



Matthew **Hindley**

Bálványok alkonya

Twilight of the Idols

Kiadó | Editor

Biksady Galéria Kft. | Biksady Galéria Ltd.

Szöveg | Text

Tim Leibbrandt

Fordítások | Translations**Magyar | Hungarian**

Deák Carina

Német | German

Dr. Derjanecz Ágnes

Nyomda | Press

Pharma Press Kft.

Példányszám | Number of copies

500 darab | 500 pieces

EGYÉNI KIÁLLÍTÁS | SOLO SHOW

Kiállítás megnyitó | Exhibition opening

2013. március 12-én, kedden 18-20 óráig
on Tuesday 12th March 2013 from 6 p.m. 8 p.m.

A kiállítás megtekinthető | On view

2013. március 13-tól, 2013. április 13-ig
from 13th March 2013 to 13th April 2013

Kiállítás helyszíne | Location of the exhibition

Biksady Galéria | Biksady Gallery

H-1055 Budapest, Falk Miksa utca 24-26.

Telefon: 00 36 1 784 11 11 Fax: 00 36 1 780 93 07

www.biksady.com info@biksady.com

A katalógus megtekinthető a **www.biksady.com** honlapon

The catalog is available on website **www.biksady.com**



The opposite of memory, 2009
olaj, vászon / oil on canvas
90*90 cm

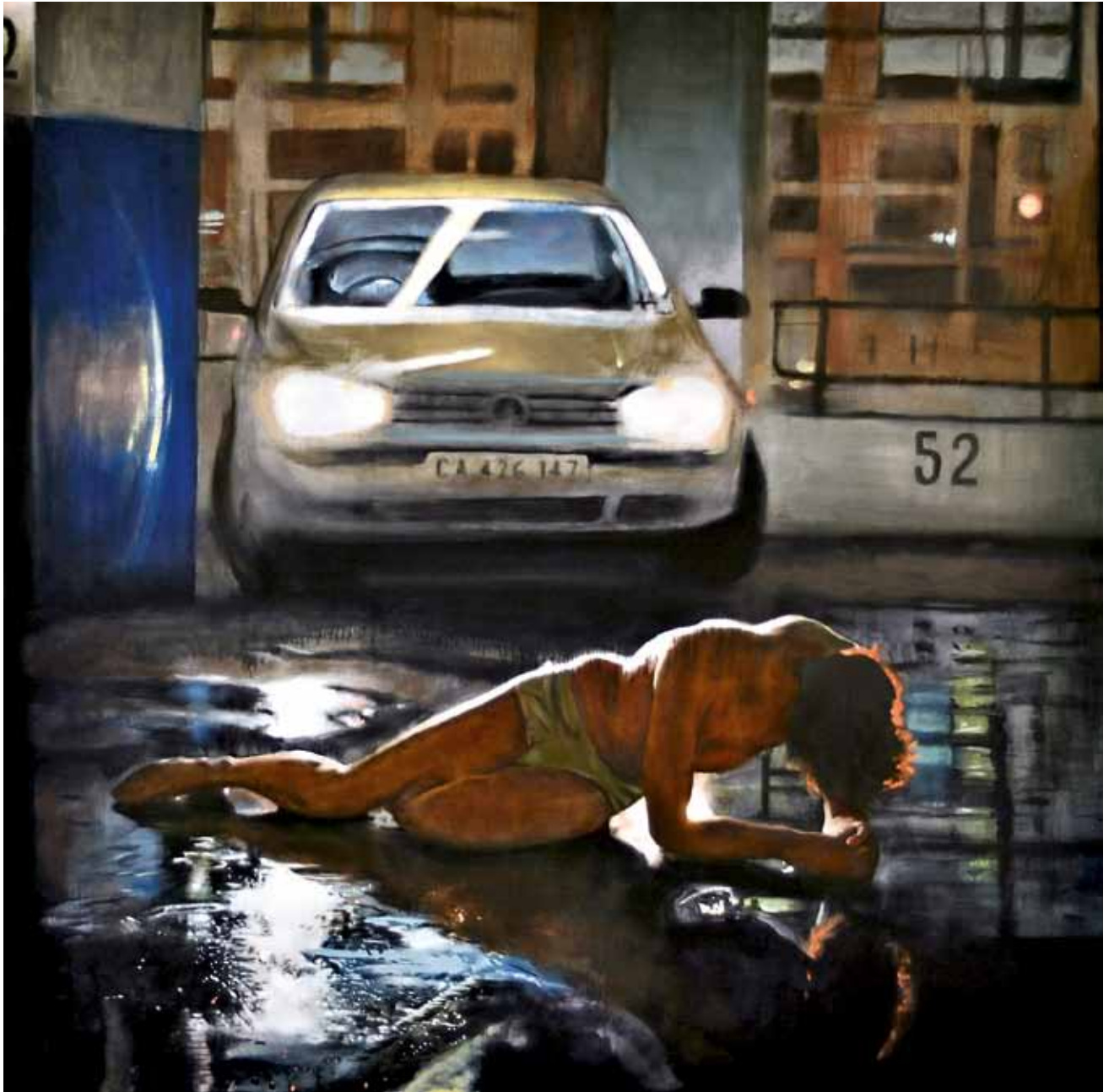


The Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, 2012
olaj, olajfilc, vászon / oil, oilpan on canvas
100*100 cm

