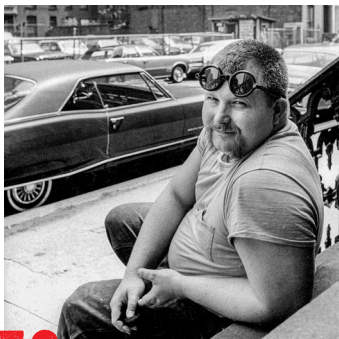
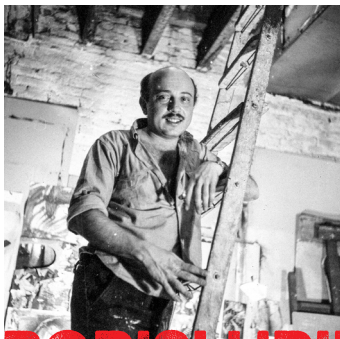


ART MŰVÉSZET AFTER A SOÁ THE UTÁN SHOAH



**BORIS LURIE &
WOLF VOSTELL**
**20230331—
20230730**

**LUDWIG — KORTÁRS
MŰZEUM MŰVÉSZETI
MŰZEUM**

Kölcsönzők **Lenders**

Boris Lurie Art Foundation, New York
Galerie aKonzept, Berlin
Kunstmuseum Bochum
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen
Museo Vostell Malpartida
museum FLUXUS+, Potsdam
Sammlung Block / Neues Museum Nürnberg
Sammlung Gädeke, Berlin
Sammlung Jörn Merkert, Spatzenhäuser
Sammlung Pankrath, Berlin
Sammlung Weißbach, Heuchelheim
Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland
The Wolf Vostell Estate, Berlin
A Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum köszönetet mond azoknak a gyűjtőknek, akik meg kívánták őrizni névtelenségüket.
The Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art would like to express its thanks to the private collectors who wished to remain anonymous.

A kiállítás partnerei és támogatói **Partners and Sponsors**



műpa
Budapest



Boris Lurie
ART FOUNDATION

Peter und Irene
Ludwig Stiftung

THE WOLF VOSTELL ESTATE

ART MŰVÉSZET AFTER A SOÁ THE UTÁN SHOAH

**BORIS LURIE &
WOLF VOSTELL
20230331–
20230730**

Kurátor **Curator**: Prof. Dr. Beate REIFENSCHIED
Kurátorasszisztens **Assistant Curator**: Jan ELANTKOWSKI
Szakmai tanácsadó **Consultant**: Rafael VOSTELL

The exhibition is a collaboration between the Boris Lurie
A kiállítás a Boris Lurie Alapítvány, a Wolf Vostell Estate,
Foundation, the Wolf Vostell Estate, and the Kunstmuseum
valamint a Kunstmuseum Den Haaggal való együttmű-
Den Haag. The exhibition was shown at the Kunstmuseum
ködésben jött létre, amely a Kunstmuseum Den Haagban,
Den Haag, the Kunsthau Dahlem and the Ludwig Museum
a Kunsthau Dahlemben és a Ludwig Museum Koblenzben
Koblenz. Concept of the exhibition and catalogue by Eckhart
volt látható. Kiállítási koncepció és katalógus: Eckhart J.
J. Gillen and Daniel Koep. Special thanks to Gertrude Stein,
Gillen és Daniel Koep. Külön köszönet Gertrude Steinnek,
President of the Boris Lurie Art Foundation, for the idea to
a Boris Lurie Art Foundation elnökének az ötletért, hogy
showcase the art of Boris Lurie and Wolf Vostell side by side
egy utazó kiállítás keretében egymás mellett mutassuk
in the form of a travelling exhibition across Europe.
be Boris Lurie és Wolf Vostell művészetét.

This exhibition of the Bartók Spring is jointly presented by
A kiállítás a Bartók Tavasz keretében a Műpa és a Ludwig
Műpa Budapest and Ludwig Museum – Museum of Con-
Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum közös programja.
temporary Art.

