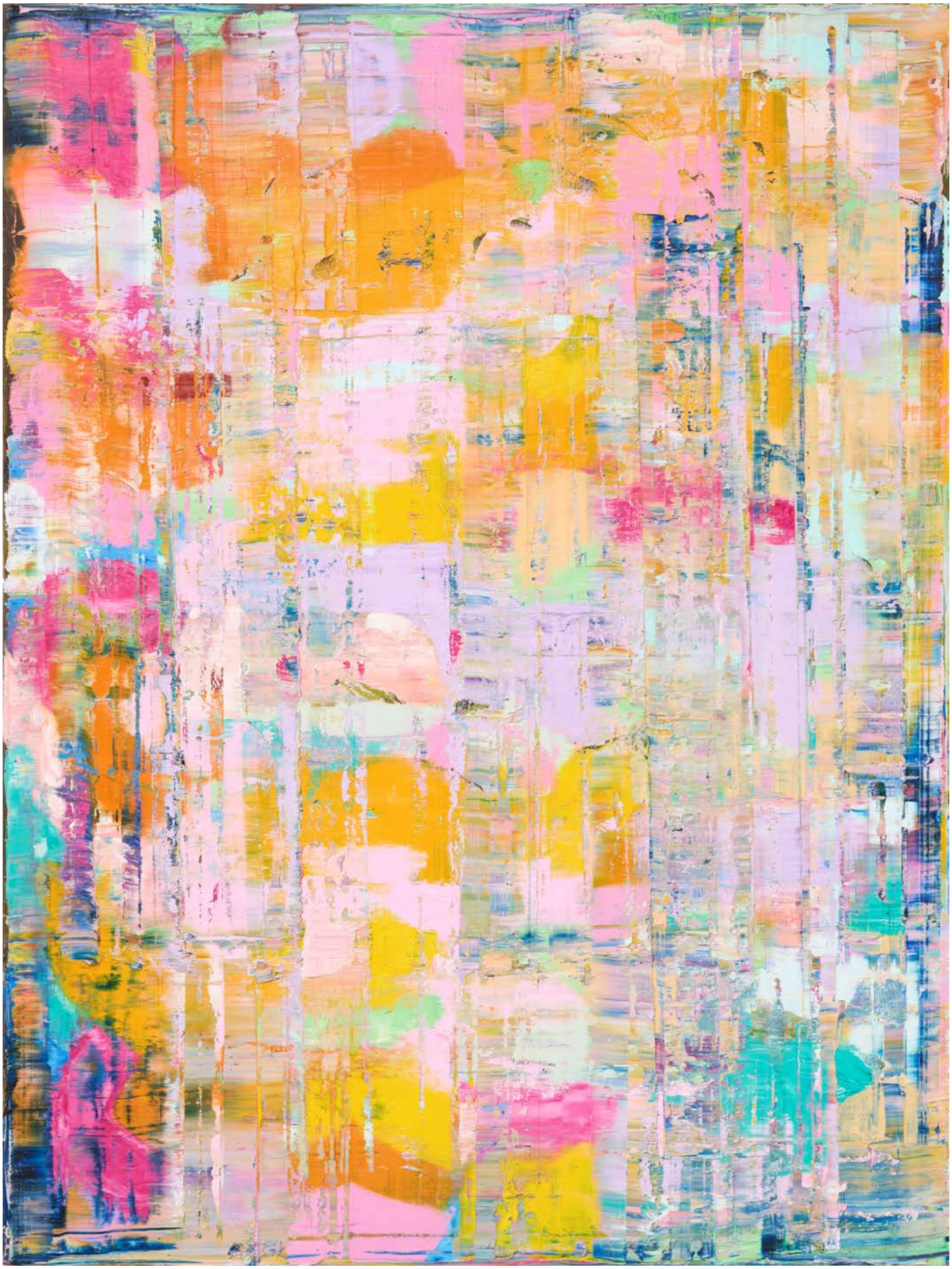
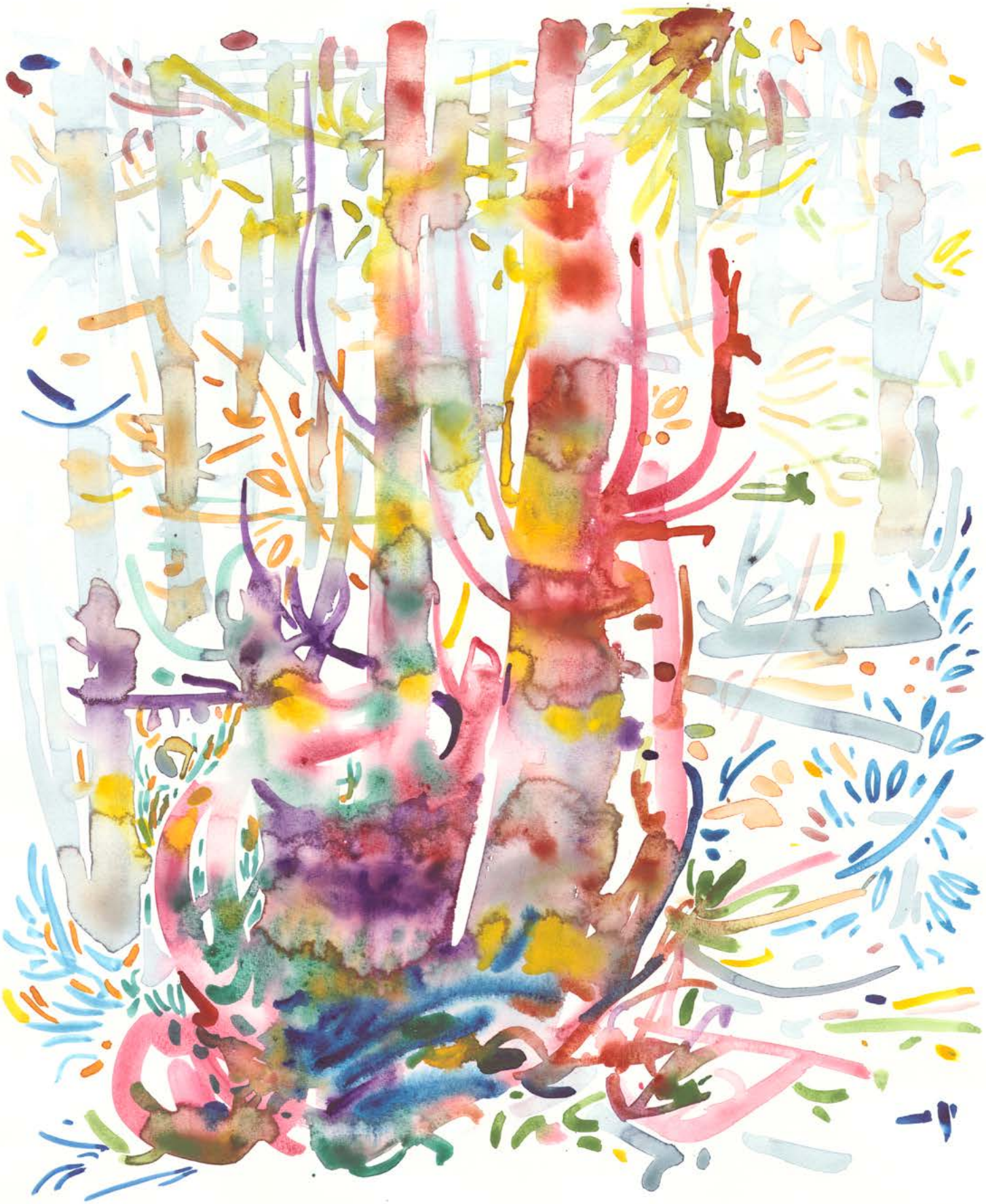
Szilard Huszank

Tremble Like a Flower. Overpaintings

KERBER ART

2 ***OP # 52*** *(2023–24)*
Oil on canvas
78.7 x 59.1 in | 200 x 150 cm





LET'S DANCE

By Marisa Nakasone, New York

People spend, on average, twenty-seven seconds looking at a painting, according to a 2017 study conducted at the Art Institute of Chicago. As I do not own many paintings, my time spent looking at them is limited to museum collections and artist studios. Still, the duration of looking is short: unless I am able to park myself on a bench, you have to keep moving, allowing–for courtesy's sake–the next visitor to have their brief amount of time in front of a painting. Even when I do studio visits, I do not spend more than a few minutes looking at work; the artist and I move on to the next piece, go off on conversational tangents, look at works in progress.

