

GONDOLATOK
NÉGYZET
KÖRÜL
THOUGHTS
THE
BLACK

A FEKETE
AROUND
SQUARE

NYILT STRUKTÚRÁK MŰVÉSZETI EGYESÜLET
OPEN STRUCTURES ART SOCIETY · 2015

ANDRÁS SÁNDOR

Malevics Fekete négyzete 1915–2015

1915 decemberében állította ki Malevics Péterváron *Fekete négyzet* címen híressé vált képét. Két évvel később, 1917 áprilisában New Yorkban állította ki Duchamp a nem kevésbé híres, *Szökőkút* című és „R. Mutt” névvel szignált vizelőcsészét. Úgy tűnhet, és volt, akinek úgy is tűnt, hogy a kettőnek semmi köze sincs egymáshoz. Malevics „négyzete” – ez állt *A tárgyatlan világ* című 1927-es könyvében a mű fényképe alatt – híján van minden iróniának, Duchamp gesztusa viszont, ahogyan ezt sokszor megállapították, ironikus. Mégis rokonok, rokoníthatók: mindkét tárgy azt problematizálja, azt a kérdést provokálja, ha ezt egymással ellentétes módon teszi is, hogy mi a műalkotás, mi a művészet.

Duchamp szignált és kiállításra beküldött vizelőcsészéjével elválasztotta egymástól az érzékelést és a gondolkodást, és figyelmen kívül hagyta az érzést. A néző érzékelhette, hogy amit lát, vizelőcsésze,

de egyúttal azt is, hogy nem arra szolgál. Nem is a kiállítóterem, mint közeg miatt, hanem mert fordítva volt odahelyezve. A szignót is észrevehette a néző, és akkor elgondolkodhatott arról, hogy mit is lát. Mit keres ez a tárgy egy képzőművészeti kiállításon, miért szignálta valaki? Duchamp feltelelezhette, hogy a nézők meglepődnek, meghökkennek, zavarba jönnek, azonban nem érdekelt, hogy mit éreznek. Elég volt, hogy tudhatta, nem azt, amit egy ilyen kvázi-szakraális helyen a látogatók érezni szoktak és akartak.

Malevics viszont, éppen ellenkezőleg, mintegy egymásba préselte az érzékelést és a gondolkodást; őt, ahogyan mondta, egyedül „a tiszta érzés” érdekelt. Nem írta le szövegeiben, miféle érzés; számára maga az érzés volt fontos, nem az érzékelés vagy a gondolat.

Duchamp minden bizonnyal tudta, hogy amit művészetnek és műalkotásnak mon-

danak, érzés dolga is, nem csak az érzékelésé. A *Nagy üveg* címe bizarr, a látványt azonban nem segít értelmezni (bár azóta sokan kísérleteztek vele).

Malevics is biztosan tudta, hogy a *Fekete négyzet fehér alapon*, amely az 1915-ös kiállításon a mennyezet magasában függött – és amelyről azt mondta: „a mi időnk mezeten, rámáttan ikonja” –, tárgy, és nem illik a tárgyaltalan világba. Ám őt csak az érzés érdekelte, *amelyből* a kép keletkezett, és *amellyé* a nézőkben kellett válnia. Nem volt kérdés, hogy a néző *mit* lát, mit érzékel, legfeljebb az, hogy mit gondol róla. Viszont, ahogyan Duchamp nem törődött azzal, mit érez a néző, Malevics azzal nem törődött, mit érzékel és mit gondol róla. Hiszen ahhoz tudni, legalábbis érezni kellett volna, hogy mi az, amiről bármit is gondolhatna. Malevics számára kimondhatatlan volt, és hadd tegyem hozzá, mások számára is az maradt mindmáig.

Duchamp esetében viszont, hogy *mi* az az „R. Mutt” névvel szignált és *Szökőkút* megnevezésű felfordított vizelőcsésze, kimondható volt – hiszen éppen most mondtam ki. Csak az volt megmondhatatlan, *mi* az az így kimondott, körülírt tárgy, hiszen szobornak aligha volt nevezhető. Tréfa? Komoly dolgok között komolytalan-

ság? És hogyan, milyen alapon választották be a kiállítandó *alkotások* közé? Alap-talanul?

Nos, ezt nem tudom mások helyett eldönteni. Viszont megmondom, mi az, amit eddig jelezni igyekeztem.

Az itt kiállított tárgyak és tárgyakkal esz-közölt, mondhatni közvetített árnyékok olyan gesztussal kerültek elő és kerültek ide, amely egyszerre Malevicsé is, Duchamp-é is. Komolyak is, tréfásak is, és mindegyikük a maga más-más módján, de felettébb konkrétan, felveti a talán elsődleges kérdést, hogy *mi* is az ilyen ihletett és választott gesztusegyüttes 2015-ben, már ami a hatását illeti. Manapság, az elektronika segédelmével olyan tárgytalanságok is hatékony tények lehetnek – akad rájuk jó példa ezen a kiállításon –, amelyekről Malevicsnek és Duchamp-nak legfeljebb fantazmagorikus elképzelései lehettek, ma viszont egy ötéves gyerek is vidáman játszik velük.

Mi az ilyen gesztusegyüttesnek és tárgyaltalan tárgynak, vagy tárgy-as és társas tárgytalanságnak az illetékessége? Csak annyit mondhatok, hogy – ha úgy tetszik – mindegyikük illik és illetlenkedik.

Duchamps 1917-ben: „Semmi jelentősége, hogy Mutt úr saját kezével készítette-e a szökőkutat, vagy sem. Ő VÁLASZTOTTA.



András Sándor és Orosz Márton, a Vasarely Múzeum igazgatója
Sándor András and Márton Orosz, director of the Museum Vasarely

Vette a közönséges élet egy darabját, és úgy helyezte, hogy annak hasznos jelentősége eltűnt az új cím és szempont alatt – új gondolatot teremtett a tárgy részére.” (Schwarz, 43) Duchamp Mutt ura arról fel-tűnés nélkül hallgatott, mi az az új gondol-lat és mit érez, aki rátalál.

Malevics 1922-ben: „A tökéletes tárgy-talanság kivezet az eddigi művészet tarto-mányából, mert az csak arra szolgált, hogy

az eszteticizmust összekapcsolja a tárgy-
gyal.” (DuMont, 50) „A festő képe talán két és fél kiló, amit azonban a kép ábrázol, tíze-zernyi mázsa képzeletét is ébresztheti. Ilye-nek »a valóság« »valós« jelenségei. [...] A ház valóságát csak egy bennünk lévő érzés-sel állapíthatjuk meg, ami azonban csak a bennünk lévő ház valósága lesz. [...] Minden, ami hat, egy valós érzéshez vezet. Ezért nem mondható, amit állítanak, hogy a festő



képe nem valós, mivel valóság csak a természetben van. »Valóságon« saját belső érzéseinket kell értenünk, külső jelenségek hívják őket elő.” (DuMont, 168 sk.) Hangsúlyozom: *jelenségek* hívják őket elő, nem valóságok; a gondolatok sem valóságok.

Valaki valamikor az 1980-as években azt mondta, hogy Malevicsnek azokban a forradalmas időkben volt egy „tézise”, amelyen az avantgárd alkotások és gesztusok alapulnak. Nem mondta, milyen tézis, de én most

megkísérlem egy általánosítással: igényében és szándékában, sőt eltökéltségében transzcendálta a múlt még meglévő és érvényben tartott művészetét, társadalmát és emberét, vagyis az antroposz addig érlelt jellegét. Az avantgárdnak akkoriban nem mondható Rilke írta az Orpheusz-szonettében: „Ott lép egy fa, ó tiszta túllépés”, „Da steigt ein Baum, o reine Übersteigung”. Ma úgy tűnik, efféle, bármiféle transzcendens szándék nincsen, illetve nem is lehetséges.



Beke László és Hervé Fischer
László Beke and Hervé Fischer

Valóban? Nem tűnhet úgy, hogy most minden csakis egy transzgresszió, túllépés zavaros folyamatában tapasztalható? Tényleg? És ugratni akarok? Vagy ugrásra késztek?