LUDWIG – KORTÁRS
MÚZEUM MŰVÉSZETI
MÚZEUM

Boris Lurie & Wolf Vostell - Művészet a soá után

Kertész Imre a Nobel-díj átvételekor (2002) azt mondta: „A Holocaustban én az emberi állapotot ismertem fel, a nagy kaland végállomását, ahová kétezer éves etikai és morális kultúrája után az európai ember eljutott. [...] Most már csak azon kell gondolkodni, hogyan léphetünk innen tovább. Auschwitz problémája nem az, hogy, úgymond, záróvonalat húzzunk-e alá, vagy sem; hogy megőrizzük-e emlékét, vagy, hogy elsüllyesszük a történelem megfelelő fiókjába; hogy emlékművet emeljünk-e a meggyilkolt millióknak, s hogy ez az emlékmű milyen is legyen. Auschwitz igazi problémája az, hogy megtörtént, és ezen a tényen a legjobb, de a leggonoszabb akaratral sem változtathatunk”.

Két különleges alkotó, az Európában szinte ismeretlen Boris Lurie (1924–2008) és a német avantgárd fenegyereke, Wolf Vostell (1932–1998) munkásságát és gondolkodásuk szerves kapcsolatát hivatott jelen kiállításunk bemutatni.

Boris Lurie & Wolf Vostell - Art after the Shoah

On receiving the Nobel Prize (2002), Imre Kertész said, "In the Holocaust, I recognized the human condition, the end of the great adventure to which European man has arrived after two thousand years of ethic and moral culture. [...] Now we just need to think about how to move on from here. The problem of Auschwitz is not whether or not to draw a closing line under it, so to speak; whether to preserve its memory or to consign it to the appropriate drawer of history; whether to erect a monument to the millions who were murdered, and what kind of monument it should be. The real problem of Auschwitz is that it happened, and the best and the most evil will cannot change that fact."

This exhibition is intended to show the work and the organic relationship between the ideas of two exceptional artists, Boris Lurie, who is almost unknown in Europe, (1924–2008) and the German avant-garde genius Wolf Vostell (1932–1998).

Wolf Vostell: *Soá 1492–1495 Shoah 1492–1495*, 1997

akril, beton, falap *acrylic and concrete on panel*, 270 × 720 cm



Barátságuk a 1964-ben kezdődött. Eltérő pozícióból – a festészet, illetve az akcióművészet irányából –, de radikális megközelítésében fogalmazták meg társadalmi elkötelezettségüket, a harcot a közönnyel és az erkölcsi értéktelenedéssel szemben. Az elkötelezett értelmiségnek a kollektív bűnök beismerése, a holokauszt és a fasiszmus tragédiájának feltárása életcélként jelentett, amit nem írhatott felül a felejtés paradigmája. Lurie és Vostell számára a közelmúlt, a holokauszt, a náci múlt következetes feltárása, az elévülhetetlen bűnök felmutatása jelentette művészeti programjuk alapját. Témájukban mindketten a közvetlen múlt feldolgozásával foglalkoztak, a soá katasztrófája, emberi tragédiája, annak közvetlen és közvetett lenyomatai kerültek munkásságuk homlokterébe. Mindkettőjük egyedüli célja, jelenük lényegi erkölcsi kérdése a történelmi felelősségvállalás, a múlttal való szembenézés volt. Csak az eredendő pozícióik voltak ellentétesek, az áldozat és a tettes pozíciója, ami kapcsolatukban nem a szembenállást, hanem az áldozati sorssal való azonosulást, a viselt bántalmak átvállalását jelentette: Lurie a holokauszt túlélő áldozata,