An exception: I have spent hours looking at Szilard's paintings. Next to the bed, in the room I stayed in when I visited him, hung an older painting of his. It was an abstracted landscape that, to my eye, resembled a snowy forest just after sunrise. I noticed the layers: a warm-toned underpainting peeked out at the canvas's edges and beneath light-hued, cool-toned strokes of paint that composed the wintry atmosphere.

Laut einer 2017 durchgeführten Studie des Art Institute of Chicago verbringen Menschen im Durchschnitt siebenundzwanzig Sekunden damit, ein Gemälde zu betrachten. Da ich selbst nicht viele Gemälde besitze, beschränkt sich meine Betrachtungszeit auf Museumsbesuche und Atelieraufenthalte bei Künstler*innen. Dennoch ist die Dauer des Schauens kurz: Ich muss – der Höflichkeit halber – weitergehen, um dem nächsten Besucher ebenfalls einen kurzen Moment vor dem Gemälde zu gewähren. Es sei denn, ich finde einen Platz auf einer Bank. Auch bei Atelierbesuchen widme ich einem Werk selten mehr als ein paar Minuten; die Künstlerin oder der Künstler und ich gehen weiter zum nächsten Bild, schweifen im Gespräch ab und betrachten die Arbeiten in Entstehung.

Eine Ausnahme: Ich habe Stunden damit verbracht, Szilards Gemälde zu betrachten. Neben dem Bett in dem Gästezimmer, in dem ich bei einem Besuch übernachtete, hing ein früheres Bild von ihm. Es war eine abstrahierte Landschaft, die an einen verschneiten Wald kurz nach Sonnenaufgang erinnerte. Ich nahm die Schichten wahr: Eine warmtönige Untermalung schimmerte am Rand der Leinwand hervor, unter kühlen, hellen

Untitled *(2021)*
Watercolor
25.2 x 19.7 in | 64 x 50 cm

The pine-like trees–the ostensible subject–sat on the next layer. But it was in the branches of the trees that the optical dance between negative and positive space–a Huszank signature–took place. The branches and their leaves were not only described by the blue-purple strokes in positive space, but also by the yellow-white laid on top with a palette knife, which articulated the negative space between each branch and leaf. Atmosphere, in Huszank's paintings, is not mere background–it shapes vision and, having presence and weight in thickly applied paint, also acquires a degree of visual importance.

Several years ago, Szilard and I stood before "The Rape of the Daughters of Leucippus" at the Alte Pinakothek, discussing Rubens's handling of flesh tones in paint.

This painting places at front and center the suspended, nude, tumbling bodies of Hilaeira and Phoebe, framed by their abductors Castor and Pollux. Hung at eye level, the flesh of Hilaeira and Phoebe fills your field of vision. Up close, I was struck by the bold colors and gestures used to render their flesh–the way this same boldness imbued the painted surface with animation, liveliness. A red shadow–red almost to the point of abstraction, nearly diverging from the project of verisimilitude–sculpts Hilaeira's thigh, reflecting the garnet robe that has fallen off her body. Elsewhere, the same red is used to describe the outline of a shoulder, the curve of a breast, a knobby

Farbstrichen, die die winterliche Atmosphäre formten. Die kiefernähnlichen Bäume – das vermeintliche Motiv – lagen auf der nächsten Schicht. Doch es waren die Äste, in denen sich das optische Spiel zwischen Negativ- und Positivformen vollzog – ein Markenzeichen Huszanks. Die Äste und ihr Blattwerk wurden nicht nur durch die blauvioletten Striche im Positivraum beschrieben, sondern auch durch das mit dem Malmesser aufgetragene Gelbweiß, das den Negativraum zwischen den Ästen und Blättern artikulierte. Die Atmosphäre ist bei Huszank nicht bloß Hintergrund – sie gestaltet das Sehen mit, hat durch die pastose Farbigkeit Präsenz und Gewicht und erlangt dadurch visuelle Bedeutsamkeit.

Vor einigen Jahren standen Szilard und ich gemeinsam vor „Der Raub der Töchter des Leukippos" in der Alten Pinakothek und sprachen über Rubens Umgang mit fleischfarbener Malerei.

Im Zentrum des Gemäldes stehen die in der Schwebe gehaltenen, nackten, sich windenden Körper von Hilaeira und Phoibe, flankiert von ihren Entführern Kastor und Pollux. In Augenhöhe gehängt, bestimmt die Haut von Hilaeira und Phoibe das gesamte Blickfeld. Aus nächster Nähe beeindruckten mich die kraftvollen Farben und Gesten, mit denen Rubens die Haut malte – wie diese Kühnheit die gemalte Oberfläche mit Lebendigkeit und Bewegung erfüllte. Ein roter Schatten – so intensiv, dass er beinahe ins Abstrakte kippt und sich vom Anspruch auf Wirklichkeitsnähe löst – modelliert Hilaeiras Oberschenkel und reflektiert das granatrote Tuch, das von ihrem Körper gefallen ist. Anderswo wird dasselbe Rot genutzt, um die Kontur einer

elbow. This red sits in dynamic contrast with the bluish hues used to model midtones, cooler shadows.

"I tried painting like Rubens once," Szilard said. As part of his training, he explained, he'd learned to model the human form in paint using Rubens's method: beginning with a grisaille base, he built up the body in layers of white, yellow, blue, and red.

He'd painted a beautiful young woman with long, dark hair–a classmate who moonlit as a model–seated against a red backdrop. Huszank's subject was rendered with great delicacy–the strokes were quiet, drew little attention to themselves. There was an overall softness to the painting: his subject looked beautiful–almost in soft focus–her flesh luminous, like a rosy glaze on porcelain.

I was surprised by this painting the first time I saw it tucked away in Huszank's old studio just outside of Augsburg. I was taken aback by his proficiency in this classical technique. It is a marked departure from his current style–colorful, textured, playful with depth and perception.

Still, I thought, I could see Huszank's affinity for Rubens: his work also evinces a painterly surface quality, an interest in what is obtained by successive layers of paint–both translucent and opaque; evidence of the hand; an attendant penchant for abstraction, a willingness to disrupt representation; a vivid use of color. He had not cited Rubens

Schulter, die Rundung einer Brust, einen knochigen Ellenbogen zu beschreiben. Dieses Rot steht in dynamischem Kontrast zu den bläulichen Mitteltönen und kühleren Schattenpartien.

„Ich habe einmal versucht, wie Rubens zu malen", sagte Szilard. Im Laufe seiner Studienzeit habe er gelernt, den menschlichen Körper in Rubens Manier zu modellieren: Ausgehend von einer Grisaille-Untermalung baute er den Körper Schicht für Schicht in Weiß, Gelb, Blau und Rot auf.

Er hatte eine schöne junge Frau mit langen dunklen Haaren gemalt – eine Kommilitonin, die nebenbei als Modell arbeitete – sitzend vor einem roten Hintergrund. Huszanks Darstellung war von großer Zartheit – die Pinselstriche waren zurückhaltend und drängten sich nicht in den Vordergrund. Das Bild hatte eine weiche Gesamtwirkung: Die Dargestellte wirkte schön, beinahe in Unschärfe getaucht, sodass ihre Haut leuchtete wie ein rosiger Schimmer auf Porzellan.