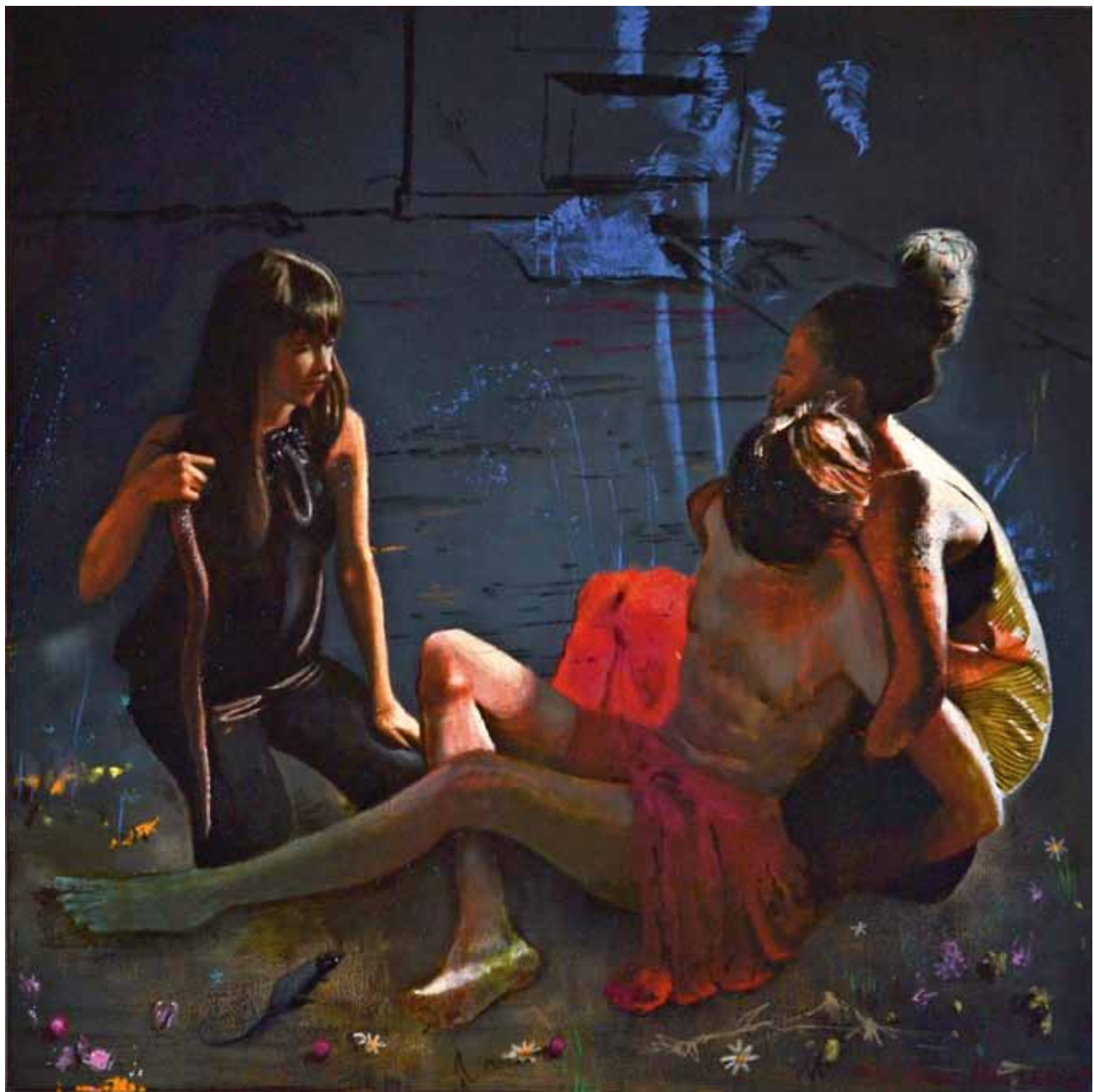


One Pearl of Great Price, 2012
olaj, vászon / oil on canvas
200*280 cm





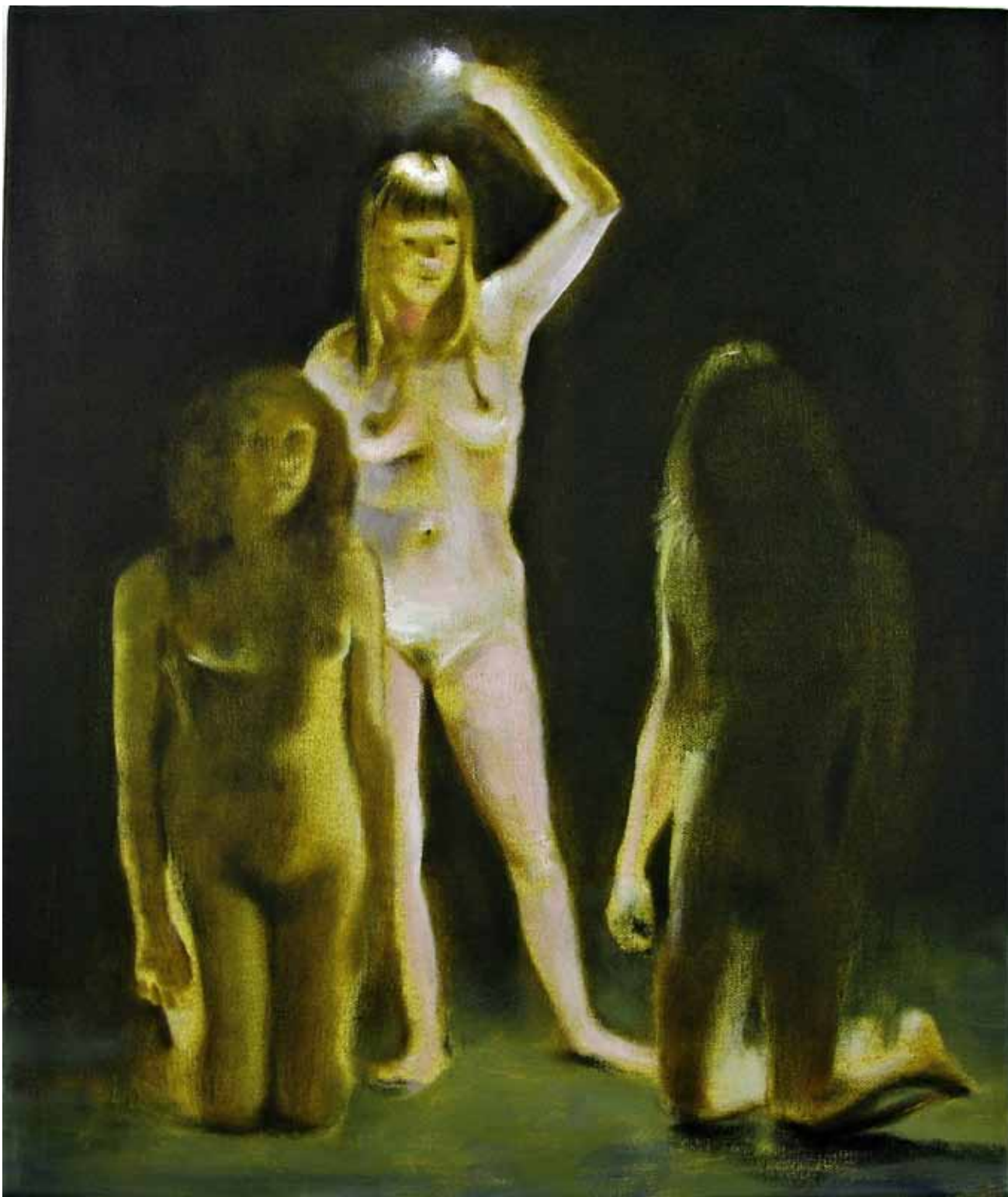
The Paradox of Confession, 2012
olaj, vászon / oil on canvas
200*200 cm



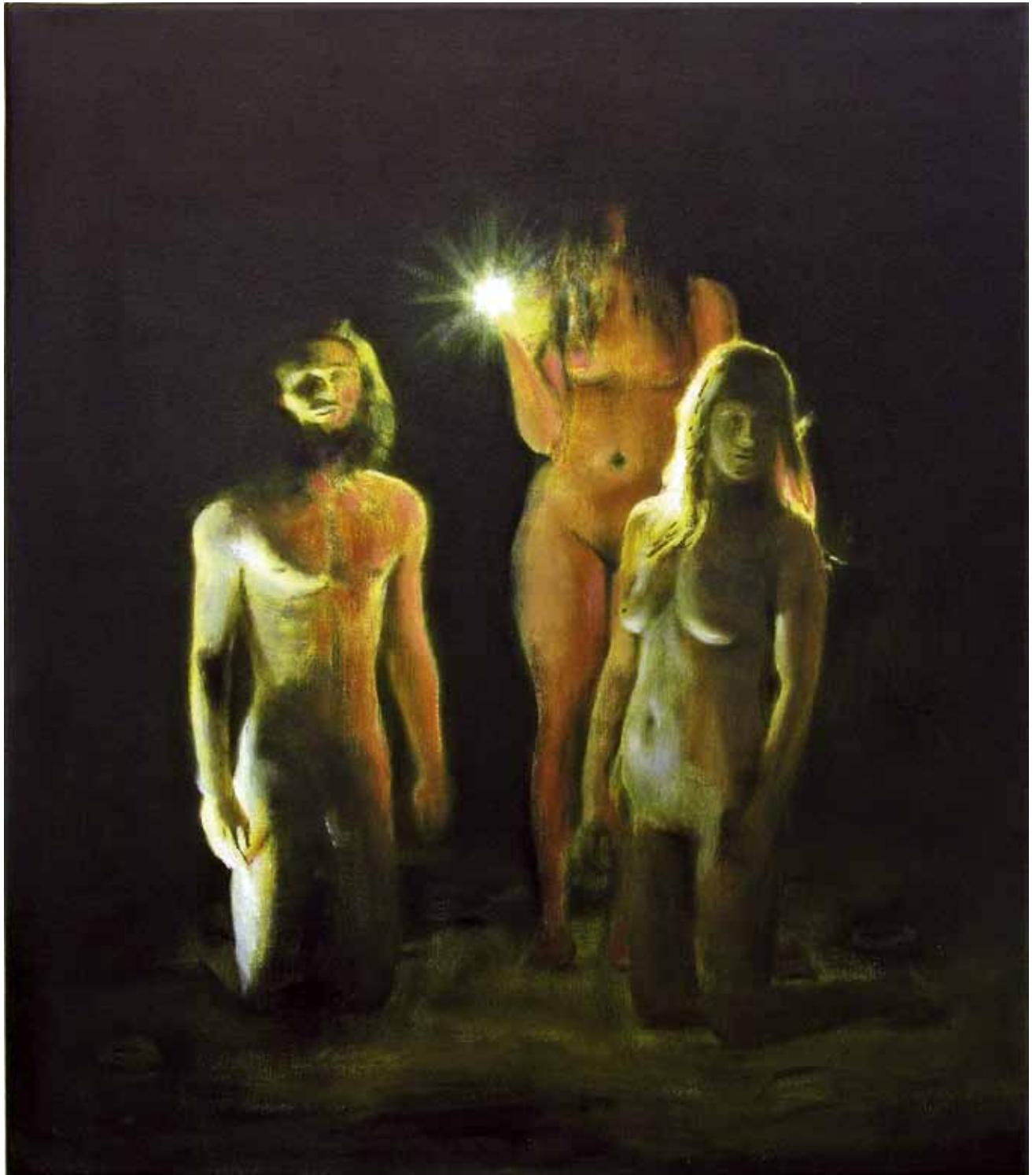
Healing and Authority, 2012
olaj, vászon / oil on canvas
200*200 cm