6

Their friendship dates back to 1964. They articulated their social engagement, the struggle against indifference and moral degradation, from different positions – from the perspective of painting and action art – but with a radical approach. For the committed intellectuals, acknowledging collective crimes and exposing the tragedies of the Holocaust and fascism was a life's work that could not be overridden by the paradigm of forgetting. For Lurie and Vostell, the consistent exploration of the recent past, the Holocaust, the Nazi past, the revelation of unforgivable crimes, was the basis of their artistic programme. Both were concerned with the immediate past, with the catastrophe and human tragedy of the Shoah and its direct and indirect imprints in their work. For both of them, the sole aim, the essential moral question of their present, was to take historical responsibility, to face up to the past. Only their inherent positions were opposed, the position of victim and perpetrator, which in their relationship meant not opposition but identification with the victim's fate, the acceptance of the harms suffered: Lurie was a Holocaust survivor, while Vostell was a critical and committed advocate obsessed with social responsibility, who, identifying with the position of the victim,



Boris Lurie: *Megváltoztatott ember (Cabot Lodge)*

Altered Man (Cabot Lodge), 1963

festék, papírkollázs, papír, vászon paint and paper collage

on paper mounted on canvas, 75 x 58,4 cm

Vostell a társadalmi felelősségvállalás megszállott képviselője, kritikus és elkötelezett protagonistája volt, és az áldozat pozíciójával azonosulva állította munkássága középpontjába a kollektív bűnök vállalását és a kollektív történelmi büntudat elévülhetetlenségét. Következetességét jellemezte a zsidó identitás megjelenítése is: a haszid zsidók viseletét hordta, pajeszt növesztett és kaftánt viselt. A háború utáni aktív értelmiségi csoportok, akik a nácizmust és a népiirtást megélték, tudatában voltak a felejtés abszurd politikájának következményeivel, hangot adtak szembenállásuknak, elsődlegesen a tömegmédiák fokozatos térnyerésével szemben, mint pl. Adorno, Hans Magnus Enzensberger vagy Heinrich Böll. Felismerték a tömegmédia egyre nagyobb manipulatív erejét, a történelmi felelősségvállalás kiiktatását a gazdasági virágzás jövőbeli ígéretének fényében. Lurie és Vostell a képzőművészet avantgárd magatartásával kerültek be ebbe a szellemi fejezetbe.

A megosztott Európa és ezzel egyetemben a két német állam hivatalos leszámolóása a nácizmussal és a faszizmussal ellentétes ideológiák

8

placed at the centre of his work the assumption of collective guilt and the inexcusability of collective historical guilt. His consistency was also marked by the display of Jewish identity: he wore the clothing of Hasidic Jews, grew a sideburn and wore a long suit. After the war, active intellectuals such as Adorno, Hans Magnus Enzensberger and Heinrich Böll, who had lived through Nazism and genocide, were aware of the consequences of the absurd politics of forgetting and voiced their opposition, primarily to the gradual rise of the mass media. They recognised the increasing manipulative power of the mass media, the exclusion of historical responsibility in the face of a vision of economic prosperity. Lurie and Vostell entered this intellectual chapter with their avant-garde attitude to the visual arts.

The divided Europe, and with it the two German states, confronted Nazism and Fascism officially along opposing ideologies. In the West, the aim was to restore the capitalist economic order, to ensure economic and cultural development adapted to the needs of a consumer society, to convey a positive world view, to focus on the absolute present, to promote faith

Wolf Vostell: Mánia ciklus – Népiirtás *Zyklus Mania, Völkermord*, 1973
tükör, halcsontváz, ceruza, elmosódott újságlap,
felíratos doboz szöggel **mirror, fish skeleton, pencil, and blurring**
on magazine with nail in box with sign, 40,5 x 30,2 x 11,7 cm