Ich war überrascht, als ich dieses Gemälde zum ersten Mal in Huszanks altem Atelier außerhalb von Augsburg entdeckte, sowie beeindruckt von seiner Virtuosität in dieser klassischen Technik. Es stellte einen markanten Kontrast zu seinem heutigen Stil dar – farbenfroh, strukturiert und spielerisch im Umgang mit Tiefe und Wahrnehmung.

Und doch, dachte ich, war Rubens Einfluss spürbar: Auch Huszanks Werke zeigen eine ausgeprägt malerische Oberfläche, ein Interesse an den Möglichkeiten sukzessiver Farbschichten – sowohl transluzent als auch opak –, Spuren der Hand,

as an influence, and yet in this early study I could see how his training in the old master's style found its way into his work. It showed, in other words, the way he is able to think in paint. There's a fluency to his handling of paint–the way a polyglot might dream in different languages.

It is in this dance between the eye, the mind, the painted surface–a playfully disorienting shift between negative and positive space, subject/foreground and background–that the joy of looking at Huszank's paintings resides. This sense of play is heightened in his more distinctly abstract paintings, in which almost all representational cues–a branch, a reflection, the suggestion of a horizon line–are eschewed. His paintings aren't visually taxing–the composition gives the eye places to rest. But they do quicken my eye, which wants coherence, seeks form that has a real-world referent.

One imagines the dance Huszank performs while painting: the movements he makes to obtain the right gesture in paint, the way he adjusts his body just so to accommodate the behavior of oil paint or of water on a flat surface–his medium a sort of dance partner with whom he must improvise. There is a spirited balance between control, technical dexterity, and improvisation–with the physical properties of paint, water, oil, air, gravity. (It is no wonder that the title of this volume draws from David Bowie's song "Let's Dance.")

ein Hang zur Abstraktion, die Bereitschaft, die Darstellung zu verändern, ein lebendiger Farbeinsatz. Zwar nannte er Rubens nie als Einfluss, doch in dieser frühen Studie erkannte ich, wie sich seine klassische Ausbildung in seinen heutigen Arbeiten niederschlägt. Sie zeugt – mit anderen Worten – von seiner Fähigkeit, im Medium der Malerei zu denken. Sein Umgang mit Farbe hat eine gewisse Sprachgewandtheit – wie ein Polyglott, der in verschiedenen Sprachen träumt.

In diesem Wechselspiel zwischen Auge, Geist und gemalter Oberfläche – dem spielerisch desorientierenden Wechsel von Negativ- und Positivformen, Motiv/Vordergrund und Hintergrund – liegt die Freude an Huszanks Malerei. Dieses Moment des Spiels steigert sich in seinen stärker abstrahierten Arbeiten, in denen fast alle gegenständlichen Hinweise – ein Ast, eine Spiegelung, die Andeutung einer Horizontlinie – vermieden werden. Seine Bilder sind dabei nicht visuell überfordernd – ihre Komposition bietet dem Auge Ruhepunkte. Und doch beschleunigen sie meinen Blick, der nach Kohärenz verlangt und nach Formen sucht, die sich auf reale Dinge beziehen lassen.

Man stellt sich den Tanz vor, den Huszank beim Malen ausführt: Die Bewegungen, die er vollzieht, um die richtige Geste zu erreichen; wie er seinen Körper anpasst, um dem Verhalten von Öl oder Wasser auf einer flachen Oberfläche gerecht zu werden – sein Medium ein Tanzpartner, mit dem er improvisieren muss. Es herrscht ein lebendiges Gleichgewicht zwischen Kontrolle, technischer Virtuosität und Improvisation – im Zusammenspiel mit den physikalischen Eigenschaften von Farbe, Wasser, Öl, Luft und Schwerkraft.

The resulting tension between what the eye wants and what the painting offers is what makes Huszank's paintings captivating. Eros, according to the Greeks, is about the act of reaching–toward coherence, understanding, completion, unification. Though Huszank's paintings may be compositionally self-contained–exquisitely unified–they resist resolving into a conclusive, pictorial subject. Each instance of looking affords a new detail, a form or shape previously unnoticed, a slightly different interpretation. In their teasing mutability before the eye, Huszank's paintings are a sort of eros, desire, embodied.

While it is true that these qualities do not require several days of sustained looking to make an impact–the paintings make an impression well within the proverbial twenty-seven seconds–a Huszank painting rewards multiple viewings. Like reading, looking at a painting rewards different levels of engagement: sometimes you look closely; sometimes you let your eye drift, daydream-like, over a painting; sometimes it's just a quick glance as you enter and exit a room. Each style of looking yields a new detail in his paintings, something you didn't notice before: a sliver of turquoise at the contour of a form, a smudge that disrupts and animates the composition, a shadow that is modeled by a single, assured stroke, a form that emerges, momentarily, as a blossom.

Kein Wunder, dass der Titel dieses Bandes einem Lied von David Bowie entlehnt ist: „Let's Dance".

Die daraus entstehende Spannung zwischen dem, was das Auge sucht, und dem, was das Bild bietet, macht Huszanks Gemälde so fesselnd. Eros, so die alten Griechen, ist das Streben – nach Kohärenz, nach Erkenntnis, nach Vollendung, nach Vereinigung. Auch wenn Huszanks Bilder kompositorisch in sich geschlossen, aufs Feinste ausgeglichen erscheinen, so entziehen sie sich dennoch der Auflösung in ein endgültiges, eindeutiges Motiv. Jeder neue Blick enthüllt ein bisher unbeachtetes Detail, eine Form oder Struktur, die sich anders lesen lässt. In ihrer vor dem Auge flirrenden Wandelbarkeit sind Huszanks Gemälde eine Form des Eros, des Begehrens – in Bildform verkörpert.

Es stimmt zwar, dass diese Qualitäten keiner mehrtägigen Betrachtung bedürfen, um ihre Wirkung zu entfalten – der Eindruck stellt sich auch innerhalb der sprichwörtlichen siebenundzwanzig Sekunden ein –, doch ein Bild von Huszank belohnt wiederholtes Sehen. Wie beim Lesen eröffnen sich durch unterschiedliche Arten der Betrachtung neue Ebenen: Manchmal schaut man genau hin; manchmal schweift der Blick träumerisch über das Bild; manchmal streift es ihn nur im Vorübergehen. Jede Form des Schauens fördert neue Details zutage: Ein türkisfarbener Hauch an der Kontur einer Form, ein Schmutzfleck, der die Komposition aufbricht und belebt, ein Schatten, mit einem einzigen, entschlossenen Pinselzug modelliert, eine Form, die kurzzeitig als Blüte hervortritt.