Malevics, ahogyan ez az 1950-es években kiderült, sokat írt arról, amit ő szuprematizmusnak mondott és „az érzés szupremáciájáról” gondolt. Viszont mindaz, amit írt, nem arról szólt, hogyan kell szuprematista

alkotásokat készíteni és érezni. Nem gyakorlati eligazítást, vagyis használati utasítást adott. Ez a fiatal Wittgenstein egyik mondására emlékeztet. Állításainak együttese, mondta, létra, amit annak, aki felkapaszkodott rajta, el kell dobnia. Csatlakozom hozzá (legalábbis ebben): tessék az eddig itt hallottakat eldobni, és megnézni a kiállítását, azt úgyis csak ki-ki maga élheti meg.

MALEVICH'S BLACK SQUARE 1915–2015

In December 1915 Kazimir Malevich exhibited a painting in Saint Petersburg that came to be famous as the Black Square. Two years later in New York, in April 1917, Marcel Duchamp exhibited a urinal that he entitled *Fountain* and signed as "R. Mutt". The two may seem to have nothing in common: Malevich's Square, as it was called in his 1927 book *The Objectless World*, uses not even a touch of irony. Duchamp's gesture, by contrast, is ironical, as has been frequently claimed. And yet, the two are related: even if in a different manner, both objects raise or rather provoke the questions: what is art, what is a work of art?

Duchamp, by submitting the urinal to an exhibition, separated perception and thinking from one another, and ignored emotions. The viewer certainly recognized that he/she was looking at a urinal, but also that this one does not serve the original purpose. Not so much because the object was set in an exhibition hall, more because it was

placed upside down. When noticing the signature, the viewer could hardly help wondering why an object like that was exhibited, why anybody would sign it. Duchamp expected surprise, consternation and confusion, but he was not concerned about the viewers' feelings. It was enough for him to be certain that they would not have the ordinary emotions usual in such a semi-sacred place.

Malevich, by contrast, compressing perception and thinking, was only interested in "pure feeling", as he called it. He did not make it clear what kind of feeling he had in mind; what mattered to him was feeling itself.

No doubt, Duchamp was aware that art and works of art were matters also of emotions, not of mere perception and thinking. The bizarre title of his *Great Glass* could hardly interpret what could be seen, however, a great many attempts have already been made to its understanding.

Malevich, too, was conscious that the Black Square on White Plane, which hung on high from the ceiling at the exhibition of 1915 and which he called "the naked unframed icon of our times", was an object and did not fit into an objectless world. But he was only concerned about the feelings that gave rise to the picture and those that were coming about in the viewer. There was no uncertainty about what the viewers confronted, the most the artist was curious about what they thought about it. For Malevich it was ineffable to name the evoked feelings about an object that he could not define, and so it has remained to this very day.

In the case of Duchamp, by contrast, there was no question about what the topsy-turvy urinal entitled *Fountain* and signed by "R. Mutt" could be named – I just said it. But it was not obvious what the object so described was: it could hardly have been called a sculpture. Was it a joke? Something facile among serious things? And how was it selected for inclusion among other works of art? Was there a basis for that?

This I cannot decide for others. I can say, however, what I have been trying to suggest so far.

The objects and the shadows cast by the objects exhibited here have come about and

have found their way here by virtue of a gesture that combined Malevich's and Duchamp's. They are both serious and funny, and in various and very concrete ways, each raises the primary question: what such a selected gesture-complex is, as to its effect, in 2015? When, by electronic means, objectless things can have an impact, of which there are convincing examples in this exhibition, of which Malevich and Duchamp could only have phantasmagorical imagination, and today a five-years-old child easily plays with them.

What status such gesture-combinations, objectless objects, or objectively objectless creations can have? All I can say is that, if you like, all of them are proper and improper at the same time.

Duchamp wrote in 1917: "Whether Mr Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object." (Ades, 38) Duchamp's *Mr Mutt*, however, kept inconspicuously silent about what the new thought was and what one feels when finds it.

Malevich wrote in 1922: "Perfect objectlessness leads out from the domain of art up to now because it served merely to combine estheticism with an object." (DuMont, 50) "A painter's picture may weigh five pounds but what the picture shows may call forth the imagination of tens of thousands of pounds. Reality's 'real' appearances are like this. ... We can only establish the reality of a house by some inner feeling but it will be the reality of the house in us only. ... Whatever has an impact leads to real feelings. This is why it cannot be what many claim that a painter's picture is not

real because reality exists in nature only. We should understand by 'reality' our own inner feelings as called forth by external appearances." (DuMont, 168f.) I shall emphasize appearances call them forth, not realities, and thoughts, too, are appearances.

In the 1980s somebody asserted that in those years Malevich had a "thesis" that served as the basis for avant-garde works and gestures. The person did not name this "thesis", but I will now make an attempt to signal it with a generalization: by his need, intention, and even determination Malevich



transcended art, society, and people of the past, that is the anthropos-idea that is still valid. Let me quote a line by Rilke not at all avant-garde in those days, from one of his sonnets to Orpheus: "A tree steps there, o pure stepping beyond" ("Da steigt ein Baum, o reine Übersteigung"). Transcendent intentions of this kind, or of any kind, seem nowadays non-existent, even impossible. But is that really so? Isn't it rather the case that everything can be perceived in a chaotic process of transgression? Is that true? Am I pulling your leg or am I provoking to jump?

It came to light only in the 1950s, that Malevich wrote quite a lot about suprematism and "the supremacy of feeling". However, his writings did not tell how to make suprematist works and how to perceive them. He gave no practical help, no directions of use. This reminds me of a saying of the young Wittgenstein, published in 1918. His assertions, he said, are but a ladder; whoever climbs up on it should throw it away. I follow his suggestion hereby: please, throw away whatever you have read so far, go and look at the exhibition – no one can have another's experience, anyway.



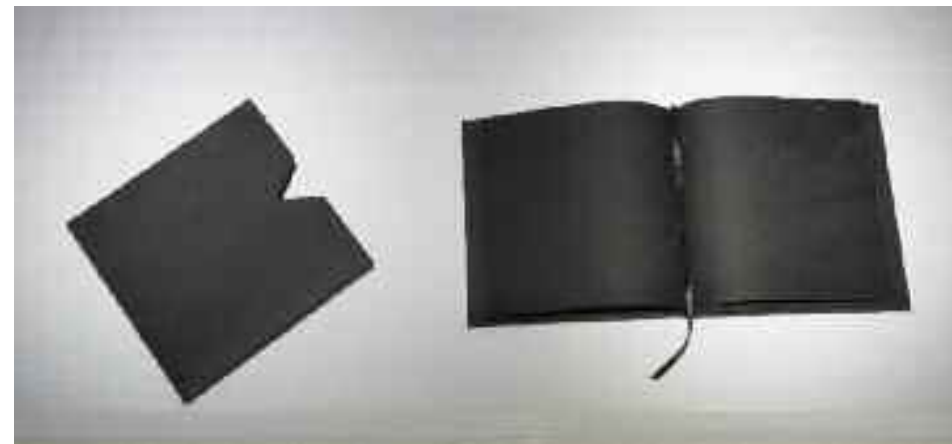


Kirstin ARNDT
(1961 Otterndorf, Ludwigsburgban él – *lives in Ludwigsburg, D*)



Cím nélkül / *Without Title*, 2013
PVC-lap (100 x 100 cm), sárgaréz gyűrűk
PVC-plane (100 x 100 cm), brass rings
installálva / *installed* 80 x 75 x 33 cm
Courtesy Clement & Schneider, Bonn (D)

CZEI ZEL Balázs
(1962 Budapest, itt él – *lives in Budapest*)