The meat and the bone III, 2012
olaj, vászon / oil on canvas
60*50,5 cm



The meat and the bone II, 2012
olaj, vászon / oil on canvas
51*40,5 cm



The meat and the bone VI, 2012
olaj, vászon / oil on canvas
60*50 cm



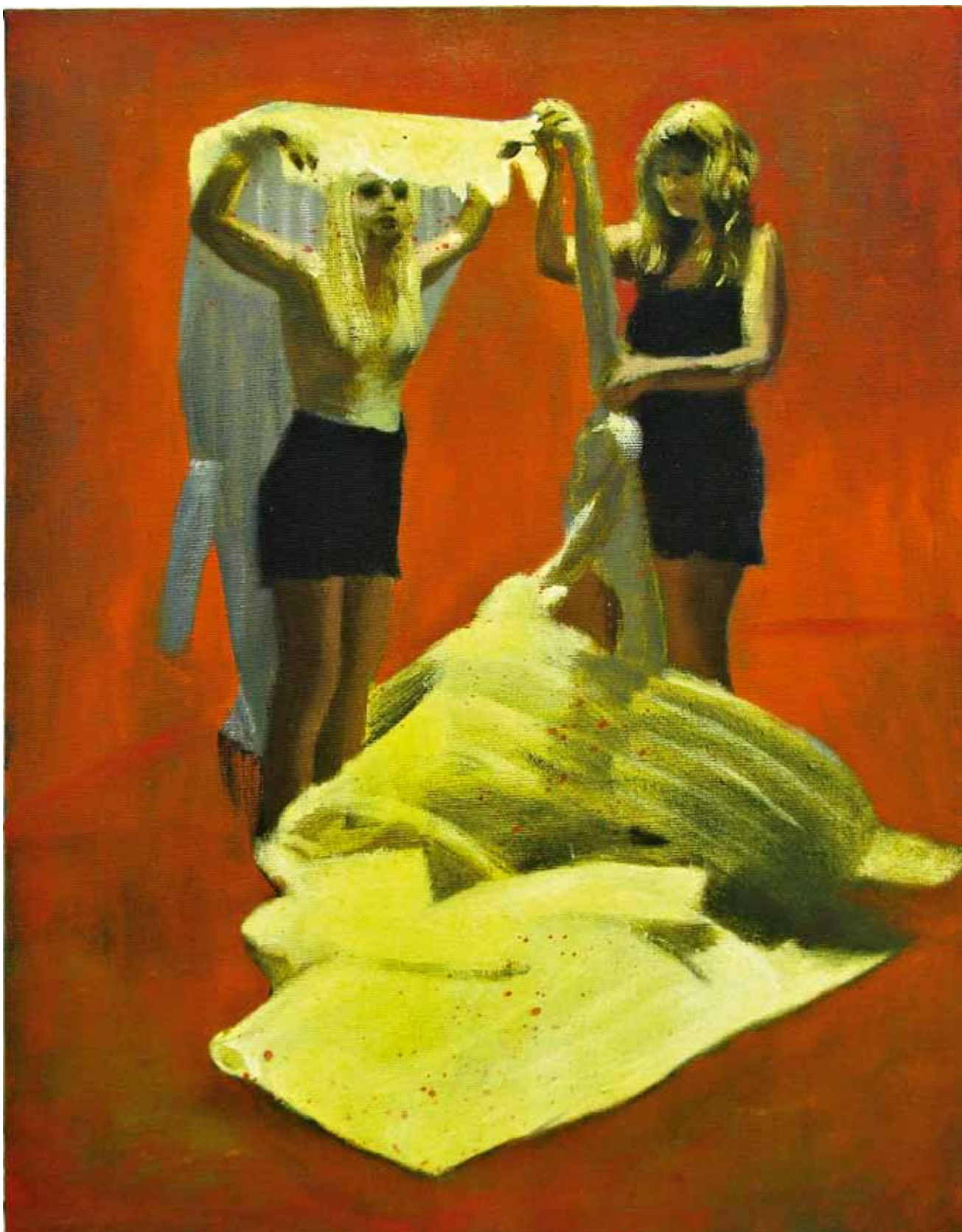
The meat and the bone X, 2012
olaj, vászon / oil on canvas
41*41 cm



The meat and the bone IX, 2012
olaj, vászon / oil on canvas
50*50 cm



The meat and the bone IV, 2012
olaj, vászon / oil on canvas
35*45 cm



The meat and the bone V, 2012
olaj, vászon / oil on canvas
45*35 cm



The meat and the bone VII, 2012
olaj, vászon / oil on canvas
50,5*50,5 cm

KOMPLEXITÁSSAL TERHELT EMANCIPÁCIÓ: SZABADSÁG, MITOLÓGIA ÉS ALLEGÓRIA MATTHEW HINDLEY A BÁLVÁNYOK ALKONYA CÍMŰ KIÁLLÍTÁSÁN

There's so many different worlds

So many different suns

And we have just one world

But we live in different ones

(Sokféle világ van/ Oly sokféle nap/ Nekünk csak egy világunk van/ Mégis több különböző világban élünk)

-Dire Straits, Brothers in Arms (1985)

Friedrich Nietzsche 1889-ben megjelent könyvének címét átvéve, a „Bálványok alkonya” bemutatja a nézőnek azt a folyamatot, amely Matthew Hindley festészetét átalakította az utóbbi három év alatt. Ez idő alatt Hindley képei egy külön világot hoztak létre. Minden egyes új mű ennek a világnak az alkotórészévé vált; ennek az alternatív festett valóságnak egy-egy alkotó elemévé avanszált. A sorozat minden darabja újabb területtel bővíti e világ földrajzát és meglehetősen paradox módon, egyre inkább megerősíti az erre vonatkozó tudatlanságunkat.

A *The opposite of memory* (2009) valamint *The Hour of Lead* (2010) című korábbi alkotásaiban a művész bezárta alanyait a műterem hermetikusan elszigetelt terébe. Izolált létet ábrázolt, amelyet festékekkel maszatolt falak, kitömött állatok, kötelek és polipropilén lemezek vettek körül. Hindley korábbi, 2011-es kiállításának címéhez hűen - *An Everlasting Once* - a festmények világa egy önálló, korlátozott tér; amely időtlen és elszigetelt.

Az *An Everlasting Once* tárlat egyetlen festménye, mely a műterem kívüli világot ábrázolja, a *The End of the World* (2010) című festmény ezen a téren mindent megváltoztat. Attól a pillanattól kezdve, hogy Hindley két alanya kilépett a világ végét jelképező erkélyre, a műterem már nem az egész ismert világot jelentette számukra, hanem egy sokkal nagyobb világ elemévé vált. Ezt követően Hindley szereplői szétszóródtak a nagy és ismeretlen univerzumban, ahol a különböző következmények egyfajta komplexitással terhelt emancipációt hordoztak magukban.

Hindley szereplői nem egy összefüggő, meghatározott csoport tagjai. A szereposztás folyamatosan változik, sorozatról sorozatra, a szereplők azonban hasonló tulajdonságokkal bírnak. A műterem biztonságos falai közül kikerülve nem találják helyüket a világban. Miközben elérték a felnőttkort, gyerekes ártatlansággal közelítik meg a környezetüket; és egy számukra érthetetlen világba vándorolnak. Ez a naivitás a kitömött hiénára is vonatkozik, amelyet a két női szereplő próbál eltakarni a *Waenuiskrans* sorozat műveiben. A körülményekhez egyáltalán nem illik és egyben értelmetlen is, hogy egy gyermek kitömött állatához hasonló szerepet töltsön be, mint a kényelem és a biztonság élettelen forrása. Egyértelműen ezt az értelmezést sugallja a *Dirty and Agency* (2012) című alkotása.

A határok létének kérdése is megjelenik Hindley festményeiben: mi az ami beletartozik egy jelenetbe és mi az ami nem? Szereplőinek és környezetüknek figuratív ábrázolását szembeállítja fröccsentett és csepegtetett absztrakt festékfoltokkal, amelyek elvonják a közönség figyelmét az ábrázolt valóságtól. Egyes esetekben, mint például a *Healing and Authority* (2012), az absztrakt rátétek színválasztása hozzájárul a festmény drámai hangulatának fokozásához. Más művekben pedig, mint a *Untitled 1* (*Waenuiskrans series*) és a *Untitled 2* (*Waenuiskrans series*) (2011) esetében, a festékekkel való beavatkozások felborítják az alkotás belső logikáját. Itt a fekete és a piros színfoltok álló cseppek – sztalagmiták- formájában jelennek meg és folyásuk ellentétes a jelenet gravitációs hatóerejének feltételezett irányával.