Pages 10–11
Exhibition view , 2023
Galerie Tanit, Beirut

***OP # 3** (2024–25)*
Oil on canvas
70.9 x 59.1 in | 180 x 150 cm

DIALECTICAL PAINTING

On the Art of Szilard Huszank: Notes on a New Series

By Michael Stoeber, Hanover

Format The new works in the series "Overpaintings" (2022–25), by Szilard Huszank, come in a range of different formats, all expertly handled by the artist. Asked whether he has a preferred format, Huszank mentions the large canvases of 78.7 x 59.1 inches, for example. These are closest to his own measurements, so he can move with great freedom before them. Their dimensions are such that he can reach any part of the canvas with his outstretched arm.
This is no trifling consideration. It recalls Jackson Pollock's action painting – an expressive, dynamic way of working that incorporated the whole body. The size of Pollock's works regularly corresponded to the reach of his arms, so that he could paint with

Format Die neuen Bilder aus der Serie der „Overpaintings" (2022–2025) von Szilard Huszank warten mit einer Reihe ganz unterschiedlicher Formate auf, die der Maler gleichermaßen souverän bearbeitet hat. Gefragt, ob es unter ihnen ein Format gebe, dass er beim Malen bevorzuge, nennt er seine großen Leinwände, z. B. die im Format von 200 x 150 cm. Sie entsprächen am ehesten seinen Körpermaßen, sodass er sich vor ihnen in großer Freiheit bewegen könne. Sie seien so dimensioniert, dass er mit ausgestrecktem Arm mühelos jede Partie der Leinwand erreiche.
Der Hinweis ist mehr als eine Petitesse. Er erinnert an die Malweise von Jackson Pollock und das von ihm begründete Action Painting – ein expressives, dynamisches Malen, das den ganzen Körper mit einbe-

widely swinging movements. The only difference is that unlike those of Szilard Huszank, Pollock's canvases were worked on the floor, which was essential to the American artist's technique of dripping, splashing and pouring his paints.
In the famous film by Hans Namuth, who watched Jackson Pollock at work in his studio on Long Island in 1951, we can see how Pollock literally circled around his canvas like a hunter after his prey, completely concentrated and focussed. Looking carefully, we can also see how deliberately he went about things. It is clear that the act of painting was anything other than wild uncontrolled action for Pollock, and was carried out in an almost Cartesian chill. Painting was more cool than hot jazz for Pollock.

Dialogue Despite the similarities between the two painters' preference for free gestural painting on large canvases, there are great differences between Pollock and Huszank. These are fundamentally manifested in how they position their canvases, for a start. No small matter, despite what you might think.
When Pollock laid his canvases on the floor, it subjected the work to the will of its creator in advance. Huszank, by contrast, hangs his canvas on the wall as a kind of counterpart. In doing so he prefigures a dialogue he intends to have with the image. It is inherent in this arrangement that painting takes place as communication, as question and answer, like in a conversation. Or as "actio et reactio," like in physics.

zieht. Die Größe seiner Werke entsprach dabei regelmäßig der Reichweite seiner Arme, sodass er beim Malen mit weit ausholenden Bewegungen tätig sein konnte. Nur, dass Pollocks Leinwände bei ihrer Bearbeitung anders als die von Szilard Huszank auf dem Boden lagen. Was bei der von dem amerikanischen Künstler praktizierten Technik des Dripping, bei der er seine Farben auf die Leinwand tröpfelte, spritzte und schüttete, unerlässlich war.
In dem berühmten Film von Hans Namuth, der Jackson Pollock 1951 in seinem Atelier auf Long Island bei der Arbeit zuschaute, kann man sehen, dass Pollock beim Malen seine Leinwand förmlich umkreiste wie ein Jäger seine Beute, wobei er völlig konzentriert und fokussiert war. Schaut man genau hin, kann man auch erkennen, wie überlegt Pollock dabei vorging. Es wird deutlich, dass der Akt des Malens für ihn alles andere als ein wildes, unkontrolliertes Agieren war, sondern sich bei aller Ekstase gekältet, fast kartesianisch vollzog. Dass Malen für Pollock eher cool als hot jazz war.

Dialog Trotz der Ähnlichkeit zwischen den beiden Malern, was die Vorliebe für die Bearbeitung großer Leinwände und ein freies gestisches Malen angeht, sind die Unterschiede zwischen Pollock und Huszank groß. Sie manifestieren sich in fundamentaler Weise bereits in der Positionierung ihrer Leinwände. Was ebenfalls keine Kleinigkeit ist, wie man vielleicht meinen möchte.
Wenn Pollock seine Leinwände zur Bearbeitung auf den Boden legte, war darin schon a priori ein Akt der Unterwerfung des Werks unter den Willen seines Schöpfers angelegt. Huszank dagegen hängt die zu bearbeitende Leinwand als eine Art von Gegenüber vor sich an die Wand.

15 ***OP*** *(2024)*
Oil on canvas
39.4 x 39.4 in | 100 x 100 cm

Or as move and countermove, like in chess. The painter encounters his painting on equal terms, not in a situation in which the creative will aims to overpower the image from the outset.
The arrangement has far-reaching consequences for the ontology of the works that result from it. Pollock's dance around the canvas largely suspends the spatial coordinates of above and below, right and left, front and back – through which we orient ourselves and find our place in the world – in the pictorial all-over it creates. In Szilard Huszank's paintings these coordinates are essentially retained, despite all painterly abstraction. And not only in the paintings that refer to an outer reality through representational allusion, but also in those works that strictly operate within non-representational structures and formations.

Mysticism It isn't only this organization that demonstrates Szilard Huszank's reflective approach to painting, even in improvisation. Many viewers still hold the opinion that gestural paintings should be seen as emotional eruptions of the painter-self. Jackson Pollock contributed not insignificantly to this idea. Not just through his ecstatic action-painting but also in his emphasis on the artistic work being more the evidence of physical action than the expression of volition. 'When I am in my painting, I'm not aware of what I'd doing.' But it tends to be overlooked that such eruptions are sustained by lucid decisions as to colors and forms and how to transport

Damit präfiguriert er einen Dialog, den er mit dem Bild zu führen gedenkt. Dieser Anordnung ist eingeschrieben, dass Malen sich hier als Kommunikation vollzieht, als Frage und Antwort wie in einem Gespräch. Oder als actio et reactio wie in der Physik. Oder als Zug und Gegenzug wie beim Schach. Darin begegnet der Maler seinem Bild auf Augenhöhe, nicht in einer Situation, in der der Malerwille von vornherein darauf zielt, das Bild gewissermaßen zu überwältigen.
Diese Disposition hat für die Ontologie der auf diese Weise entstehenden Werke weitreichende Folgen. Pollocks Tanz um die Leinwand suspendierte in dem von ihm geschaffenen Allover des Bildes weitgehend die räumlichen Koordinaten eines Oben und Unten, Rechts und Links, Vorne und Hinten, an denen wir uns im Leben orientieren, um unseren Ort in der Welt zu finden. Sie bleiben in den Bildern von Szilard Huszank trotz aller malerischen Abstraktion grundsätzlich erhalten. Und nicht nur in den Gemälden, die durch gegenständliche Anmutung auf eine äußere Wirklichkeit verweisen, sondern auch dann, wenn er in seinen Werken strikt ungegenständliche Strukturen und Formationen thematisiert.

Mystik Nicht nur diese Ordnung demonstriert den bei aller Improvisation reflektierten Umgang von Szilard Huszank mit dem Bild. Es herrscht ja bei vielen Betrachter*innen immer noch die Meinung vor, dass gestische Bilder im Grunde als emotionale Eruptionen des Malers-Ichs zu gelten haben. Jackson Pollock hat nicht unwesentlich zu dieser Vorstellung beigetragen. Nicht nur durch seine ekstatischen Malaktionen, sondern auch weil er betonte, sein künstlerische Werk sei eher Zeugnis eines physischen

Exhibition view, 2022, Galerie Tanit, Munich

them onto the canvas.
Whether artists think about what they are doing while painting is neither here nor there. Nor whether everything happens as spontaneously, swiftly and unreflectingly as it appears. Reflection always precedes the painting process. The decisive thing is whether artists (and viewers) are ultimately convinced by their work as an aesthetic artIfact. And they are if the accumulation of colors and forms on the canvas coalesces into what for them (and us) is a coherent ensemble.
It's conceivable that for the gesturally operating artist, knowing how

Agierens als Ausdruck eines bewussten Wollens. „When I am in my painting, I'm not aware of what I'm doing." Dabei wird gerne übersehen, dass auch solche Eruptionen von luziden Entscheidungen getragen werden, was die Wahl ihrer Farben und Formen angeht und wie sie auf die Leinwand zu transportieren sind.
Dabei spielt es keine Rolle, ob die Künstler*innen beim Malen darüber nachdenken, was sie tun. Oder ob all das, wie es aussieht, spontan, schnell und unreflektiert geschieht. Die Reflektion geht dem malerischen Prozess immer schon voran. Entscheidend ist, dass ihr Werk die Künstler*innen (und Betrachter*innen) am Ende als ästhetisches Artefakt über-

this should occur amounts to a mystical act of creation in which they literally close their eyes in order, paradoxically, to see things more clearly. They work with their "eyes wide shut," to borrow the title of the Kubrick film. Szilard Huszank at any rate has a clear idea of when an image satisfies his aesthetic aspirations and when it doesn't. No matter whether he paints with eyes open or shut.