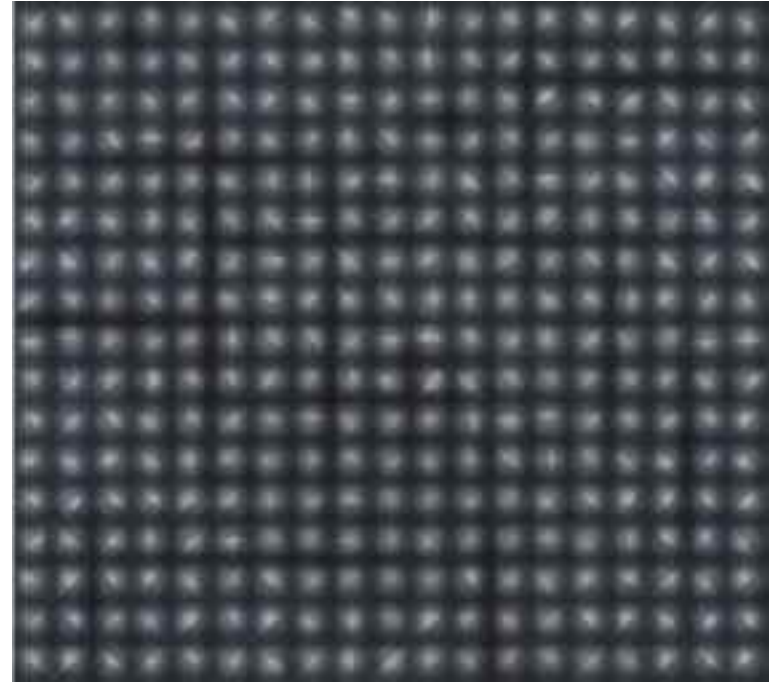


Fekete könyv / *Black Book*, 2015
100 oldal, papír, karton / *100 pages, paper, cardboard*, 200 x 200 x 20 mm

BULLÁS József
(1958 Zalaegerszeg, H, Budapesten él – *lives in Budapest*)



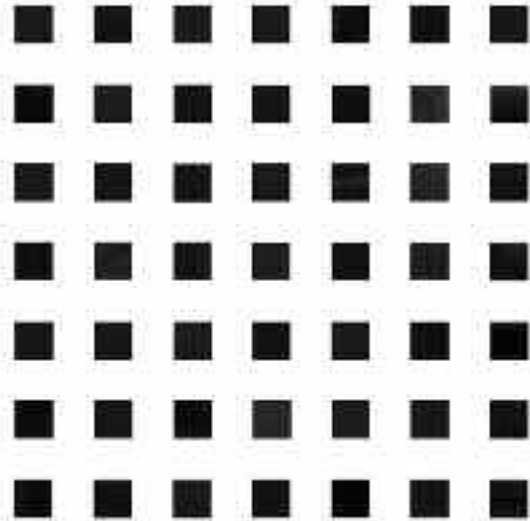
„131128”, 2015
olaj, vászon / *oil canvas*, 90 x 100 cm



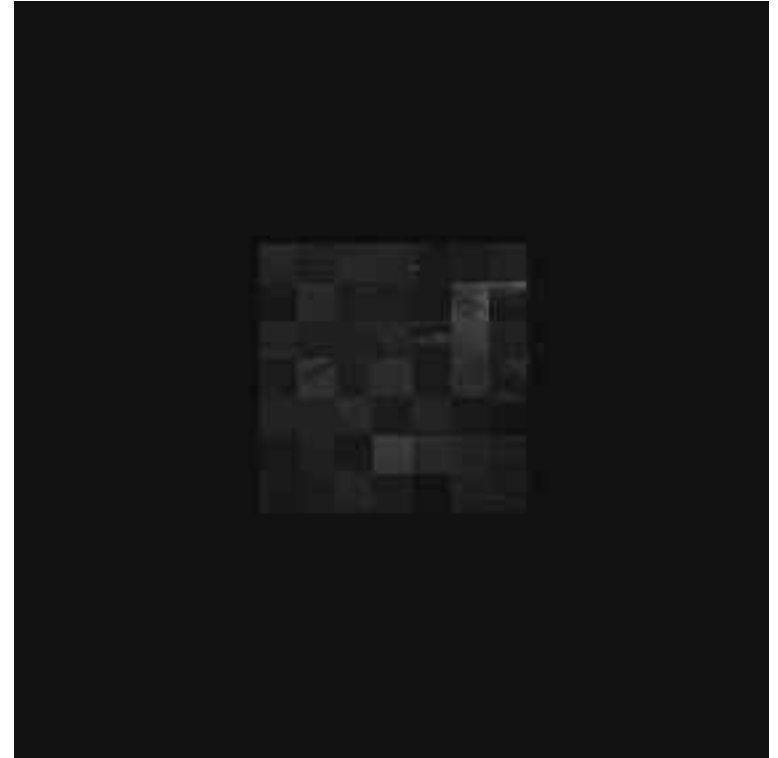
„120524”, 2015
olaj, vászon / *oil canvas*, 120 x 95 cm

ERDŐDY József Attila

(1969 Nagyvárad – Oradea, Ro – Budapesten él – *lives in Budapest*)



Relatív feketék I., 2013
Relative Black I. 2013
C-print, aludibond, 59 x 59 cm



Relatív feketék VI. 2013
Relative Blacks VI. 2013
C-print, aludibond, 59 x 59 cm

Hervé FISCHER

(1941 Párizs, Montréalban él – *Paris, lives in Montréal, Canada*)

Starting from the Black Square on a White Background painted by Malevich in 1915 to its multiplication in today's barcodes Quick Response, we have to admit that images are less changing than their social. Malevich thus invented, with the Suprematism almost simultaneously as Kandinsky the abstract painting. Later, in 1920, he changed the meaning of this painting, declaring that he announced with it the death of painting. Splendid paradoxes! Reactivating today this pattern of black squares on white background, I say again that even if everything has been made in painting, as many repeat scornfully, this is not the pigment, nor the composition which make a painting exist, but the social meaning which we give to it.

Those who will scan this painting with their smart phone will read that I celebrate Art, Life, Philosophy. But I also start destroying this QR barcodes to reaffirm too, that art, life and philosophy always escape finally any reductive systems.

Malevics 1915-ben festett fekete négyzetéről fehér alapon és a mai QR-kódokról, amelyek ezt sokszorosítják, megállapítható, hogy maga a kép kevésbé változott, mint társadalmi jelentése. Malevics szuprematizmusa Kandinszkijjal szinte azonos időben vezette be az absztrakciót a festészetben. Malevics később, 1920-ban megváltoztatta a fekete négyzet értelmét és azt állította, hogy ezzel a művel a festészet halálát jelentette be. Szép paradoxon! Azzal, hogy ma a mindenütt látható QR-kódokkal felidézem a fekete négyzet fehér alapon témát, azt akarom kifejezni, hogy nem a pigment vagy a kompozíció teszi a festészetet, hanem a társadalmi jelentés, amit tulajdonítunk neki.

Aki ezt a festményt smartphone-nal scanneli, láthatja, hogy művészetről, életről és filozófiáról beszélek, de azt is láthatja, hogy roncsolni kezdem a QR-kódot, amivel jelzem, hogy a művészet, az élet és a filozófia végül mindig kibújik minden egyszerűsítő rendszerből.



Thomas FREILER

(1962 Krumbach, A, Bécsben él – *lives in Vienna*)

Not a photograph but a computer generated image (CGI), a Simulation then?

Originally in the 19th century continuous wedges were produced by mixing Indian ink and gelatine in a certain percentage and casting a semitransparent wedge. Its shadow presented a perfect grayscale from white to black.

This image shows such a continuous wedge but generated with a computer and visualised by „rendering” observing mathematical principles, theories of light and opacity as implemented in its program. In my opinion these programs seem to become the real successors of what is commonly called „photography”. Now, not relied to real beams of light any more but just on their principles described in mathematical formulas, accordingly turned into images visible on a screen or printable on paper.