A legtöbb esetben Hindley festményei elvont helyszíneket ábrázolnak, egyedül a Waenhuiskrans műveiben található a valóságot felidéző számos hivatkozás. A Waenhuiskrans barlangok történelmi jelentőségűek Dél-Afrika kontextusában, mivel egykor a búrok oda rejtették el a vagyonukat jelentő marháikat és a kocsikat. Ráadásul az öböl neve, ahol a barlangok találhatóak, az 1815-ben zátonyra futott Arniston hajótól származik. Csak néhány túlélőnek sikerült kiúszni a partra. Elképzelhető, hogy számukra is, mint ahogy Hindley főszereplői számára is, a barlangok jelentették a biztonságot. Hasonló módon a helyi mitológiában is él az a legenda, amely szerint Bientang, az utolsó strandloper (Dél-afrikai népcsoport), a közeli tengerparttól feljebb található Hermanuszban található barlangban élt és ugyanott halt meg. Végül is a barlangok szegletei egyes szentélyek oltalmazó hangulatát idézik újra.

A *One Pearl of Great Price* (2012) valamint a *The Paradox of Confession* (2012) című festményeken a férfi főszereplő nem volt annyira szerencsés. Ebben a sorozatban egyértelművé válik az, hogy a műteremben ábrázolt alakok naivitása nem jellemző a külvilághoz szokott szereplőkre. Vélhetően egy fedett parkolóban, három baljóslatú női alak támadta meg a férfit, ezáltal a három nő mitológiai motívumát felidézve: a három ógörög sorsistennőt (akiket gyakran a három Moiraként emlegetnek), a norvég Nornákat - a végzet istennőit, vagy a Shakespeare *Macbeth*-jében szereplő három boszorkát. Ez a motívum hozzájárul ahhoz, hogy Hindley munkásságának művészettörténeti jelentősége fokozódjon, mivel történelmi harcot vív ezzel a három félrevezető istennővel, akik a sors felett döntenek.

„Rossz a jó és jó a rossz” hangzik el a három boszorka kijelentése a *Macbeth* nyitó jelenetében arra utalva, hogy a látszat csalhat. Ezek a munkák egy szájhagyomány útján terjedő történetre utalnak, amely szerint Zimbabweban egy agresszív női csoport számos férfi stoppost erőszakolt meg. Miután akaraton kívül nemi közösülésre kényszerítették áldozataikat (a zimbabwei jog szerint a férfiak nők által való megerőszakolása nem minősül bűncselekménynek), az óvszer tartalma feltehetően valamilyen Juju rituáléban (boszorkányság) került felhasználásra. Ezért Hindley központi női alakjának anyai gyengédsége a *One Pearl of Great Price* című festményében felidézi Michelangelo Piétáját, azonban vészjósló hátsó szándékai is felsejlenek. A hit megrendül ezekben a bálványokban, az a hamis hit, amely alattomos tettek mentségeként szolgál.

A Waenhuiskrans barlangokban, valamint a parkolóban lejátszódó jelentek kombinációja azt a szabadságérzetet idézi fel, amelyre Nietzsche utalt a *Bálványok* alkonyában: „Mert mi a szabadság?! Hogyan tudunk saját magunk iránt felelősséget vállalni? Hogyan tudjuk az egymás közötti távolságot tartani, hogy egyre közömbössé váljunk a nehézségek, az akadályok, a nyomor és akár az élet iránt? ”A szabadság útján haladó egyén szükségszerűen és folyamatosan szembesül a nehézségekkel és a harccal. Ezeken az akadályokon felül kell kerekedni és erre csak az az egyén képes, aki megfelelő akaraterővel bír. Ilyen értelemben említette Nietzsche a folyamatosan rosszul idézett aforizmát: „Az élet háborús iskolájából: Ami nem öl meg, erősebbé tesz.”

A *Bálványok* alkonyában Nietzsche kijelentette, hogy az ő szabadságfogalma szerint: „Valamely dolog értéke olykor nem abban áll, hogy mit érnek el vele, hanem abban, amit fizetnek érte, vagy amibe kerül nekünk.” Valószínűsíthető, hogy Hindley erre utal, amikor a festményének a *One Pearl of Great Price* címet adja. A műteremből kilépve, az alanyok csapásokkal és nyomasztó élményekkel szembesültek és azáltal, hogy ezeken felülkerekedtek teljes értékű individuummá váltak. Fontos, hogy ez egy állandóan megismétlődő folyamat. Miközben *The Paradox of Confession* kompozíció jelenetében Hindley főszereplője azért harcol, hogy az elhagyott parkoló sivatár színterén zajló csapások után talpra álljon, néhány jel a jeleneten túlmutatva egy nagyobb vizsállyra utal.

A Waenhuiskrans barlangokban, valamint a parkolóban lejátszódó jelentekben teljesebbé válik a szabadság fogalma

Hindley képzeletvilágában. A parkoló sorozatban egy dionüszoszi káosz és egyfajta rendetlenség uralta szabadságforma jelenik meg. A Waenhuiskrans sorozatban apollói rend és struktúra által meghatározott létformát, egy ideiglenes szentélyt illusztrál a művész. A kiállítás legújabb munkája a Twilight (2013) egyensúlyt teremt a két véglet között.

A Twilight bizonyos értelemben konklúzió: három egyén látható egy teljesen sötét térben, talán az úrben. Minden jellegzetes környezetből kiszakítva, ruházatuktól és minden támasztól megfosztva. A szereplőket magukat, az alap emberi mivoltukra egyszerűsítette le a művész. A fáklya a jelenet egyetlen fényforrásaként igen fontos elem.

A fény átható erejű szimbólum ebben a sorozatban: A The End of the World festményen megjelenő város fényeitől -melyek egy a távolban lévő, benépesedett település jelenlétére utalnak- az égő fáklyáig a One Pearl of Great Price képen. A fény kívülről áramlik be a Waenshuikrans barlangokba és ebben az utolsó alkotásban egyetlen sugárba sűrítve árad át a világítótestre.

„Lőn világosság!” mondta Isten a Teremtés Első (1-3) Könyvében, a semmi közepén. Ilyen értelemben ezek az alakok Istenszerűvé váltak. Miután Ádám és Éva a Tudás Fájának gyümölcséből ettek, tudatára ébredtek a meztelenségüknek és ezért száműzték őket az Édenkertből. A Twilight festményen Hindley karakterei helyett a teremtés fordulópontján találták magukat, a rend és káosz közötti térben. Az ártatlanság árán elért szabadság és tudás szimbolikus mesévé válik.

Hangsúlyozni kell, hogy ez nem egy univerzális narratíva, vagy örök érvényű igazság. Hindley festményei által létrehozott magyarázat kiállításának kontextusában több, mint Craig Owen allegória fogalma: „Mert az allegória szerkezetében az egyik szöveget a másikon keresztül értelmezzük, bármennyire töredékes, összefüggés nélküli vagy kaotikus kapcsolatban állnak egymással.” És így lehet, hogy Nietzsche filozófiája, a bibliai utalások és a mitológiai motívumok, a művész saját Dél-afrikai kontextusán keresztül összefonódik a történelemmel, a jelen eseményeivel és a folklórral. Ez a palimpszeszt (Owen allegóriájának fogalmát tovább bővítve) aztán Hindley ecsete által teremtett önálló világában testesül meg. Darabokra törve, homályosan, folyamatosan a káosz és a rend között ingadozva, Hindley teremtményei lassan hozzászoknak a látáshoz a bálványok alkonyában.

Szöveg: Tim Leibbrandt

Irodalom:

1. Nietzsche, F. 1889. 'Twilight of the Idols'. in Kaufmann, W(ed.). 1976. The Portable Nietzsche. New York: Penguin Books.
2. Owens, C. 1980. 'The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism'. októberi számában 69.

AN EMANCIPATION FRAUGHT WITH COMPLEXITY: FREEDOM, MYTHOLOGY AND ALLEGORY IN MATTHEW HINDLEY'S "TWILIGHT OF THE IDOLS"

There's so many different worlds
So many different suns
And we have just one world
But we live in different ones
- *Dire Straits, Brothers in Arms (1985)*

Taking its title from Friedrich Nietzsche's 1889 book of the same name, "Twilight of the Idols" affords the viewer a look at the journey that Matthew Hindley's paintings have undergone over the last three years. During this time, Hindley's paintings have begun to define a separate world unto themselves, with each new work acting as a fragment; a peek into a small corner of this alternate painted reality. With each series, an additional region is added to this world's geography and, perhaps paradoxically, the impression grows that even less is known about it.