Trees He looks at the blank canvas, which he is already filling in his imagination, in an awareness of gravitation. On the one hand. On the other it's a question of outwitting gravity while painting. He would like to make things fly on the wings of his imagination. "Him I love whom the impossible doth lure," we read in Goethe's "Faust". And it certainly lures Huszank, who takes up the canonical dictum of modernism by which the aim of art is not to depict what can be seen but to make the unseen visible. It is something more easily said than done, but for Huszank self-evident nonetheless.
This attitude becomes most apparent when he applies himself to classical painterly subject matter such as nature and landscape. Here he has a particular eye for woods and trees. Yet in Huszank's paintings nature is anything but a haven of the divine, a spiritual mirror or a Romantic yearning. Huszank sees trees not as mediators between heaven and earth, and the forest is not a mythic or fairytale narrative. At least not primarily! Nature and landscape, woods and trees are mainly subject matter with which to create art.

zeugt. Und das tut es, wenn die Ansammlung von Farben und Formen auf der Leinwand sich für sie (und uns) zu einem stimmigen Ensemble fügt.
Das Wissen darum, wie sich das vollziehen soll, kommt für die gestisch operierenden Künstler*innen möglicherweise einem mystischen Schaffensakt gleich. In ihm schließen sie dem Wortsinn nach ihre Augen, um die Dinge in dieser Form paradoxerweise umso klarer zu sehen. „Eyes Wide Shut", wie der Titel des gleichnamigen Kubrick-Films lautet. Szilard Huszank jedenfalls hat sehr klare Vorstellungen davon, wann ein Bild seinen ästhetischen Ansprüchen genügt und wann das nicht der Fall ist. Ob er dabei nun mit offenen oder geschlossenen Augen malt.

Bäume Sein Blick auf die leere Leinwand, die er in seiner Vorstellung schon im selben Augenblick zu füllen beginnt, erfolgt im Bewusstsein der Gravitation. Einerseits. Andererseits geht es ihm darum, die Schwerkraft beim Malen zu überlisten. Er möchte die Dinge, von den Flügeln seiner Fantasie getragen, zum Fliegen bringen. „Den lieb ich, der Unmögliches begehrt", lesen wir dazu in Goethes „Faust". Und genau diesem Anspruch folgt Huszank, indem er das kanonische Diktum der Moderne aufgreift, nach dem es nicht darum geht, in der Kunst das Sichtbare abzubilden, sondern Unsichtbares sichtbar zu machen. Eine Forderung, leichter gesagt als getan, doch darum für Huszank keineswegs weniger selbstverständlich.
Am deutlichsten zeigt sich diese Haltung, wenn er sich klassischen Sujets der Malerei zuwendet wie Natur und Landschaft. Wobei er im Besonderen Wald und Bäume im Visier hat. Doch in seinen Bildern ist die Natur keineswegs Hort eines Göttlichen, Spiegel von Spiritualität oder Sehnsuchts-

IL A # 126 *(2023–25)*
Watercolor
25.2 x 19.7 in | 64 x 50 cm

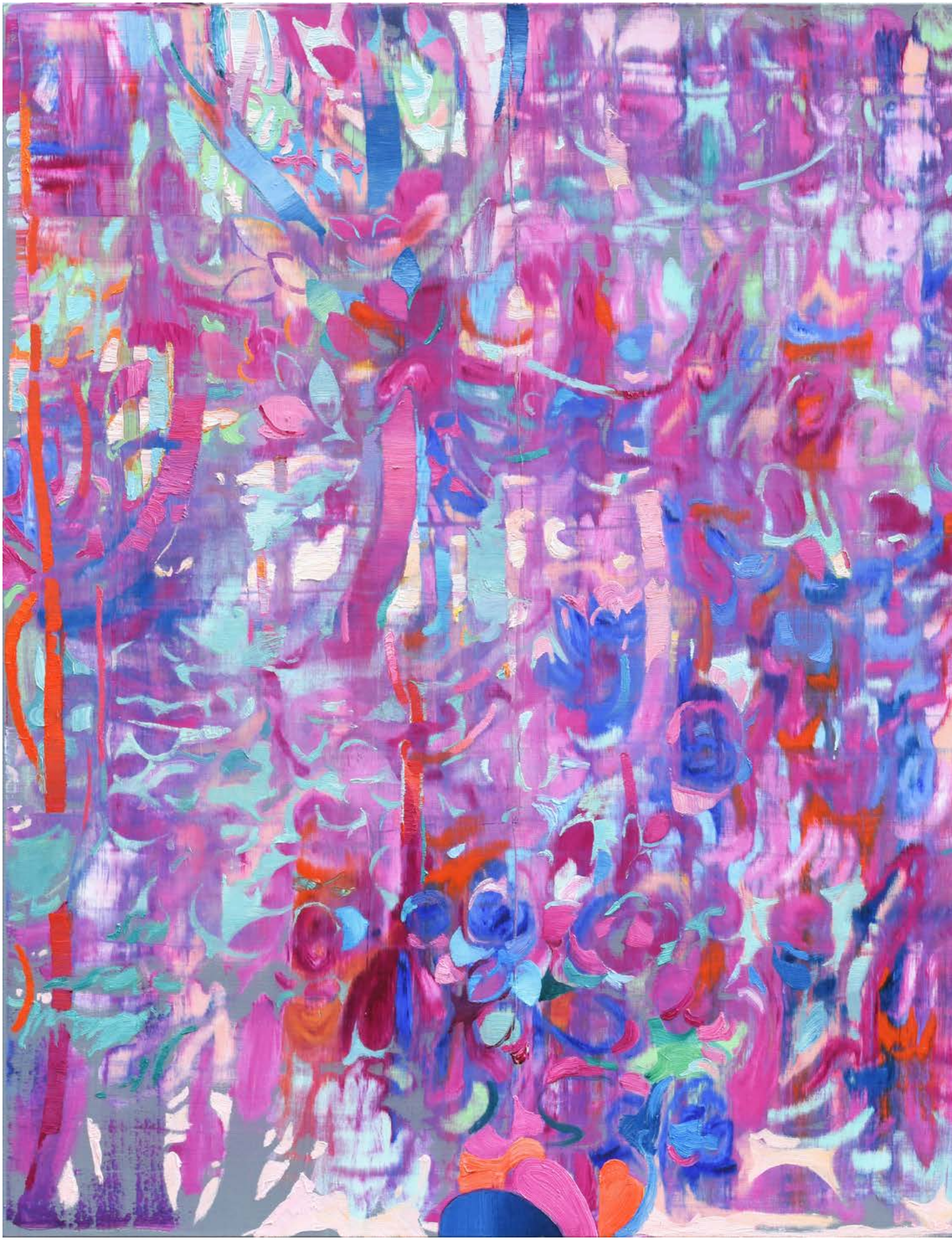
Similarly to Cézanne, who wanted to conquer Paris with an apple. The tree for Huszank is what the apple was to Cézanne. Access to the essence of world and reality in the medium of form and color.
This is why the viewer always sees Huszank's trees in a different light: wise and important, like philosophers, pensive and dejected, like Shakespeare's Hamlet, maternal and protective as charity. Or they dance through Huszank's work as boisterously and colorfully as Anita Pallenberg, the muse of the Rolling Stones, as described in a song from 1967: "She comes in colors everywhere / She combs her hair / She's like a rainbow / Coming, colors in the air."