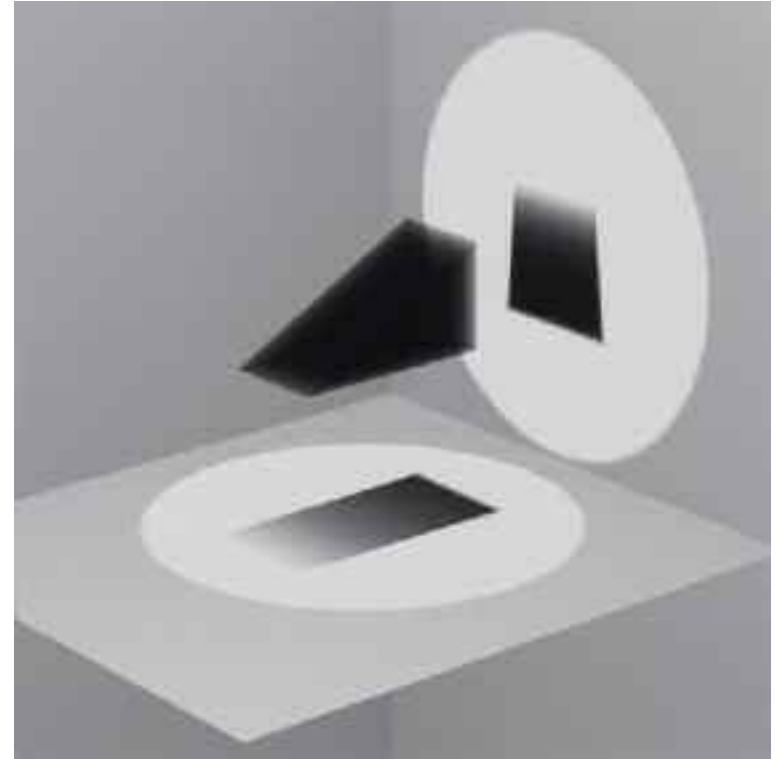
So not a photograph but an image a result of abstraction: an idea, a statement? And from this point of view more on the part of „the black square” then on the part of what is called photography.

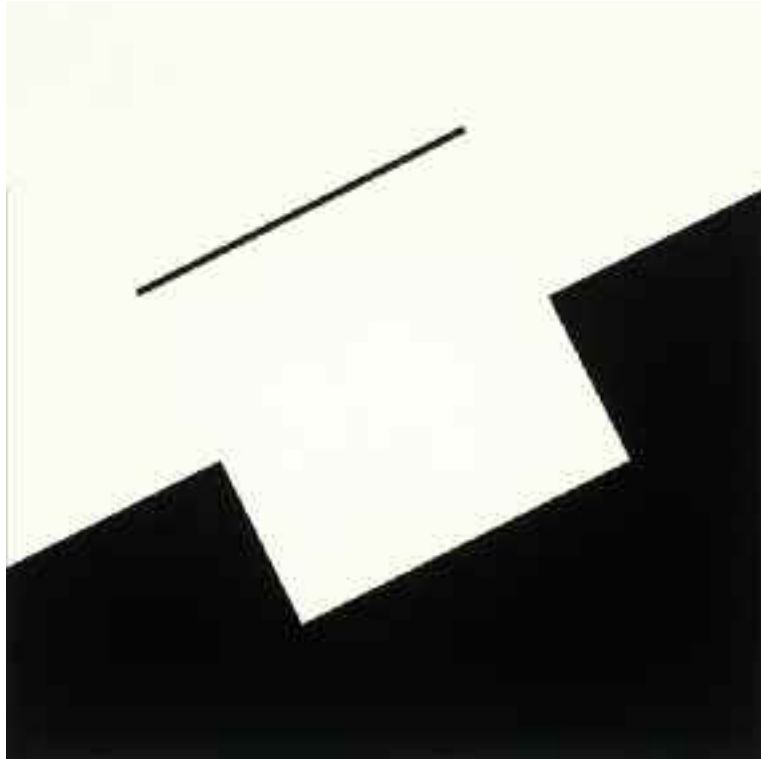
Nem fénykép, hanem számítógéppel generált kép (CGI). Akkor tehát szimuláció?

A XIX. században az ék folyamatos tónusátmenetét eredetileg tus és zselatin bizonyos százalékarányú keverésével állítottak elő, aminek eredménye egy félig transzparens ék lett. Ennek árnyéka a fehértől a feketéig terjedő tökéletes szűrkeskálát adott.

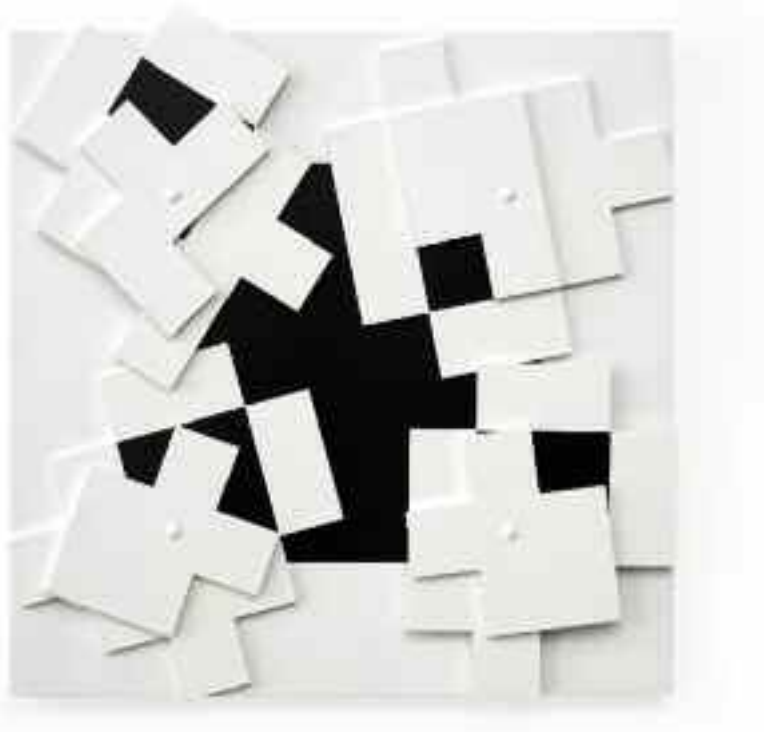
Ez a kép számítógépi programmal generálva és megjelenítve egy ilyen folyamatos éket mutat – amely az ék definiálásában bizonyos matematikai és fénytani elvek (átlátszatlanság) alkalmazásával készült. Véleményem szerint ezek a programok lesznek a mind közönségesen „fotográfiának” nevezett dolog valódi utódai. Tehát mindezeket már nem a fény valós pásztáira támaszkodva, csupán az azok elveit leíró matematikai kifejezéseket alkalmazva, akár a képernyőn akár papírra kinyomtatva, képként lehet megjeleníteni.

Vagyis, ez a kép nem fénykép, hanem az elvonatkoztatás eredményének képe: egy idea, egy állítás? És innen tekintve inkább része a „fekete négyzetnek”, mint annak, amit fotográfiának hívunk.





Viktor HULIK
(1949 Bratislava SK, Bratislava-ban él – *lives in Bratislava*)



MIDDLE GEO-MOVER 7, 2009
fa, akril / wood, acrylic, 90 x 90 x 7 cm

HAÁSZ Kati
(1971 Budapest, itt él – *lives in Budapest*)

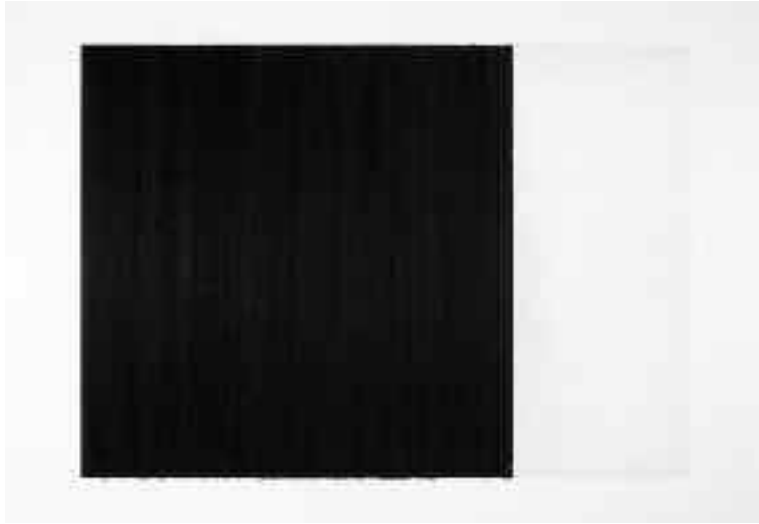


Fekete négyzet / *Black Square*, 2014
papír, különböző festékanyagok / paper, various pigments
200 x 200 cm

HOPP-HALÁSZ Károly
(1946 Paks, H, Pakson él – *lives in Paks, H*)