In earlier works like *The opposite of memory* (2009) and *The Hour of Lead* (2010), the subjects were enclosed within the hermetic space of the artist's studio. This was an isolated existence surrounded by paint-smearred walls, taxidermy animals, ropes and polypropylene sheet foam. True to the title of Hindley's early 2011 exhibition 'An Everlasting Once', this appeared to be a self-contained, liminal space; timeless and secluded.

As the only painting in 'An Everlasting Once' to depict a realm outside of the studio environment, it was the aptly-tilted *The End of the World* (2010) which changed everything. From the moment that Hindley's two female subjects stepped out onto the balcony at world's end, the studio ceased to form the entirety of the known world for them. It simply became a location within something far greater. Subsequently, Hindley's subjects have dispersed into the great unknown beyond with varying consequences; an emancipation fraught with complexity.

To speak of Hindley's subjects is not to refer to a coherent, fixed group. The cast changes continuously from series to series, but they are all defined by similar traits. Since leaving the studio, they appear displaced and are inappropriately attired for their surroundings. Whilst having reached adulthood, there is an almost childlike innocence in the way in which they engage with their surroundings, wandering through a world that they appear not to understand. This naïveté extends to the taxidermy hyena which has stowed away with the female subjects in the works from the *Waenhuiskrans* series. Completely out of place and impractical in context, it may assume a similar role to that of a child's stuffed animal; an inanimate source of comfort and security. This is certainly suggested by a work such as *Dirt and Agency* (2012).

The juxtaposition of what does and does not belong within a scene is something that Hindley incorporates into the actual painting of his images as well. The figurative handling of his characters and environments are contrasted with abstract splashes and drips of paint that serve to snap the viewer out of any impression of representational reality. In some cases, such as *Healing and Authority* (2012) the choice of colour in these abstract overlays enhances the dramatic content of the painting. In others, as with *Untitled 1* (*Waenhuiskrans* series) (2011) and *Untitled 2* (*Waenhuiskrans* series) (2011), these painterly interventions upset the internal logic of the work. Here the black and red drips of paint resemble stalagmites and flow in the opposite direction to the assumed pull of gravity within the scene.

For the most part, the locations in Hindley's paintings are entirely non-specific and it is only with these *Waenhuisk-*

rans works that a real-world referent is cited. The Waenhuiskrans caves are loaded with historical significance in the South African context, having been used by the Boers to house their wagons and cattle. In addition, Arniston, the name of the bay where the caves are located, is taken from the shipwreck of the Arniston in 1815. Just a few survivors managed to find their way to shore. Perhaps, as with Hindley's protagonists, they found their way into the caves for safety. Similarly layered into the mythology of the area is the legend that the last of the strandlopers, known as Bientang, lived and died in a very similar sea cave further up the nearby coast; Bientang's Cave in Hermanus. Ultimately, it is within the confines of these caves that a sense of sanctuary returns to the works.

The male protagonist depicted in paintings such as *One Pearl of Great Price* (2012) and *The Paradox of Confession* (2012) was not quite so fortunate. In this series it becomes clear that the naïveté of the studio expatriates does not extend to those accustomed to the outside. Seemingly ambushed inside an indoor parking lot by three ominous female figures, the works recall the recurrence of mythological trios of women such as the Ancient Greek Moirai (often referred to as the Fates), the Norns of Norse mythology and the Wyrð sisters from Shakespeare's *Macbeth*. By incorporating this thematic motif, Hindley's work is able to play into the rich history of art historical engagements with these three deceptive agents of fate.

"Fair is foul and foul is fair" the Wyrð sisters famously declared in *Macbeth*'s opening scene, referring to the potential of appearances to be misleading. There is an echo within these works of the ongoing saga of a slew of sexual assaults against male hitchhikers committed by a small group of female rapists in Zimbabwe. Forced into involuntary sexual acts (rape of a man by a woman is not recognised as a criminal offense by Zimbabwean law), it is believed that the used condoms are then utilised for Juju rituals (a form of witchcraft). Thus while the central female figure in Hindley's *One Pearl of Great Price* may resemble the maternal tenderness of Michelangelo's *Pietà*, the implications are that her intent is sinister and anything but. There is a shattering of faith in these idols falsified by misappropriation of religion as justification for deplorable acts.

It is the combination of the works set in the Waenhuiskrans caves and the parking lot which bring about the notion of freedom in the sense in which Nietzsche referred to it in *Twilight of the Idols*. "For what is freedom? That one has the will to assume responsibility for oneself. That one maintains the distance which separates us. That one becomes more indifferent to difficulties, hardships, privation, even to life itself". The idea is that in attaining freedom, one accepts that misfortune and strife will be inevitable and continuous. These obstacles will need to be overcome, and can be by someone possessing sufficient strength of will. It is in this regard that Nietzsche stated the persistently misquoted aphorism, "Out of life's school of war: What does not destroy me, makes me stronger".

In *Twilight of the Idols*, Nietzsche asserted that his conception of freedom was that "The value of a thing sometimes does not lie in that which one attains by it, but in what one pays for it -- what it costs us". Hindley seemingly extends this by titling his painting *One Pearl of Great Price*. In leaving the studio, the subjects have faced adversity and trauma, and it is the surmounting of these challenges which empower them on an individual level. Importantly, this is a continuous process that will have to be repeated over and over. For while Hindley's protagonist may struggle to his feet following the events that have unfolded within the desolate terrain of the abandoned parking lot in *The Paradox of Confession*, signs seem to point to an even greater discord beyond.

It is through the combination of the paintings set in the parking lot and in the Waenhuiskrans caves, that the concept of freedom is implemented into this expansion of Hindley's universe. In the parking lot series, it is a Dionysian freedom, one defined by chaos and disarray. In the Waenhuiskrans series it is an Apollonian one of order and struc-

ture, a temporary sanctuary. It is in the most recent work in this exhibition, *Twilight of the Idols* (2013), that a sense of balance between the two is restored.

In *Twilight of the Idols*, very much a conclusion in a sense, we find three individuals situated within a completely darkened space, a void perhaps. Removed from any specific environment, stripped of clothing and props these subjects have been simplified to their base humanity. It is the torch, as the sole source of light within the work, which becomes significant.

Light has been a pervasive symbol throughout this body of work, from the city lights in *The End of the World*, pointing to the existence of an inhabited city in the distance, to the fiery torch in *One Pearl of Great Price*. Light streams in from the outside of the *Waenhuiskrans* caves and within this final painting, it is condensed to the beam emanating from a single torch.

"Let there be light!" God declared in Genesis 1:3, amidst the dark of nothingness. In this sense, these figures have become god-like. Upon eating from the Tree of Knowledge, Adam and Eve became aware of their nakedness and were cast from the Garden of Eden. In the *Twilight of the Idols*, Hindley's characters instead find themselves on the cusp of creation; a space between order and chaos. It becomes a symbolic tale of the attaining of understanding and freedom at the cost of innocence.

It should be stressed that this is not a grand, universal narrative, nor an overarching truth. The narrative that emerges from Hindley's paintings within the context of this exhibition is more of an allegory akin to the way Craig Owens used the term: "In allegorical structure [...] one text is read through another, however fragmentary, intermittent, or chaotic their relationship may be". And so it is that Nietzschean philosophy, biblical references and mythological motif are read through the artist's own Southern African context of history, current events and folklore. This palimpsest (to further extend Owen's conception of allegory) is then translated through paint into the self-contained world created by Hindley's brush. Fragmented, ambiguous and perpetually fluctuating between chaos and order; Hindley's inhabitants are slowly growing accustomed to seeing in the twilight of the idols.

Text: Tim Leibbrandt

Bibliography:

1. Nietzsche, F. 1889. 'Twilight of the Idols'. in Kaufmann, W(ed.). 1976. *The Portable Nietzsche*. New York: Penguin Books.
2. Owens, C. 1980. 'The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism'. *októberi számában* 69.

DURCH KOMPLEXITÄT BELASTETE EMANZIPATION: FREIHEIT, MYTHOLOGIE UND ALLEGORIE IN MATTHEW HINDLEYS AUSSTELLUNG GÖTZEN-DÄMMERUNG

There's so many different worlds

So many different suns

And we have just one world

But we live in different ones.

(Es gibt so viele verschiedene Welten/ Und so viele verschiedene Sonnen/ Wir haben nur eine Welt/ Doch leben wir in verschiedenen.)

