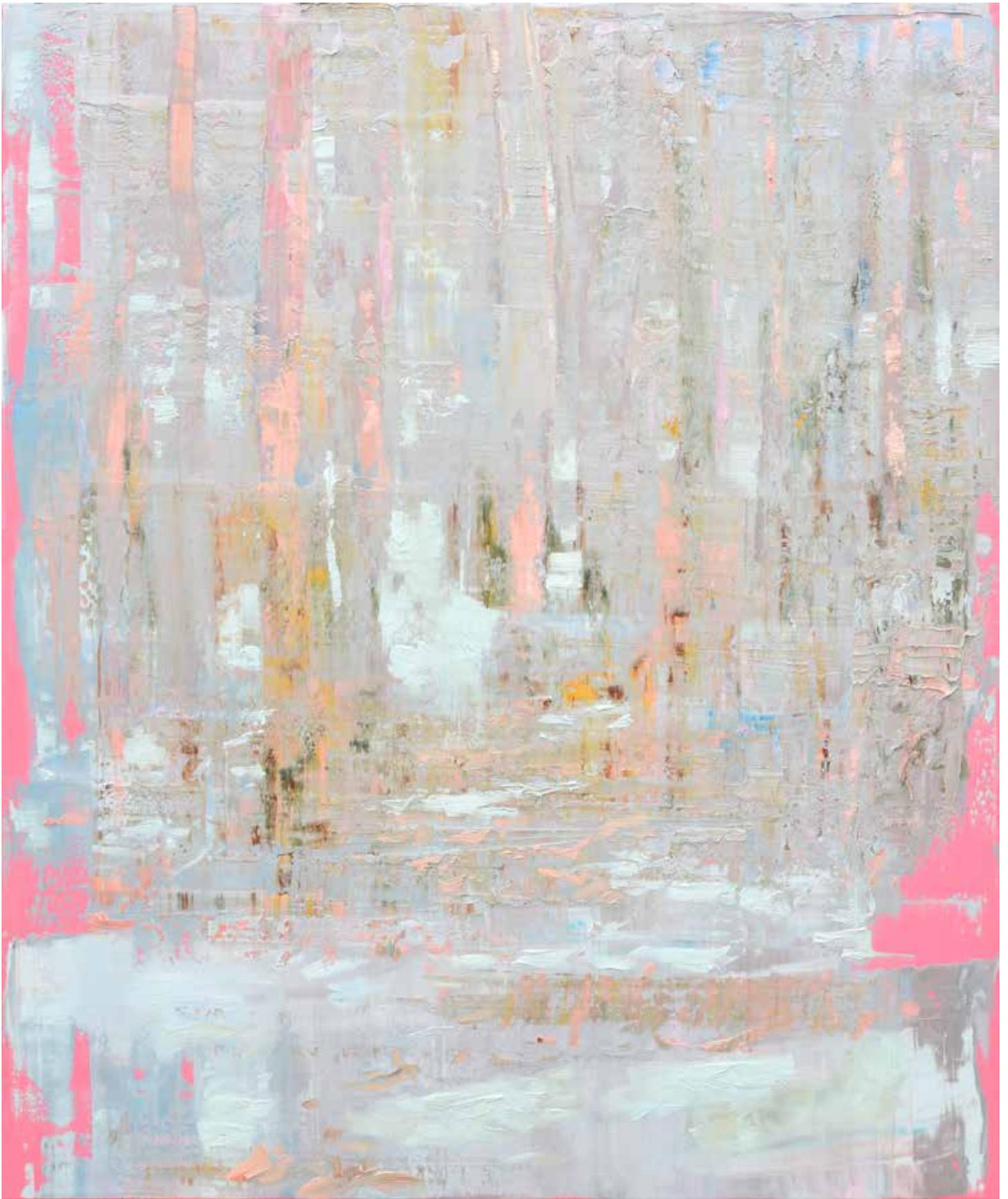
61 **LC #54_180 x 150 (2017)**
Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 180 x 150 cm
Sammlung | Collection LfA Förderbank Bayern, München | Munich



62 **LC#56_180x150** (2017)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
180 x 150 cm



63 **LC #57_180 x 150** (2017)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 180 x 150 cm
Privatsammlung | Private collection, Hannover | Hanover



64 **LC #58_180 x 150** (2017)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
180 x 150 cm



65 **LC #59_180 x 150** (2017)
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
180 x 150 cm