mentén történt. Nyugaton a kapitalista gazdasági rend visszaállítás, a fogyasztói társadalom igényeihez igazított gazdasági és kulturális fejlődés biztosítása volt a cél, a pozitív világkép közvetítése, az abszolút jelenre való fókuszálás, az új életben való hit. Keleten a kommunista diktatúra vette át az uralmat, a múlt feldolgozását egyoldalúan, az áldozat definiálásával letudva. Az ötvenes évek világképe összességében nem volt más, mint a két világhatalom egymással szembenálló ideológiájának a harca, a hidegháború korszaka. Alleida Assman szerint az ötvenes években a nyugatnémet kollektív emlékezet és történelmi feldolgozás a politikai deklarációk korszaka volt, a beismerés és emlékezés azon időszak, amely a személyes emlékekkel nem lépett kapcsolatba. Míg a második szakaszban, a hatvanas években a tanulás és a kérdés, azaz a történetek személyekhez és helyekhez kötése érdekelte kutatásai során a már nem érintett generációt. Lurie és Vostell munkásságával ennek ment elébe. A múltból való tanulást tette jelen idejű nyelvezetbe, szimbólumrendszerbe, ami a döbbenetet, a megrendülést még felrázóbbá tette.

10

in a new life. In the East, the communist dictatorship took over, which was content to deal with the past in a one-sided way, only defining the victim. Overall, the world view of the 1950s was no more than a struggle between the opposing ideologies of the two world orders, an era of Cold War. According to Alleida Assman, collective memory and the processing of history in West Germany in the 1950s was an era of political declarations, a period of acknowledgement and remembrance that did not engage with personal memories, while in the second phase, in the sixties, the generation no longer concerned was interested in learning and questioning, i.e. in linking events to persons and places. With their work, Lurie and Vostell anticipated this. They transposed learning about the past into the present tense, a system of symbols that made the shock and dismay all the more jarring.

Wolf Vostell met Lurie, a Jewish émigré with Russian roots, on a trip to the United States around 1964, and discovered his own spiritual affinity in his work. Vostell was already a well-known avant-garde artist in Germany and Western Europe in the early 1960s. His radical attitude,

Boris Lurie: *Lolita*, 1962-1963

papírkollázs, vászon **paper collage mounted on canvas**, 142,2 × 102,9 cm



Wolf Vostell egy amerikai útja alkalmából, 1964 körül ismerte meg Lurie-t, az orosz gyökerekkel rendelkező zsidó emigránst, akinek a munkáiban saját szellemi rokonságát fedezte fel. Vostell a hatvanas évek elején már Németországban és Nyugat Európában is ismert avantgárd alkotó volt. Radikális magatartása, a happening európai bevezetése, kortárs ellen-művészeti nyelvezetének teljes felhasználása jellemezte tevékenységét, ami nagyon közel állt Lurie művészeti felfogásához. Központi programjuk a náciizmus, az emberiség ellen elkövetett bűnök, a soá elleni harc volt, és amit a munkáikban képviseltek: a feldolgozatlan múlt, a közös erkölcsi felelősségvállalás tudatosítása.

Wolf Vostell Leverkusenben (1932) született, majd Kölnben, Párizsban és Berlinben dolgozott, s már művészi pályája kezdetén a nemzetközi fluxus mozgalom káprázatos képviselőjének számított. Az ötvenes évek óta foglalkozott a soá kibeszéletlen traumájával. Művészeti eszköztárába bevonta a mindennapok technikai és mediális eszközeit. Az új médiumokhoz, technikai eszközökhöz (televízió, rádió, repülőgép vagy autó) való hozzáállását egyszerre jellemezte a rajongás

Boris Lurie a műtermében Boris Lurie in his studio, 1977

Fotó Photo: Joseph Shneberg

12

his introduction of the happening, his full use of the language of contemporary counter-art was very close to Lurie's conception of art. Their central programme was the fight against Nazism, war crimes, and the Shoah, and what they represented in their work: an awareness of the unresolved past, of a shared moral responsibility.