-Dire Straits, Brothers in Arms (1985)

„Götzen-Dämmerung“ veranschaulicht, indem sie den Buchtitel Friedrich Nietzsches von 1889 übernimmt, den Prozess, der die Malerei von Matthew Hindley in den letzten drei Jahren geformt hat. Hindleys Bilder haben während dieser Zeit eine eigene Welt geschaffen. Jedes neue Kunstwerk wurde zum Bestandteil dieser Welt und avancierte dabei zum Element einer alternativen gemalten Wirklichkeit. Jedes einzelne Stück der Reihe erweitert die Geographie dieser Welt und verstärkt – auf eine ziemlich paradoxe Art und Weise – unsere diesbezügliche Unwissenheit. Der Künstler hat seine Subjekte in seinen früheren Werken *The opposite of memory* (2009) sowie *The Hour of Lead* (2010) in den hermetisch abriegelten Raum des Ateliers eingeschlossen. Er hat ein isoliertes Dasein dargestellt, das von mit Farbe besudelten Wänden, ausgestopften Tieren, Seilen und Polypropylenplatten umgeben war. Die Welt der Gemälde ist, getreu dem Titel von Hindleys früherer Ausstellung aus dem Jahr 2011 – *An Everlasting Once* – ein eigenständiger, begrenzter Raum, der zeitlos und isoliert ist.

Das einzige Bild der Gemäldeausstellung *An Everlasting Once*, welches die Welt außerhalb des Ateliers abbildet, das Gemälde mit dem Titel *End of the World* (2010), verändert in dieser Hinsicht alles. Angefangen bei dem Moment, in dem Hindleys beide Subjekte auf den Balkon hinausgetreten sind, der das Ende der Welt symbolisiert, bedeutet das Atelier nicht mehr die ganze bekannte Welt für die beiden, sondern wird zum Bestandteil einer viel größeren Welt. Anschließend verstreuen sich Hindleys Akteure im großen und unbekanntem Universum, in dem die verschiedenen Konsequenzen eine Art durch Komplexität belastete Emanzipation in sich bergen.

Hindleys Akteure sind nicht die Mitglieder einer zusammenhängenden, bestimmten Gruppe. Die Rollenbesetzung ändert sich kontinuierlich, die Schauspieler verfügen jedoch über ähnliche Eigenschaften. Außerhalb der Sicherheit bietenden Wände des Ateliers finden sie ihren Platz in der Welt nicht mehr. Obwohl sie sich im Erwachsenenalter befinden, nähern sie sich ihrer Umgebung mittels einer kindlichen Naivität und wandern in eine für sie unverständliche Welt hinein. Diese Naivität bezieht sich auch auf die ausgestopfte Hyäne in den Werken der Serie *Waenhuiskrans*, in denen die beiden weiblichen Figuren versuchen, die Hyäne zu verdecken. Dass ein Kind eine ähnliche Rolle wie die eines ausgestopften Tieres als leblose Quelle der Bequemlichkeit und Sicherheit einnehmen soll, passt überhaupt nicht zu den Umständen und ist gleichzeitig sinnlos. Das Werk *Dirty and Agency* (2012) suggeriert diese Auslegung eindeutig.

Die Frage nach der Existenz von Grenzen erscheint ebenfalls in den Bildern von Hindley: was gehört zu einer Szene und was nicht? Er stellt der figurativen Darstellung seiner Akteure und ihrer Umgebung gespritzte und hingetropfte abstrakte Farbkleckse gegenüber, die die Aufmerksamkeit des Zuschauers von der dargestellten Wirklichkeit ablenken. Manchmal, z.B. im Fall von *Healing and Authority* (2012) trägt die Farbwahl der abstrakten Applikationen zur Steigerung der dramatischen Stimmung des Gemäldes bei. Auf anderen Werken, wie *Untitled 1* (*Waenhuiskrans*)

series) und Untitled 2 (Waenhuiskrans series) (2011) kippen die Eingriffe durch Farbe die innere Logik des Kunstwerkes. Hier erscheinen die schwarzen und roten Farbflecks in Form von stehenden Tropfen – Stalagmiten –, wobei ihr Fluss entgegen der vorausgesetzten Richtung der Gravitationskraft der Szene läuft.

Hindleys Werke stellen zumeist fiktive Schauplätze dar; alleine in den Bildern der Serie Waenhuiskrans finden sich zahlreiche Bezugnahmen auf die Wirklichkeit. Die Waenhuiskrans-Höhlen sind im südafrikanischen Kontext von historischer Bedeutung, weil die Buren einst ihr Vermögen, d.h. ihre Rinder und Kutschen dort versteckt haben. Obendrein stammt der Name der Bucht, in der sich die Höhlen befinden, vom Schiff Arniston, das dort 1815 gekentert ist. Nur wenige Überlebende haben das Ufer schwimmend erreichen können. Es ist – genauso wie für Hindleys Figuren – vorstellbar, dass sie in den Höhlen Sicherheit gefunden haben. Ähnlich der Legende der lokalen Mythologie, die besagt, dass Bientang, der letzte Strandloper (eine südafrikanische Volksgruppe), in einer Höhle in Hermanus, die sich höher als die Meeresküste befindet, gelebt und auch gestorben sein soll. Die Winkel der Höhlen beschwören ja die beschützende Atmosphäre von Heiligtümern.

Die männliche Hauptfigur der Werke One Pearl of Great Price (2012) und The Paradox of Confession (2012) war hingegen nicht vom Glück begünstigt. In dieser Serie wird eindeutig, dass die Naivität der Figuren aus dem Atelier für diejenigen Figuren, die an die Außenwelt gewohnt sind, nicht typisch ist. Der Mann wurde vermutlich auf einem überdachten Parkplatz von drei unheilverkündenden weiblichen Figuren angegriffen, was das mythologische Motiv der drei Frauen aufleben lässt: die drei altgriechischen Schicksalsgöttinnen (die oft Moiras genannt werden), die norwegischen Nornas, die Göttinnen des Verhängnisses, oder die drei Hexen in Shakespeares Macbeth. Dieses Motiv trägt zur Steigerung der kunsthistorischen Bedeutung von Hindleys Gesamtwerk bei, da er einen historischen Kampf mit den drei irreführenden Göttinnen, die über das Schicksal entscheiden, austrägt.

„Gut ist böses, und böses ist gut“ lautet die Aussage in der ersten Szene von Macbeth, darauf hindeutend, dass der Schein trügen kann. Diese Arbeiten verweisen auf eine mündlich überlieferte Geschichte, nach der in Simbabwe eine aggressive Frauengruppe zahlreiche Männer, die per Anhalter weiterkommen wollten, vergewaltigt hat. Nachdem die Opfer gegen ihrem Willen zum Geschlechtsverkehr gezwungen wurden (nach simbabwischem Recht begehen Frauen, die Männer vergewaltigen, keine Straftat), wurde der Kondominhalt vermutlich in einem Juju-Ritual (Hexerei) verwendet. Deshalb ruft die mütterliche Sanftheit der zentralen Frauenfigur von Hindley auf dem Bild One Pearl of Great Price Erinnerungen an Michelangelos Pieta wach, obwohl auch ihre unheilverheißenden hintergründigen Absichten aufdämmern. Das Glauben an diese Götzen, der falsche Glaube, der als Entschuldigung für hinterlistige Taten gilt, wird hier erschüttert.

Die Kombination der Waenhuiskrans-Höhlen mit den Szenen auf dem Parkplatz lässt das Freiheitsempfinden aufleben, auf das Nietzsche in der Götzen-Dämmerung hinweist: „Denn was ist Freiheit! Dass man den Willen zur Selbstverantwortlichkeit hat. Dass man die Distanz, die uns abtrennt, festhält. Dass man gegen Mühsal, Härte, Entbehrung, selbst gegen das Leben gleichgültiger wird.“ Dem Individuum begegnen auf dem Weg der Freiheit zwangsläufig und kontinuierlich Schwierigkeiten und Kämpfe. Man muss Herr über diese Hindernisse werden und dazu ist nur ein Individuum fähig, das genügend Willenskraft besitzt. In diesem Sinne erwähnte Nietzsche den stets falsch zitierten Aphorismus: „Aus der Kriegsschule des Lebens: Was mich nicht umbringt, macht mich stärker.“

Nietzsche erklärt in der Götzen-Dämmerung, dass gemäß seines Freiheitsbegriffes Folgendes gilt: „Der Wert einer Sache liegt mitunter nicht in dem, was man mit ihr erreicht, sondern in dem, was man für sie bezahlt - und was sie uns kostet.“ Wahrscheinlich deutet Hindley auf diese Aussage mit der Titelvergabe für sein Gemälde mit dem Titel One Pearl of Great Price hin. Nach dem Verlassen des Ateliers sind den Individuen Unglück und beklemmende Erlebnisse begegnet, und die Figuren wurden zu vollständigen Individuen, indem sie diese besiegt haben. Wichtig ist, dass es sich hierbei um einen sich stets wiederholenden Prozess handelt. Während sich in der Szene der Kom-

position *The Paradox of Confession* die Hauptfigur Hindleys bemüht, nach der Niederlage auf dem öden Schauplatz des verlassenen Parkplatzes wieder auf die Beine zu kommen, deuten einige Zeichen jenseits der Szene auf eine größere Zwietracht hin.