Arjan JANSSEN
(1965 Eindhoven, Bredában él – *lives in Breda, NL*)



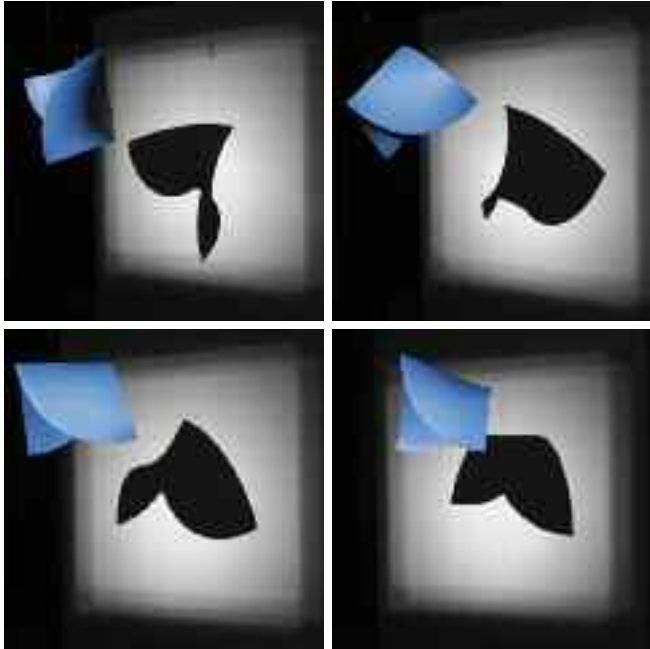
Cím nélkül, 2013 augusztus
Without Title. 2013 August
préselt kréta / *compressed charcoal*, 80 x 60 cm

KECSKEMÉTI Sándor
(1947 Gyula, H, Ulmban él – *lives in Ulm, D*)

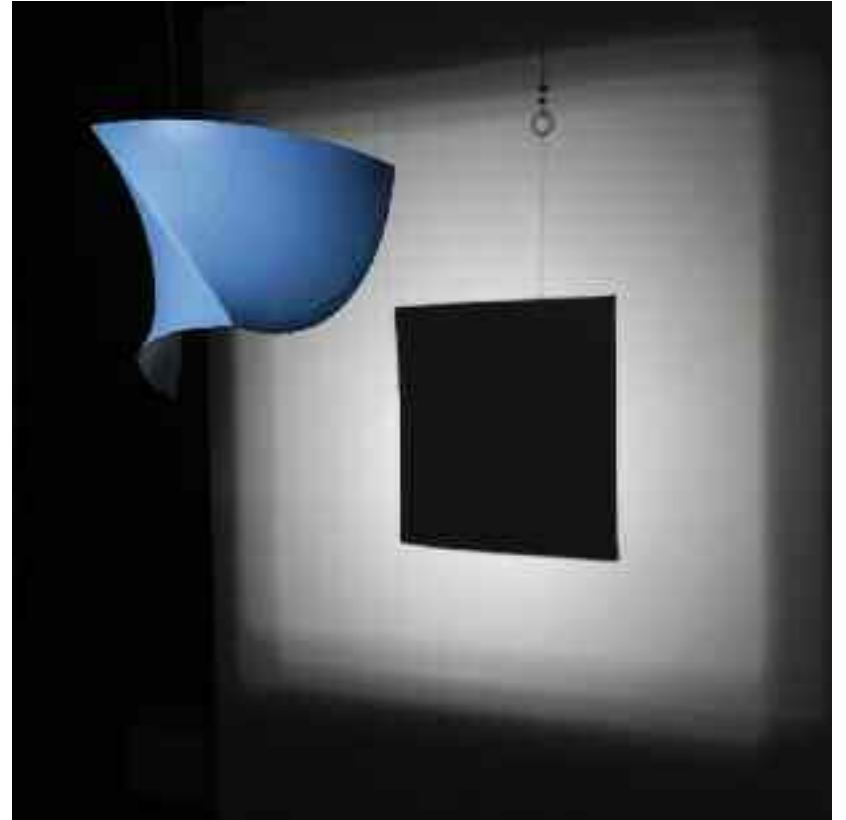


Fenomen VI. 2015
Jelenség VI. 2015
fa, mágnes / *wood, magnet*, 40 x 40 x 10 cm

KELLE Antal
(1953 Budapest, Budapesten él – lives in Budapest)



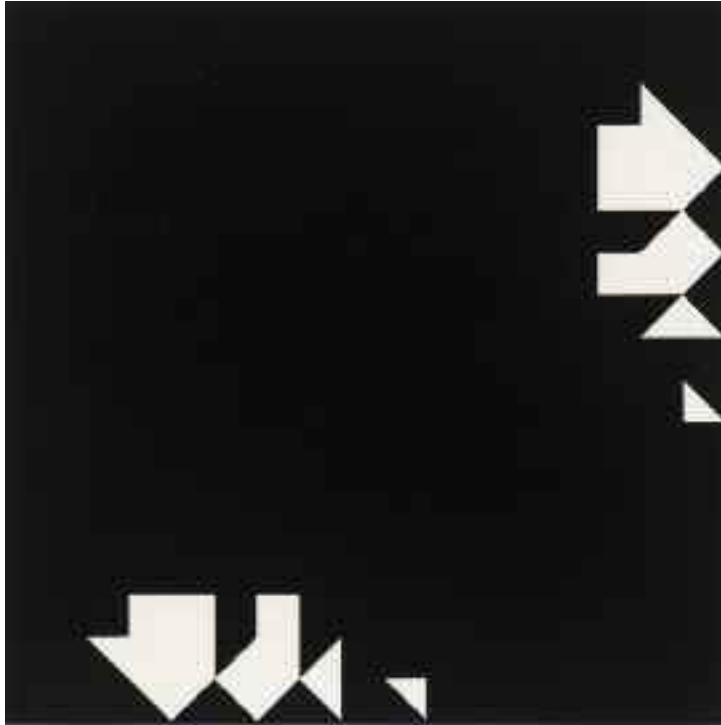
32



Vajúdás, kinetikus installáció / *Cynetic installation "Labour"*, 2015
20 m²
A kiállításon / *In the exhibition: Árnyék fázisképek 1–4 / Shadow phases 1–4*
Cprint vásznon / *C-prints on canvas, egyenként, each 50 x 50 cm*

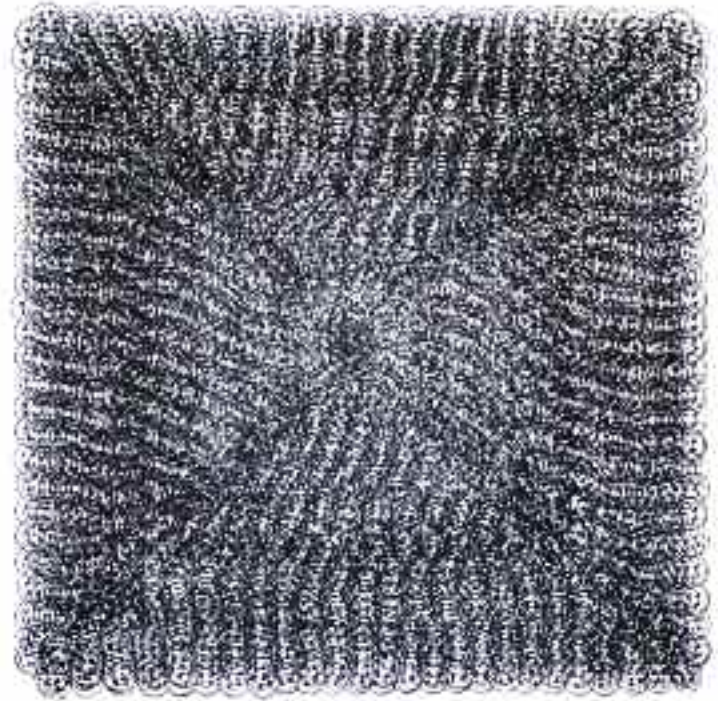
33

Imre KOCSIS
(1936 Karcag, H. – 1991 Düsseldorf, D)