Wolf Vostell was born in Leverkusen (1932), worked in Cologne, Paris and Berlin, and was an outstanding representative of the international Fluxus movement from the very beginning of his artistic career. Since the 1950s, he had been dealing with the unspeakable trauma of the Shoah. His artistic tools included the technical and media tools of everyday life. His approach to the new media and technical means (television, radio, aeroplane or car) was characterised by both enthusiasm and ambivalence, stemming from his scepticism about their psychological and social impact.

Boris Lurie was born in Leningrad, in the Soviet Union (1924), but fled with his parents to Riga (Latvia) at an early age. When Nazi troops marched



és az ambivalencia, amelyet a pszichológiai és társadalmi hatásukkal szembeni szkepticizmusából eredt.

Boris Lurie a Szovjetunióban, Leningrádban született (1924), de szülei vel korán Rigába (Lettország) menekült. Amikor 1941-ben a náci csapatok bevonultak, Lurie családjának nagy részét meggyilkolták. Apjával különböző koncentrációs táborokban, köztük Buchenwaldban raboskodtak, egészen az amerikai felszabadításig. 1946-ban apjával New Yorkba emigrált, ahol Lurie művészeti pályára lépett, és a soá túlélőjeként egyre inkább a háború utáni társadalom valóságát kezdte feltárni. A New York-i száműzött művészek körében Boris Lurie alapozta meg az anti-művészet koncepcióját, és 1959-ben Sam Goodman és Stanley Fisher művésztársaival együtt megalapította a „NO!art mozgalmat” azzal a céllal, hogy nyíltan és kendőzetlenül ábrázolja a háború utáni társadalmi valóságot. Vostell és Lurie is egy olyan művészet mellett kötelezték el magukat, amely leplezi a valóságot, szembesíti a nézőt az erőszak tényeivel és jelenségeivel, és így állásfoglalásra kényszeríti. Művészetük eszköztára radikális koncepciójuk hiteles megjelenítését szolgálta.

14 (FJ)

in 1941, most of Lurie's family was murdered. He and his father were imprisoned in various concentration camps, including Buchenwald, until their liberation by the US Army. In 1946, Boris Lurie emigrated with his father to New York, where he embarked on an artistic career and, as a survivor of the Shoah, began to explore the realities of post-war society. Boris Lurie consolidated the concept of anti-art among the exiled artists in New York and in 1959, together with fellow artists Sam Goodman and Stanley Fisher, founded the "NO!art movement" to openly and unvarnishedly depict post-war social reality. They both committed themselves to an art that would expose reality, confront the viewer with the facts and phenomena of violence, and thus force him to take a stand. The tools of their art served to authentically represent their radical concept.

(FJ)

Boris Lurie: *Cím nélkül Untitled*, ca. 1972

akril, pamutszövet, karton

acrylic and cotton fabric on cardboard,

91,4 × 40,6 × 2,5 cm



NO!art

A NO!art egy radikális avantgárd anti-art mozgalom volt, melyet 1959-ben indított el Boris Lurie, Sam Goodman és Stanley Fisher. Bár máig születnek alkotások a NO!art szellemében, a mozgalom legaktívabb alkotói korszaka, amikor a legkiemelkedőbb NO!art munkák létrejöttek, 1964-ig tartott. Lurie, Goodman és Fisher mellett Allan Kaprow, Jean-Jacques Lebel, Michelle Stuart és később Wolf Vostell is a csoport tagjai voltak.

A NO!art sajátos módon viszonyult az amerikai kultúrához: bár abból eredt, radikálisan szemben állt vele. Ez a radikális szellemiség Boris Lurie művészetében jelent meg a legmarkánsabban, aki következetesen állította munkái középpontjába a korabeli amerikai társadalom által tabunak tekintett témákat: a háborút, az atom-bombát, a rasszizmust, a szexizmust.