Der Begriff der Freiheit in Hindleys Phantasiewelt entfaltet sich in den Waenhuiskrans-Höhlen sowie in den Szenen, die sich auf dem Parkplatz ereignen. In der Parkplatz-Serie treten dionysisches Chaos und eine Art durch Unordnung beherrschte Freiheitsform zu Tage. In der Waenhuiskrans Serie illustriert der Künstler eine durch apollonische Ordnung und Struktur bestimmte Daseinsform – ein temporäres Heiligtum. Das neueste Werk der Ausstellung, *Twilight* (2013), schafft ein Gleichgewicht zwischen den beiden Extremen. *Twilight* stellt in einem bestimmten Sinn eine Konklusion dar: drei Figuren sind in einem vollkommen dunklen Raum – vielleicht im Weltall – zu sehen. Sie sind aus allen typischen Umwelten herausgerissen, entkleidet und jeglicher Stütze beraubt. Die Figuren selbst hat der Künstler auf ihre grundlegenden menschlichen Merkmale reduziert. Die Fackel als einzige Lichtquelle in der Szene bekommt eine tragende Rolle.

Das Licht hat in dieser Serie eine durchbrechende symbolische Kraft: angefangen bei den Lichtern der Stadt auf dem Gemälde *The End of the World* – die auf die Existenz einer entfernten, dicht bevölkerten Siedlung hindeuten – bis hin zu der brennenden Fackel auf dem Bild *One Pearl of Great Price*. Das Licht strömt von außen in die Waenhuiskrans-Höhlen und ergießt sich auf dem zuletzt entstandenen Kunstwerk in einen einzigen Strahl verdichtet in den Leuchtkörper.

„Und es ward Licht!“ sagte Gott im ersten Buch Genesis (1-3), inmitten des Nichts. In diesem Sinne erlangen diese Figuren Gottähnlichkeit. Nachdem Adam und Eva von der Frucht des Baumes der Erkenntnis gegessen haben, wurde ihnen ihre Nacktheit bewußt und sie wurden aus dem Garten Eden vertrieben. Stattdessen finden sich die Figuren von Hindley auf dem Gemälde *Twilight* am Wendepunkt der Schöpfung, im Raum zwischen Ordnung und Chaos. Freiheit und Wissen, eingetauscht für die Unschuld, werden zu einem symbolischen Märchen.

Es muss betont werden, dass es sich hierbei weder um ein universelles Narrativ noch um eine immerwährende Wahrheit handelt. Die von Hindley durch seine Bilder angebotene Antwort ist im Kontext seiner Ausstellung breiter als der Allegoriebegriff von Craig Owen: „Weil im Rahmen der Allegoriestruktur der eine Text durch den anderen interpretiert wird, unabhängig davon, ob diese bruchstückhaft und zusammenhangslos sind oder miteinander in einem chaotischen Verhältnis stehen.“ Auf diese Weise ist es möglich, dass die Philosophie Nietzsches, die biblischen Verweise und die mythologischen Motive sich mittels des südafrikanischen Kontextes des Künstlers mit der Geschichte, den gegenwärtigen Ereignissen und der Folklore verflechten. Dieses Palimpsest (Owens Allegoriebegriff erweiternd) verkörpert sich anschließend in einer eigenständigen Welt, die durch Hindleys Pinsel erschaffen wird. Hindleys Kreaturen, in Stücke zerbrochen, verschwommen und stets zwischen Chaos und Ordnung schwankend, gewöhnen sich langsam an das Sehen in der Götzen-Dämmerung.

Text: Tim Leibbrandt (Deutsche Übersetzung: Dr. Agnes Derjanecz)

Literaturverzeichnis:

1. Nietzsche, F. 1889. 'Twilight of the Idols'. In: Kaufmann, W(ed.). 1976. *The Portable Nietzsche*. New York: Penguin Books.
2. Owens, C. 1980. 'The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism'. *Oktober*, S. 69.

MATTHEW HINDLEY

Born 1974, Cape Town

EDUCATION

2002 Bachelor of Fine Arts, University of Cape Town, Cape Town

SOLO EXHIBITIONS

2012 One Pearl of Great Price, VOLTA8, Basel
2011 The Solo Project, Basel
2011 An Everlasting Once, iArt Gallery (now BRUNDYN + GONSALVES), Cape Town
2009 Like, like, like, like a Circus, iArt Gallery Wembley project space, Cape Town
2009 Black Out, iArt Gallery, Cape Town
2007 Private Vernissage (with Kromschroeder & Pfannenschmidt), Berlin
2006 Before My Time, 34Long, Cape Town
2005 Speak Naturally & Continuously, Iziko South African National Gallery, Cape Town
2005 Absolute Chop, (Art-Directed by Zwelethu Mthethwa), Mandis Butchery and Grill, Gugulethu
2004 Klein Karoo National Arts Festival, Oudtshoorn
2004 Surrender, Bell-Roberts Gallery, Cape Town
2003 Infra-Red, The Michaelis Gallery, Cape Town

GROUP EXHIBITIONS

2012 SeeingEye, BRUNDYN + GONSALVES, Cape Town
2012 Global Groove, Eli & Edythe Broad Art Museum, Michigan
2010 Spier Contemporary Biennial, Cape Town
2009 Dada South, South African National Gallery, Cape Town
2008 Bell 02: blue 7, Vernissage at Create Berlin Showroom, Berlin
2008 Fresh Meat, WITW Gallery, Cape Town
2007 Out of Bounds, Everard Read Gallery, Cape Town
2007 Face, 34LONG, Cape Town
2007 South African Art, Danubiana Art Museum, Bratislava
2006 Anthology, Everard Reed Gallery, Cape Town
2006 MultiPlus, 34LONG, Cape Town

2006 Hotel Room Installation, Spier Wine Estate, Stellenbosch
2005 South East, 34 LONG, Cape Town
2005 Mashups (print collaboration with Peter Eastman), 34LONG, Cape Town
2005 Farrago, Association of Visual Arts, Cape Town
2005 Videobrazil, WWF Anthology Performance, Brazil
2005 Committees choice, Association of Visual Arts, Cape Town
2005 Absolut Finale, Association of Visual Arts, Cape Town
2005 Melrose Art, Obert Contemporary, Johannesburg
2005 SASOL New Signatures, Pretoria
2005 Mooimark, Kunsthalle Exnergasse, Vienna
2004 Art Cool, Bell-Roberts Gallery, Cape Town
2004 Absolut Secret, Association of Visual Arts, Cape Town
2004 A Decade of Democracy: Witnessing South Africa, National Center for African American Arts, Boston
2004 Show us what you're are made of, The Premises, Johannesburg
2003 Picnic, Bell-Roberts Gallery, Cape Town
2003 On the road again, Engler & Piper Projekte, Berlin
2003 MTN New Contemporaries, MuseumAfrica, Johannesburg
2003 Homing in, Albany History Museum, Grahamstown
2003 Meeting at the Watercloset, Galerie Puta, Cape Town
2003 Mooimark, Market Theatre, Johannesburg
2002 In no particular order (vol.1), 16th Recontres Video Art Plastique, Normandy
2002 Video, Michaelis Galleries, Cape Town
2001 World Wide Video festival, Arti et Amicae, Amsterdam
2001 Ydetag, South African National Gallery, Cape Town

AWARDS

2003 Winner of the permanent public art installation competition, South African National Gallery
2002 Michaelis Prize, UCT, Cape Town
2002 Simon Gershin prize, UCT, Cape Town
1994 Irma Stern prize, UCT, Cape Town

PUBLIC COLLECTIONS

IZIKO South African National Gallery, Cape Town
UCT Collection, Cape Town

Twilight, 2013
olaj, vászon / oil on canvas
280*200 cm





Studio Study I, 2011
szén, pasztell, merített papír / coal, pastel on Fabrino
70*100 cm