Cím nélkül /Without Title, 1975
szitanyomat / *screen print*, 35 x 35 cm
Collection SUMUS Gáyor-Maure Foundation

Andrea Maria KRENN
(1974 Hutthurm, D, Bécsben él – *lives in Vienna*)



Lap az *Homage á Malevitch* mappából, 2015
Graphic from the portfolio Hommage á Malevitch, 2015
C-print , 500 x 500 mm, Ed. Galerie Lindner,
courtesy Galerie Peter Lindner/Vienna



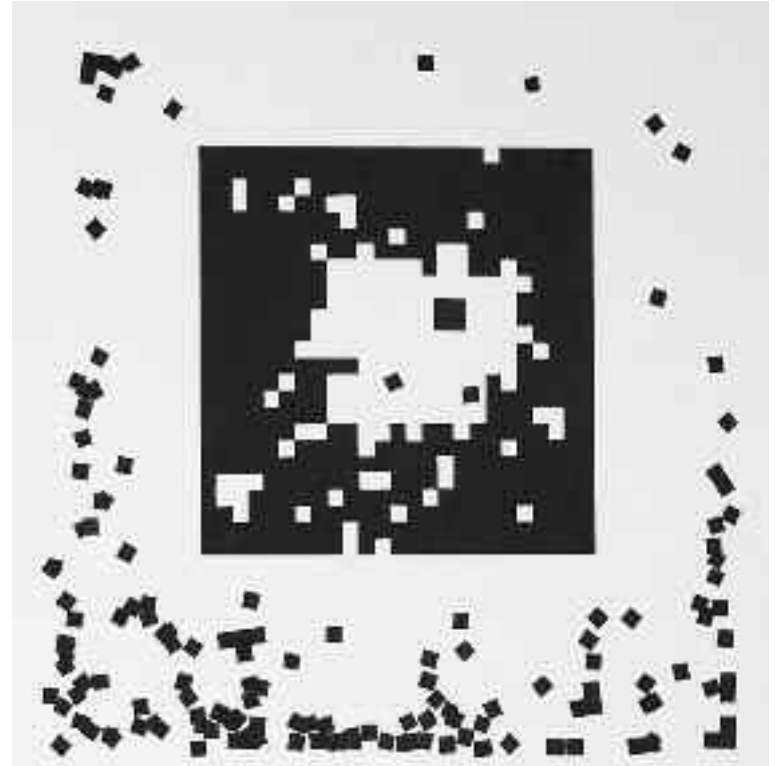
Josef LINSCHINGER
(1945 Gmunden, itt él – *lives in Gmunden, A*)



Lap az *Homage á Malevitch* mappából, 2015
Graphic from the portfolio Hommage á Malewitsch, 2015
szitanyomat / *screenprint*, 500 x 500 mm, Ed. Galerie Lindner,
courtesy Galerie Peter Lindner/Vienna

38

MAURER Dóra
(1937 Budapest, itt él – *lives in Budapest*)



Kiürülő fekete négyzet, 2015
Emptying the Black Square, 2015
papír, kollázs / *paper, collage*, 500 x 500 mm

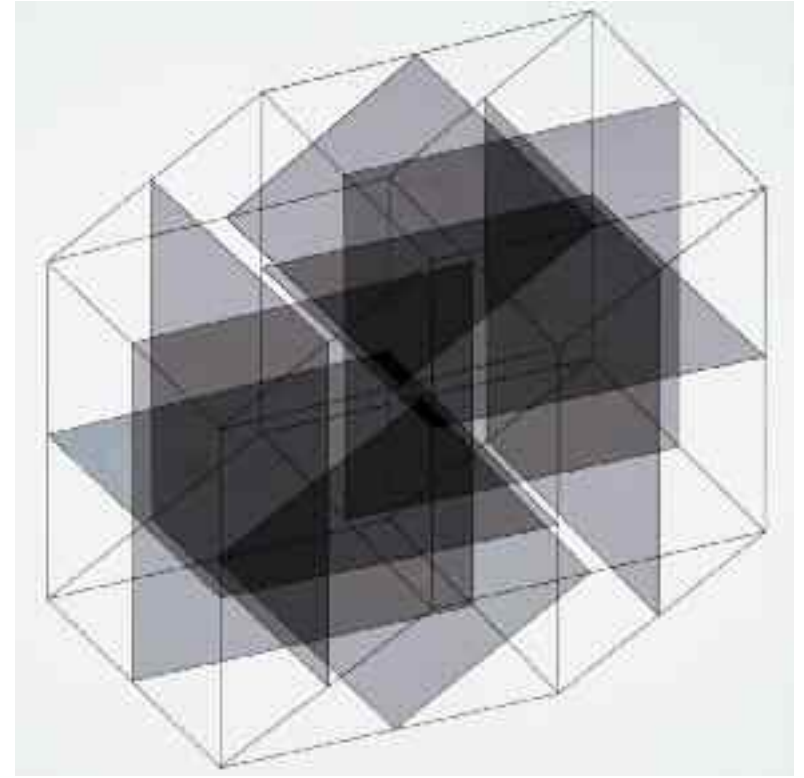
39

Adalberto MECARELLI
(1946 Terni, Italy, Párizsban él – lives in Paris)



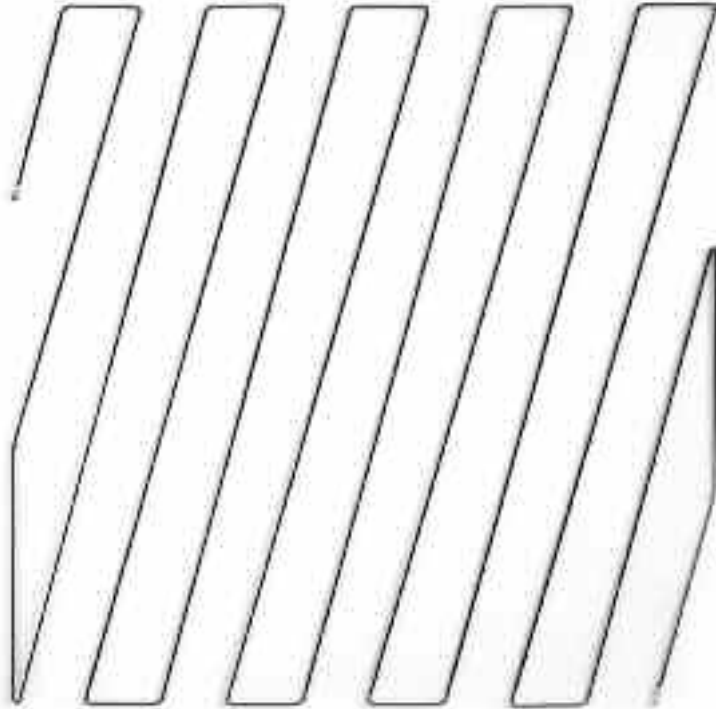
Fekete Négyzet / Black Square, 2015
fény installáció / light installation, 25 m²

MENGYÁN András
(1945 Békéscsaba, H, Budapesten él – lives in Budapest)



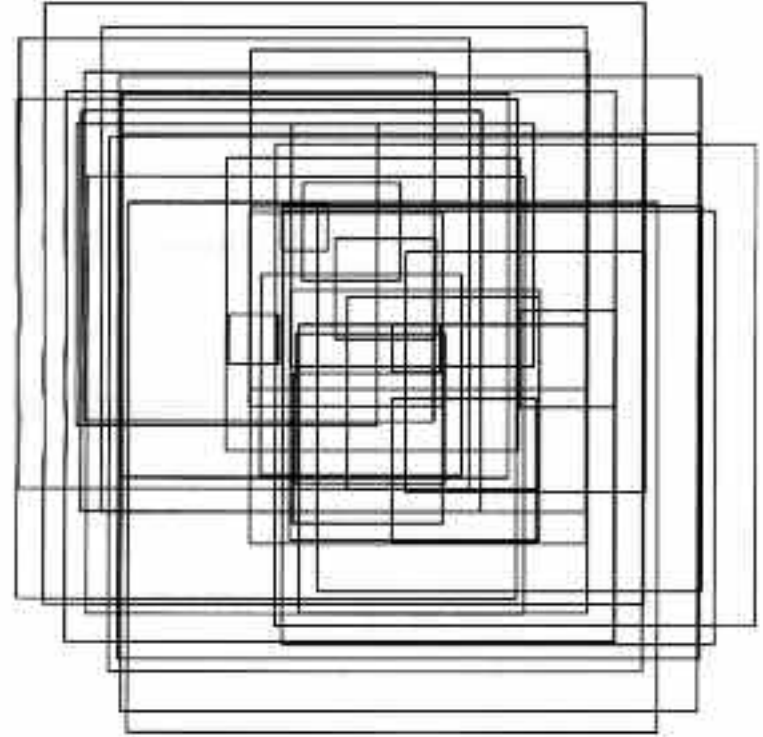
4 D Négyzet / 4 D Square, 2015
C-print vásznon / C-print on canvas, 100 x 100 cm