Coloriti These are, of course, the viewer's projections, which Szilard Huszank's representationally based "Overpaintings" canvases invite just as much as his gestural abstractions. What connects them both is their wealth of color. Looking at the world through the prism of color is an emotional experience. Different from that of the rational viewer, who apprehends the world in measure and number, "more geometrico." The old Renaissance dispute between the academicians of Florence and Venice about what should have priority in painting – "disegno" or "coloriti," that is, line or color – is early testimony to this. Huszank, however, intones all manner of coloristic contrasts to create thrilling pictorial choreographies. He counterposes warm and cold tones as well as light and dark. And he combines finished details,

destination wie für die Romantiker*innen. Bäume sieht Huszank nicht als Mittler zwischen Himmel und Erde, und der Wald ist für ihn kein Narrativ wie in Mythos und Märchen. Jedenfalls nicht vorrangig! Natur und Landschaft, Wald und Bäume sind für ihn in erster Linie Gegenstand der Malerei, um mit ihnen Kunst zu schaffen. Ähnlich wie für Cézanne, der mit einem Apfel Paris erobern wollte. Für Cézanne war der Apfel, was für Huszank der Baum ist. Ein Zugang zum Wesen von Welt und Wirklichkeit im Medium von Form und Farbe.
Daher erscheinen die Bäume in den Bildern des Künstlers für die Betrachter*innen stets in einem anderen Licht: weise und wichtig wie Philosophen, nachdenklich und schwermütig wie Shakespeares „Hamlet", mütterlich und beschützend wie die Caritas. Oder sie tanzen so übermütig und farbenfroh durch Huszanks Werke, wie Anita Pallenberg, die Muse der Rolling Stones, 1967 in einem Song der Musiker, in dem es von ihr heißt: „She comes in colors ey'rywhere / And in her hair / She`s like a rainbow."

Coloriti Natürlich sind das Projektionen des Betrachters, zu denen die gegenständlich grundierten Bilder der „Overpaintings" von Szilard Huszank indes nicht weniger einladen als seine gestischen Abstraktionen. Was beide verbindet, ist ihre Farbgewalt. Wer auf die Welt durch das Prisma der Farbe schaut, erfährt sie auf emotionale Weise. Ganz anders als rationale Betrachter*innen, die die Welt nach Maß und Zahl more geometrico begreifen. Schon der alte Renaissancestreit zwischen den Akademien von Florenz und Venedig, in dem es um die Frage ging, was in der Malerei Vorrang haben sollte – disegno oder coloriti, also

IL A # 145 *(2023–25)*
Watercolor
25.2 x 19.7 in | 64 x 50 cm



OP # 25 *(2024–25)*
Oil on canvas
59.1 x 70.9 in | 150 x 180 cm

such as leaves shining in many colors, with long, swiftly drawn brushstrokes that recall tree trunks in their quality of execution. A metonymic approach, skillfully deployed to evoke an emotional idea of woods and trees in the viewer.
In another painting Huszank uses a dramaturgy of buoyant, dancing blue tones with echoes of red. A rush of color and a visual score that seems both abstract and concrete. And then there are the paintings in which the blade plays the dominant role over the brush. Huszank pushes the colors into and over one another so as to combine them finally into a structured texture that looks both painterly and sculptural, both regular and irregular. It's his symbolic way of putting chaos and anarchy into his paintings along with harmony and order, which gives his non-representative paintings a metaphorical dimension that concerns human beings in the Aristotelian sense, because we deal with what moves and concerns us – the famous "tua res agitur."

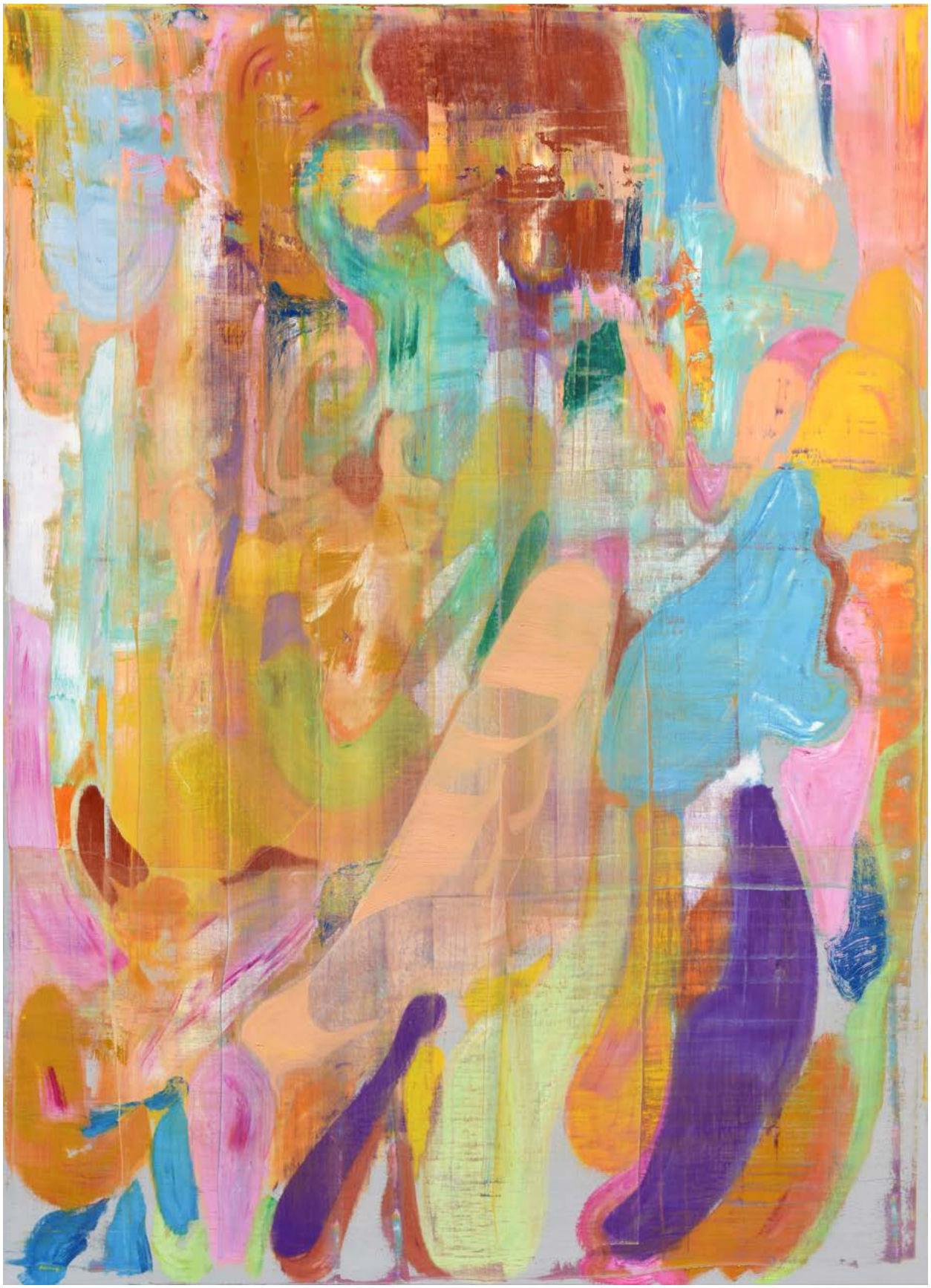
Process Huszank's "Overpaintings" are characterized both concretely and symbolically by extraordinary depth. This lies in the fact that, entirely independently of their degree of abstraction, they are not merely layered. Superimposition, for Huszank, is a way of continually giving his paintings a new direction during the act of creation. It is both experimental research and creative process. It has to do with more than technique. Superimposition documents the artist's attitude to the world and reality.