Study IV, 2012
szén, pasztell, merített papír /
70*100 cm



Study II, 2012
szén, pasztell, merített papír /
70*100 cm

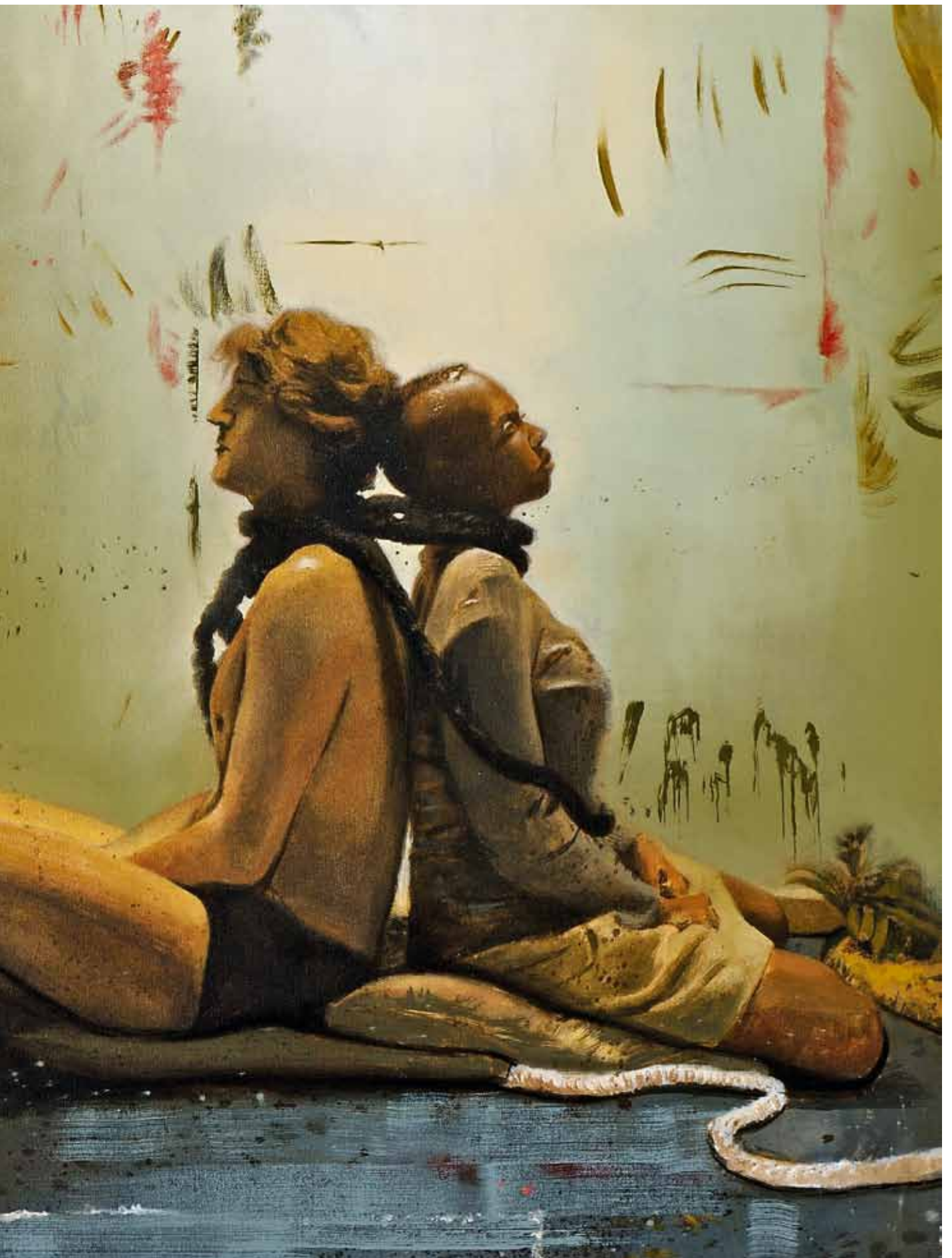
Dirt & Agency, 2012
olaj, vászon / oil on canvas
100*100 cm





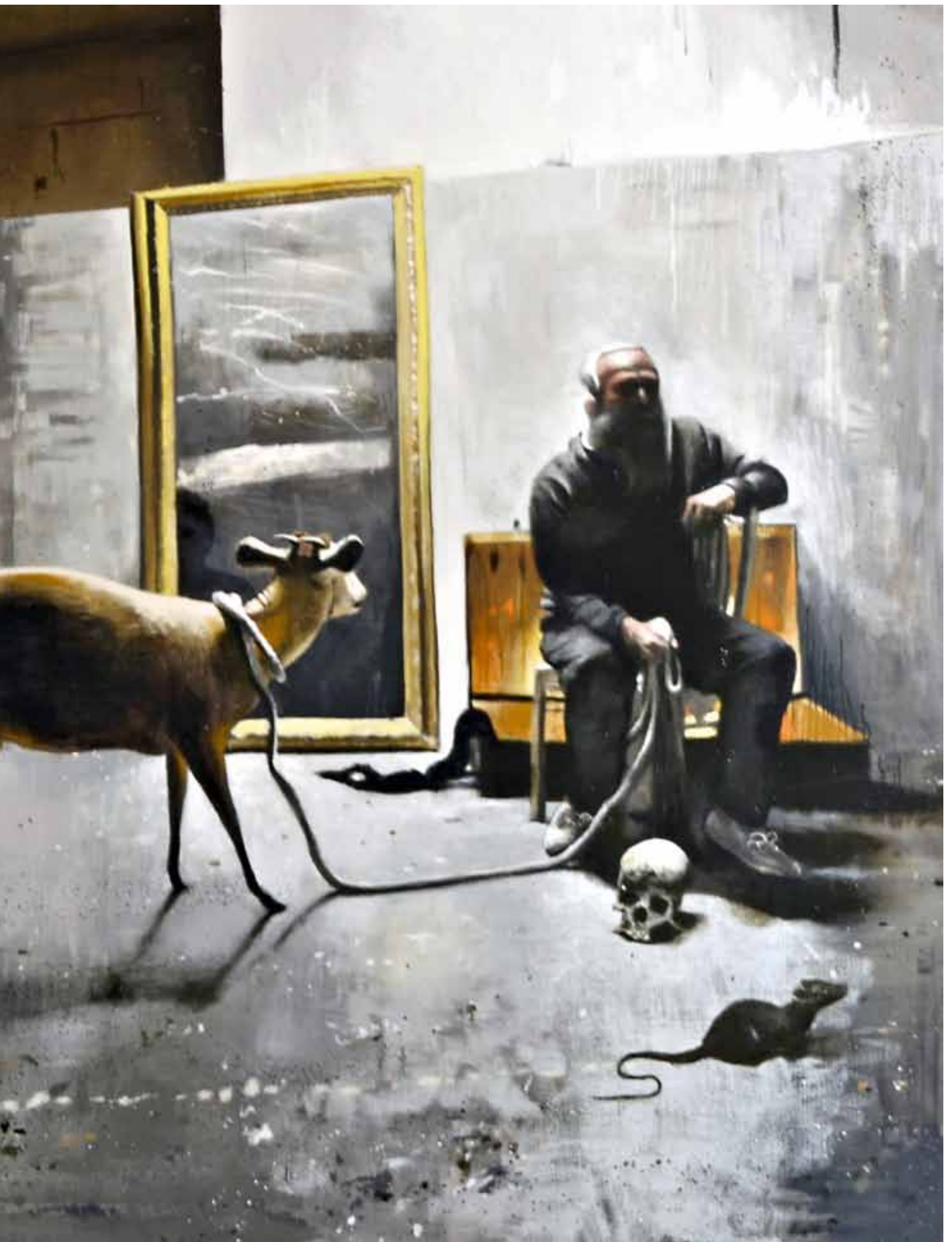


My friend, my friend, 2010
olaj, vászon / oil on canvas
95*95 cm





The Hour of Lead, 2010
olaj, vászon / oil on canvas
200*320 cm





The End of the World, 2010
olaj, vászon / oil on canvas
200*320 cm



Pain has an element of blank, 2011
szén, pasztell, Sennelier pasztell papír / coal, pastel on Sennelier paper
64*50 cm





Untitled 1 (Waenhuiskrans series), 2011
olaj, vászon / oil on canvas
250*200 cm 2 db/pieces





Untitled 2 (Waenhuiskrans series), 2011
olaj, vászon / oil on canvas
200*200 cm