Mehdi MOUTASHAR
(1943 Al-Hilla, Irak, Párizsban él – *lives in Paris*)



Carre pivotant de 15, 2015
15 fokban elfordult négyzet, 2015
szög, gumifonal / *neal, rubber thread*, 100 x 100 cm

Vera MOLNÁR
(1924 Budapest, Párizsban él – *lives in Paris*)



36 fekete négyzet, 974 – 2015
36 *Black Squares*, 1974 – 2015
C-print, 150 x 150 cm

NAGY Barbara

(1976 Szentendre, Pilisszentkereszten él – lives in Pilisszentkereszt, H)



Kibillent négyzetek, 2015
Squares Tilt Over, 2015
fa, akril / wood, acrylic, 70 x 70 cm

44

NEMES Judith

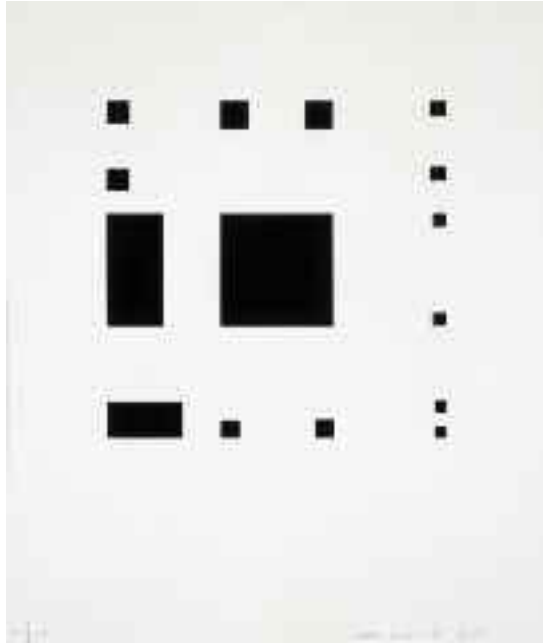
(1948 Budapest, itt él – lives in Budapest)



1662 fehér – 918 fekete, 2015
1662 white – 918 black, 2015
anyagában színes papír, plexidoboz / colored paper, plexi-box, 100 x 100 x 8 cm

45

Aurelie NEMOURS
(1910 Paris – 2005 Paris)



Cím nélkül / *Without Title*, 1993
Szitanyomat / *Screenprint*, 700 x 560 mm, Ed. FANAL
Collection Szöllösi-Nagy – Nemes, Budapest

Peter PERI
(1971 London, itt él – *lives in London*)



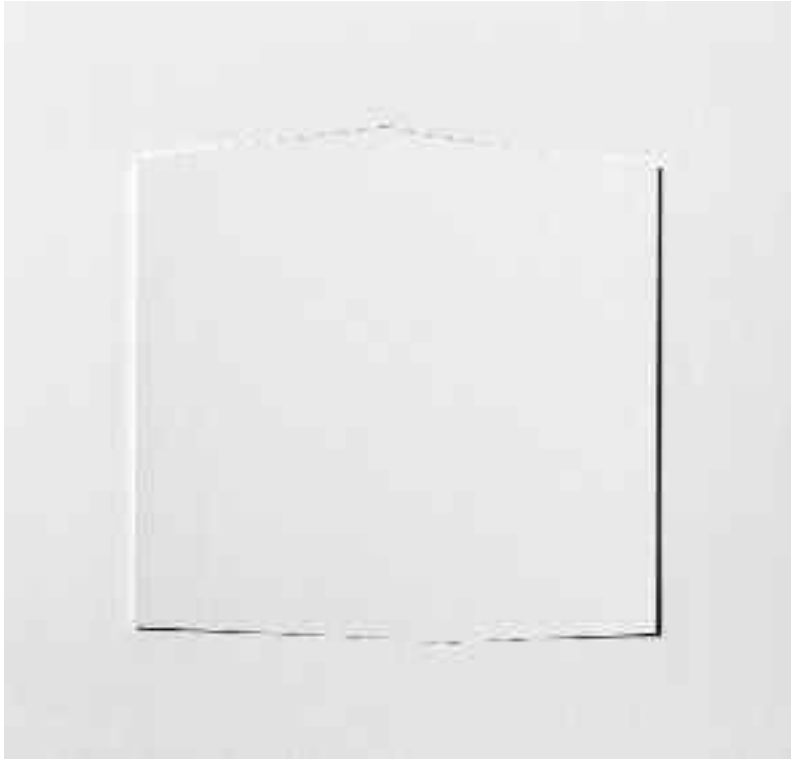
Phase 9, 2015
9. fázis, 2015
filctoll, festékszóró, vászon / *marker pen, spray paint on canvas*
175 x 145 cm

Martin PFEIFLE
(1975 Stuttgart, Düsseldorfban él
lives in Düsseldorf, D)



48 "blacknalla", 2015
blow-up sculpture
60 db plasztik táská / 60 plastic bags,
együtt / together 240 x 240 x 46 cm
Courtesy Clement & Schneider

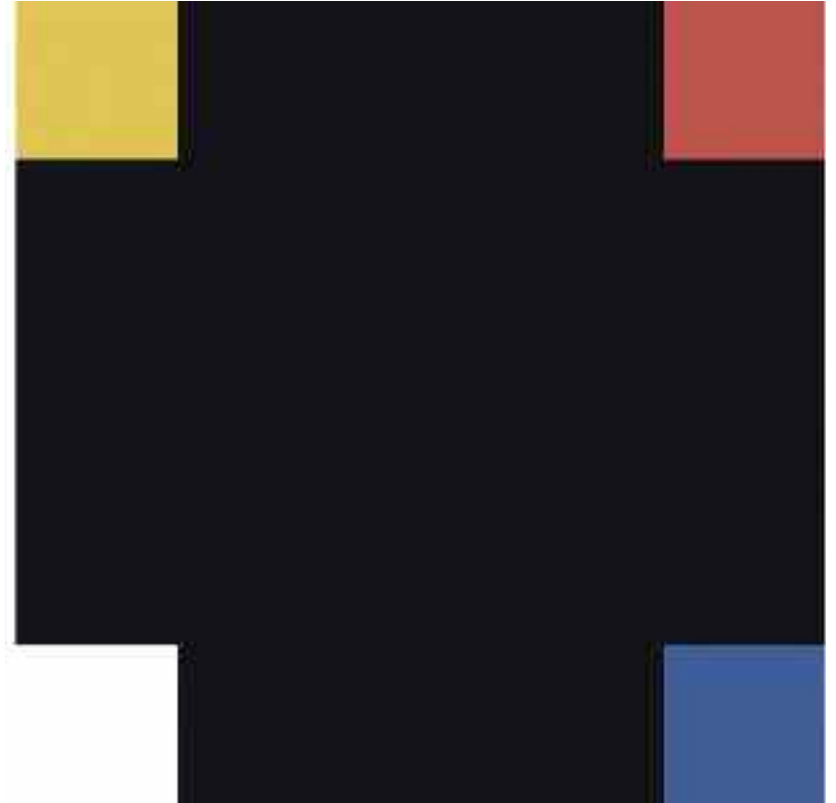
Franz RIEDL
(1976 Bad Ischl, A, Bécsben él – *lives in Vienna*)