Linie oder Farbe – legt Zeugnis davon ab. Wobei Huszank in seinen Gemälden alle möglichen koloristischen Gegensätze intoniert, mit denen er spannungsvolle Bildchoreografien schafft. Dabei kontrapunktiert er warme und kalte Farben wie helle und dunkle. Und er kombiniert ausgearbeitete Details, beispielsweise in vielen Koloriten leuchtende Blätter, mit langen, zügig gezogenen Pinselstrichen, die in ihrer Faktur an Baumstämme erinnern. Ein metonymisches Verfahren, geschickt eingesetzt, um eine emotionale Vorstellung von Wald und Bäumen in den Betrachter*innen zu evozieren.
In einem weiteren Gemälde inszeniert Huszank eine Dramaturgie beschwingter, tanzender Blautöne, in denen Anklänge von Rot auftauchen. Ein farbiges Rauschen und eine visuelle Partitur, die gleichermaßen abstrakt und konkret anmutet. Und dann sind da seine Bilder, in denen weniger der Pinsel als vielmehr der Rakel eine beherrschende Rolle spielt. Mit ihm schiebt er die Farben so ineinander und übereinander, dass sie sich am Ende zu einer strukturierten Textur verbinden, die ebenso malerisch wie skulptural erscheint, ebenso regelmäßig wie unregelmäßig. Wodurch Huszank symbolisch gleichermaßen Chaos und Anarchie wie Harmonie und Ordnung in seine Bilder trägt. Und damit auch seinen gegenstandslosen Gemälden eine metaphorische Dimension gibt, die den Menschen im aristotelischen Sinn angeht, weil sie verhandeln, was ihn berührt und angeht – das berühmte „tua res agitur".

Prozess Überhaupt zeichnen sich die „Overpaintings" des Künstlers sowohl konkret als auch symbolisch durch außergewöhnliche Tiefe aus. Das liegt daran, dass Huszanks Übermalungen mehr sind

It emphasizes change more strongly than the achievement of a specified aim. It has not so much to do with arrival, you might say, than with the journey itself, with allowing yourself to be continually surprised by life.
Identity – and not only that of his paintings – is not a settled fact for Huszank, but rather something fluid, something in a continual process of regeneration. This idea recalls the well-known observation by the French poet Arthur Rimbaud, who in the second half of the nineteenth century described human identity as "je est un autre" (I is someone else). Huszank radicalizes this idea to "I is always becoming someone else." It's the same with his paintings, which can always be looked at and understood differently.
The process is not a hierarchical sequence, in which new layers of paint obliterate or devalue the old. An earlier layer often remains partially visible; and even if it has become invisible, it can still be sensed by the viewer. Superimposition gives rise to a push and pull, a continual interplay in which all the layers contribute to the formation of the painting's physiognomy, and thus to its identity.

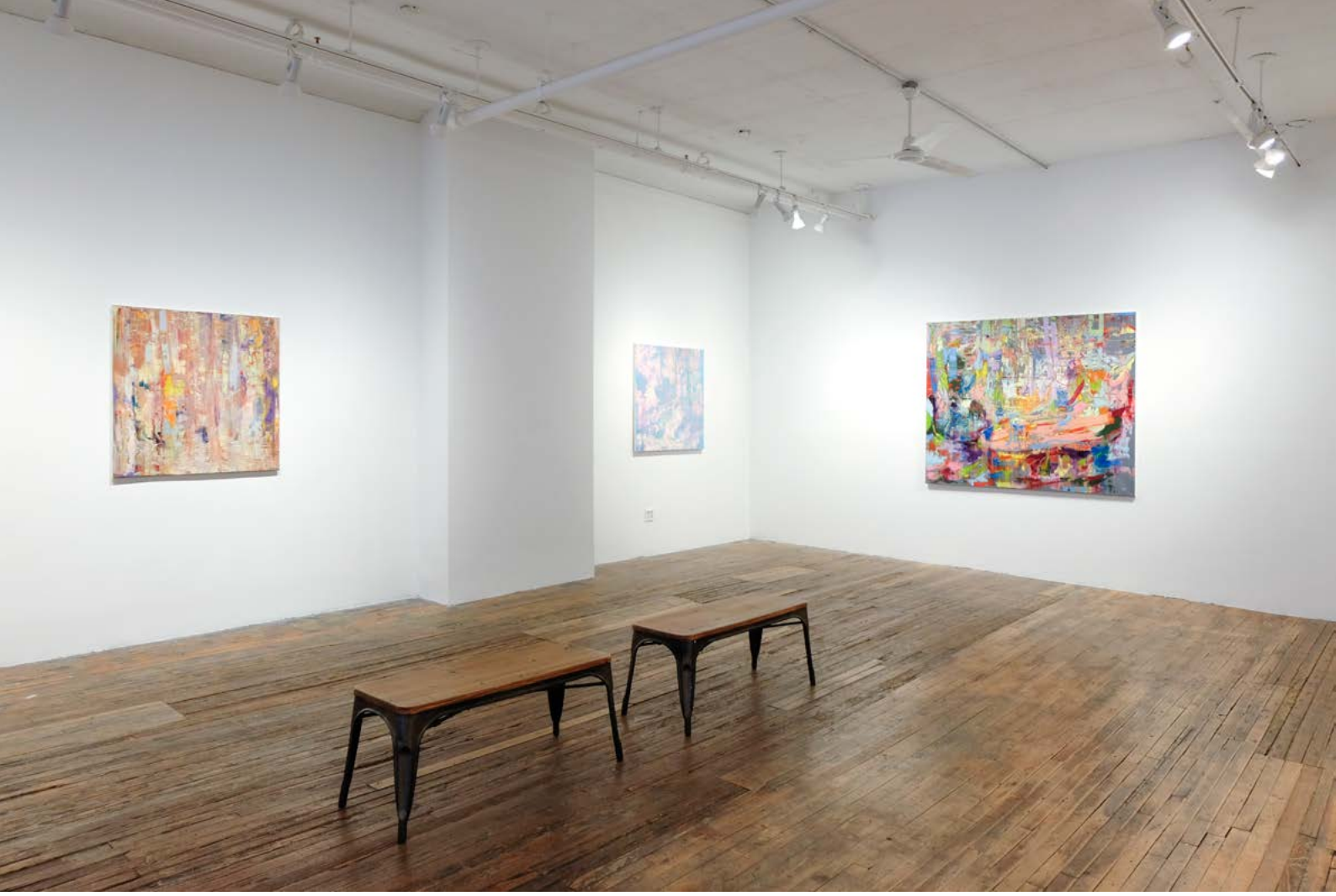
als bloße Schichtenmalerei. Und zwar völlig unabhängig vom Abstraktionsgrad seiner Gemälde. Für ihn sind die Übermalungen eine Manier, seinen Gemälden sukzessive im Akt des Malens eine immer neue Richtung zu geben. Sie sind für ihn zugleich experimentelle Recherche und kreativer Prozess. Tatsächlich geht es dabei um mehr als nur um Technik. Die Übermalungen dokumentieren eine Haltung des Künstlers gegenüber Welt und Wirklichkeit. Sie betonen stärker Wandel und Veränderung statt das Erreichen eines einmal festgelegten Ziels. Ihnen geht es, so könnte man auch sagen, weniger ums Ankommen als ums Unterwegssein, um das stetige Sich-Überraschen-Lassen im Leben.
Für Huszank ist Identität – und nicht nur die seiner Bilder – kein festgelegtes Faktum, sondern etwas Fluides, sich ständig im Prozess der Neubildung Befindliches. Diese Vorstellung erinnert an die berühmte Erkenntnis des französischen Dichters Arthur Rimbaud, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Identität des Menschen mit dem Satz beschrieb: „Ich ist ein anderer." Huszank radikalisiert diese Idee zu „Ich ist ein immer wieder anderer". Genauso verhält es sich mit seinen Bildern, die sich stets neu und anders sehen und verstehen lassen.
Dabei gibt es in diesem Prozess keinen hierarchischen Ablauf, in dem die neue Farbschicht die alte auslöschen oder entwerten würde. Häufig ist die frühere Schicht im Bild noch partiell erkennbar, und selbst wenn sie unsichtbar geworden ist, bleibt sie für die Betrachter*innen doch spürbar. In der Überlagerung entsteht ein push and pull, ein ständiges Wechselspiel, in dem alle Schichten an der Physiognomie der Bilder und somit an ihrer Identität mitformulieren.



OP # 16 *(2024–25)*
Oil on canvas
70.9 x 51.2 in | 180 x 130 cm

Hegel The dynamics of painterly superimposition in Suzilard Huszank's Overpaintings recalls the threefold meaning of the verb "aufheben," through which the philosopher Georg W. F. Hegel illustrated the progress of his dialectic. This develops in three steps, in thesis, antithesis and synthesis, each of which is specifically characterized by the verb "aufheben." At first "aufheben" means abolishing something, negation and dissolution – the thesis. The antithesis would in this case include retention and preservation, as can clearly be seen in the "Overpaintings." The third meaning of "aufheben" is that of raising something to a new level, the synthesis. It unites the opposite of thesis and antithesis, and transforms them into something that goes further, that unites both contradictory elements within it. Synthesis also takes place in Huszank's "Overpaintings."
Hegel's dialectic is based on the idea that contradictory ideas are present as thesis and antithesis in every process – be it the development of the mind or of a work of art – and can be brought together and transformed through synthesis. This principle can also be seen, on a closer look at the "Overpaintings," in the way in which Huszank uses coloristic contrasts to express a deeper meaning along with the truth of painterly occurrence. He directs his work in such a way that an increasingly complex wealth of expressive nuance emerges through the interplay of monochrome and polychrome, light and dark, surface and space, part and whole.

Hegel Die Dynamik der malerischen Überlagerung in den „Overpaintings" von Szilard Huszank erinnert an die dreifache Bedeutung des Verbs „aufheben" in der Philosophie von Georg W. F. Hegel, mit der der Denker den Prozess seiner Dialektik veranschaulicht. Sie entwickelt sich in drei Schritten, in These, Antithese und Synthese, wobei das Verb „aufheben" jeden dieser Schritte spezifisch charakterisiert. Zunächst bedeutet „aufheben" etwas abschaffen, negieren und auflösen – die These. Die Antithese würde in diesem Fall das Bewahren und Erhalten umfassen, was auch in den „Overpaintings" des Künstlers deutlich sichtbar ist. Die dritte Bedeutung von „aufheben" meint schließlich, etwas auf eine höhere Ebene heben, die Synthese. Sie vereint die Gegensätze von These und Antithese und transformiert sie in etwas Weitergehendes, das beide widersprüchlichen Elemente in sich vereint. Auch die Synthese findet sich in Huszanks „Overpaintings". Hegels Dialektik beruht auf der Idee, dass in jedem Prozess – sei es die Entwicklung des Geistes oder eines Kunstwerks – widersprüchliche Elemente als These und Antithese präsent sind, die in der Synthese zusammengeführt und verwandelt werden. Dieses Prinzip lässt sich, wie man bei genauer Betrachtung der „Overpaintings" von Szilard Huszank unschwer erkennen kann, ebenfalls in der Art finden, wie der Künstler koloristische Gegensätze nutzt, um in seinen Bildern zusammen mit der Wahrheit des malerischen Geschehens eine tiefere Bedeutung auszudrücken. Besonders das Zusammenspiel von Ein- und Vielfarbigkeit, Hell und Dunkel, Fläche und Raum, Teil und Ganzes wird in seinen Arbeiten von ihm so inszeniert, dass immer komplexere und reichere Ausdrucksnuancen hervortreten.



Exhibition view, 2022, Foley Gallery, New York City

Titles The freedom that Szilard Huszank allows himself in painting is also granted to the viewers of his work. This applies both to his oil paintings and to his watercolors on paper – masterfully composed, delicate, light and airy works, reminiscent of Chinese ink drawings, in which the pictorial elements are wonderfully balanced side by side without their colors running together. Visible sign of this freedom of the viewer is the fact that the individual works in both series are untitled and only identified by consecutive numbers.
This is no minor issue. It reflects the

Titel Die Freiheit, die sich Szilard Huszank beim Malen gibt, räumt er auch dem Publikum seiner Bilder bei ihrer Betrachtung ein. Das trifft sowohl für die Ölmalerei des Künstlers als auch für seine Aquarelle auf Papier zu, souverän komponierte, an chinesische Tuschen erinnernde, zarte, luftige und leichte Blätter, in denen die Bildelemente wunderbar austariert neben einander stehen, ohne dass die Farben in sich verlaufen. Sichtbares Zeichen dieser Freiheit der Betrachter*innen ist, dass die einzelnen Bilder beider Werkserien von Huszank keine Titel tragen und zu ihrer Identifizierung lediglich durchnummeriert sind.
Auch dies ist keine Nebensächlichkeit. Es spiegelt die Auffassung wider, dass das

view that a work of art is in no way finished on its production, and is only completed on its reception. An idea elaborated in the previous century by artists like Marcel Duchamp and theorists like Roland Barthes and Umberto Eco. Here the viewers in a sense become co-authors of the artists, because their interpretations accumulate around a work of art like tree rings and inform its meaning.
The Cobra artist Pierre Aléchinsky once presented a series of six etchings to an invited group of viewers and asked them to come up with titles for them. The results were published in a portfolio entitled "Le Test du Titre" (The Test of the Title). "Chacun c'est révélé," he said about the collected titles; all the participants in this title test had revealed themselves. Naming the images had portrayed both them and the works themselves. The process of self-discovery conveyed here is an age-old artistic ideal, to which the work of Szilard Huszank subtly and convincingly guides us.

Kunstwerk mit der Produktion keineswegs abgeschlossen ist, sondern erst durch die Rezeption vollendet wird. Ein Gedanke, den Künstler wie Marcel Duchamp und Theoretiker wie Roland Barthes und Umberto Eco im letzten Jahrhundert näher ausgeführt haben. In dieser Vorstellung werden die Betrachter*innen gewissermaßen zu Koautor*innen der Künstler*innen, weil ihre Deutungen sich wie die Jahresringe in einer Baumscheibe um das künstlerische Werk legen und an seiner Bedeutung mitformulieren.
Der Cobra-Künstler Pierre Aléchinsky hat einmal eine Reihe von sechs von ihm gefertigten Radierungen einem ausgewählten Kreis von Betrachter*innen vorgelegt, mit der Bitte, für sie Titel zu finden, und die Ergebnisse dann als Künstlerbuch mit dem Titel „Le Test du Titre" (Titel-Test) veröffentlicht. „Chacun s'est révélé", kommentierte er die von ihm gesammelten Titel. Alle Beteiligten hätten sich bei dieser Titeltaufe „offenbart". Ihre Benennung der Bilder habe sie ebenso porträtiert wie die Werke selbst. Der Prozess der Selbstfindung, der dahinter deutlich wird, ist ein uraltes Ideal der Kunst. Zu ihm führt uns auch Szilard Huszank in seinem Werk. Auf ebenso sanfte wie unaufdringliche und überzeugende Weise.

Pages 30–31
Exhibition view , 2023
Curated by Galerie Drees
Kunstverein Ludwigsburg