50

Lap az *Homage á Malevitch* mappából, 2015
Graphic from the portfolio Hommage á Malewitsch, 2015
kartonrelief / *cardboard-relief*, 50 x 500 mm Ed. Galerie Lindner
courtesy Galerie Peter Lindner/Vienna

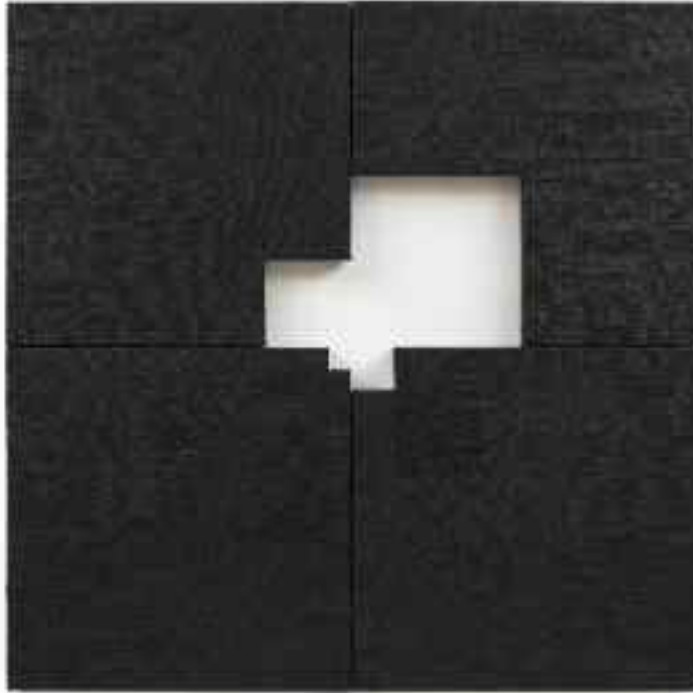
Andrej RYZHOV
(1961 Krasnojarsk, Russia, Szentpéterváron él – *lives in Saint Petersburg*)



51

Lap az 'Hommage á Malewitsch' mappából, 2015
Graphic from the portfolio 'Hommage á Malevitch, 2015
C-print 500 x 500 mm, Ed. Galerie Lindner
courtesy Galerie Peter Lindner/Vienna

SAXON-Szász János
(1964 Tarpa, Budapesten és Szokolyán él – *lives in Budapest and Szokolya, H*)



Fekete – fekete, 2014
Black – Black, 2014
1-4 modul / együtt, *together*, 137 x 137 cm
fa, vászon, olaj / *wood, canvas, oil*

SCHMAL Károly
(1942 Székesfehérvár, Pilisborosjenőn él – *lives in Pilisborosjenő, H*)



Cím nélkül / *Without Title*, 2014
papír, tus, kréta / *paper, chinese ink, chalk*, 26 x 49 cm

Esther STOCKER
(1974 Silandro, Italy – Bécsben él – *lives in Vienna*)



54



Fekete Négyzet – Fehér Négyzet, 1-3, 2004
Black Square – White Square, 1-3, 2004
C-print, aludibond, egyenként / each 490 x 370 mm

55

SZEGEDY-MASZÁK Zoltán
(1969 Budapest, itt él – lives in Budapest)



Kiürülő fekete négyzet, számítógépes variációk 1, 2, 2015
Emptying the Black Square, computer variations 1, 2, 2015
C-prints, 500 x 500 mm

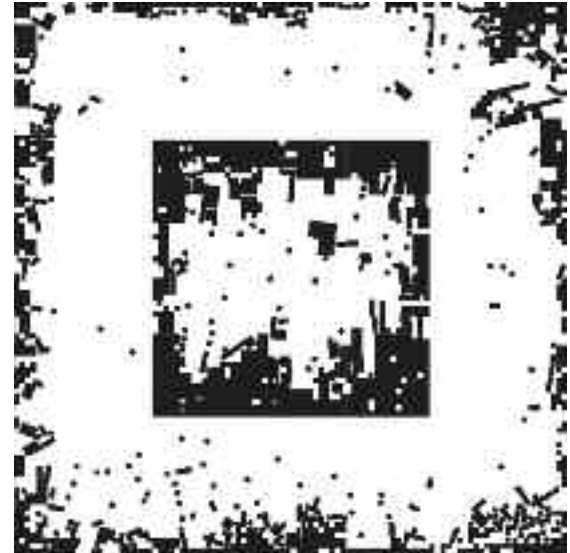


Lenticuláris fotó, 2015
Lenticular photography, 2015
500 x 500 mm

ZALAVÁRI András
(1986 Székesfehérvár, H, Budapesten él – *lives in Budapest*)

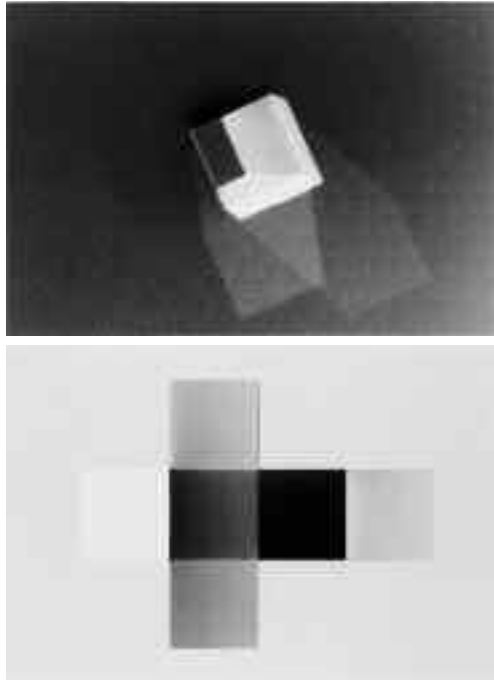


SZEGEDY-MASZÁK Zoltán – FERNEZELYI Márton (1972 Budapest, itt él – *lives in Budapest*)
Kiürülő fekete négyzet, kiterjesztett valóság, 2015
Emptying the Black Square, augmented reality, 2015
silver print photographs, lenticular folie, 500 x 500 mm; 300 x 300 mm



Kiürülő fekete négyzet / *Emptying the Black Square*, 2015
C-print, 500 x 500 mm
A Kiállításon / *In the exhibition*
Kiürülő-alakuló fekete négyzet / *Black Square in Formation*, 2015
számítógépes animáció / *computer animation*, 62 sec, loop

ZALAVÁRI András
(1986 Székesfehérvár, H, Budapesten él – *lives in Budapest*)



műhelyfotók 1-3 / *study photographs 1-3*, 2015
egyenként / each 280 x 370 mm



A fekete négyzet eltüntetésének kísérlete, 2015
An Effort to Make the Black Square Disappear, 2015
installáció, papír, fotó, kréta, lámpa / *installation, paper, photograph, chalk, lamp* 60 x 120 x 35 cm
műhelyfotók 1-3 / *study photographs 1-3*, 2015
egyenként / each 280 x 370 mm



ZALAVÁRI József
(1955 Pécs, H, Budapesten él – *lives in Budapest*)



Missing Square, 2005
Hányos négyzet, 2005
rozsdamentes acél / *rust-proof steel*, 46 x 49 x 13 cm



GONDOLATOK A FEKETE NÉGYZET KÖRÜL / *THOUGHTS AROUND THE BLACK SQUARE*

Vasarely Múzeum, Budapest, 2015. május 13 – szeptember 27.

Museum Vasarely, Budapest, 13 May – 27 September 2015

A kiállítás kurátora, a katalógus szerkesztője /

Curator of the exhibition and editor of the catalogue: Maurer Dóra

Fordító / *Translation:* András Sándor, Hervé Fischer, Thomas Freiléer

Fotók / *Photographs:* Sulyok Miklós, Józsa Dénes

Grafika / *Graphic design:* Czeizel Balázs

Nyomda / *Printed by:* Pannónia Kft., Budapest

Támogató / *Supported by*



SUMUS
ALAPÍTVÁNY

Felelős kiadó / *Publisher:*

Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület / *Open Structures Art Society*

H-1143 Budapest, Stefánia út 18. Tel: +36 1 251-0867

www.osas.hu

© OSAS 2015

© Kiadó, szerzők, művészek / *The publisher, the authors, the artists*

ISBN 978-963-89919-6-6