NO!art

NO!art was a concept realised through the activities of a radical avant-garde and anti-art-establishment movement that started in New York in 1959 by Boris Lurie, Sam Goodman and Stanley Fisher. Although younger artists still continue to create works in the spirit of NO!art today, its most significant period lasted until 1964 when the group's major figures carried out the most outstanding NO!art activities. Besides Lurie, Goodman, and Fisher, other NO!artists included Allan Kaprow, Jean-Jacques Lebel, Michelle Stuart, and later Wolf Vostell.

NO!art had a special relationship with American culture: on the one hand it was rooted in it, but on the other hand it was radically opposing it. This radical attitude was most evident in the art of Boris Lurie, who consistently chose as the subject of his works themes considered taboo by contemporary American society: the war, the atomic bomb, racism and sexism.

Boris Lurie: *NO Mrs. Kennedy*vel *NO with Mrs. Kennedy*, 1963

akril, papírkollázs, farostlemez *acrylic and paper collage*

on masonite, 35,6 × 27,3 cm



Boris Lurie traumatikus háborús élményei hatására és mivel New York adott otthont a világ legnagyobb zsidóközösségének, a holokaust a NO!art visszatérő témája lett, és ezeket a műveket a művészek maguk között „zsidó művészet”-nek nevezték.

A NO!art a sokkhatással operált, arra törekedett, hogy sokkolja a közönséget. Ez a szembenálláson és tiltakozáson alapuló esztétika Boris Lurie munkásságában jelent meg a legmarkánsabban – festményei, kollázsai és tárgyai visszatérő motívumaiban, valamint a „NO” szó ismétlésében, mely a NO!art által képviselt ellenállás állandó megerősítését szolgálta. Mi több, ez a művészet szándékosan visszataszító és obszcén volt, mint például Lurie és Sam Goodman *No Sculpture/Shit Show* című sorozata, amelyben a szobrok/tárgyak ürülékcupacokra emlékeztetnek.

(JE)

As a result of Boris Lurie's traumatic wartime experiences and because New York was home to the world's largest Jewish community, the Holocaust was a recurring theme in NO!art. Subversively, such works were called by the artists themselves the "Jew art".

NO!art was intended to cause a shock effect, to shock the viewer. Its aesthetics was based on objection and protest, which was most evident in the oeuvre of Boris Lurie, the characteristic feature of which was the repetition of motives on his paintings, collages, and objects, as well as the repetition of the word „NO” as a constant reassurance of the resistance represented by NO!art. Moreover, this art was deliberately repulsive and obscene, like the series *No Sculpture/Shit Show* by Lurie and Sam Goodman, in which the sculptures/objects resemble piles of excrement.

(JE)

Wolf Vostell: *NEM-könyv* / *NEIN-Buch*, ca. 1962–64 (részlet detail)



Happening

A 2. világháború utáni avantgárd művészetben megjelenő kifejezésforma, nyitott képzőművészeti műfaj; jelentése történés, az angol to happen igéből. A kifejezést először Allan Kaprow (1927–2006) amerikai képzőművész használta az 1950-es években egy sor művészettel kapcsolatos esemény leírására. Európában először Vostell rendezett happeninget 1958-ban Párizsban, majd 1961-től Németországban (az akkori Német Szövetségi Köztársaságban, Kölnben). A *Das Theater ist auf der Strasse* címet viselő akció a művész értelmezésben maga is egyfajta dé-coll/age volt: a hat színből álló happening során kiiktatva a hagyományos művészetközvetítő csatornákat és intézményeket egyszerű járókelőket hívott meg, hogy egy plakátokkal számos rétegben befedett utcai fal előtt az anyagokat visszaszedve az előbukkanó motívumok alapján hajtsanak végre cselekvéssorozatokat (pl. ha egy cigaretta bukkant elő, a résztvevőnek rá kellett gyűjtania stb.).

Happenings: fluxus, pop art, nouveau réalisme. Dokumentáció,

szerk. Jürgen Becker és Wolf Vostell, Rowohlt Verlag

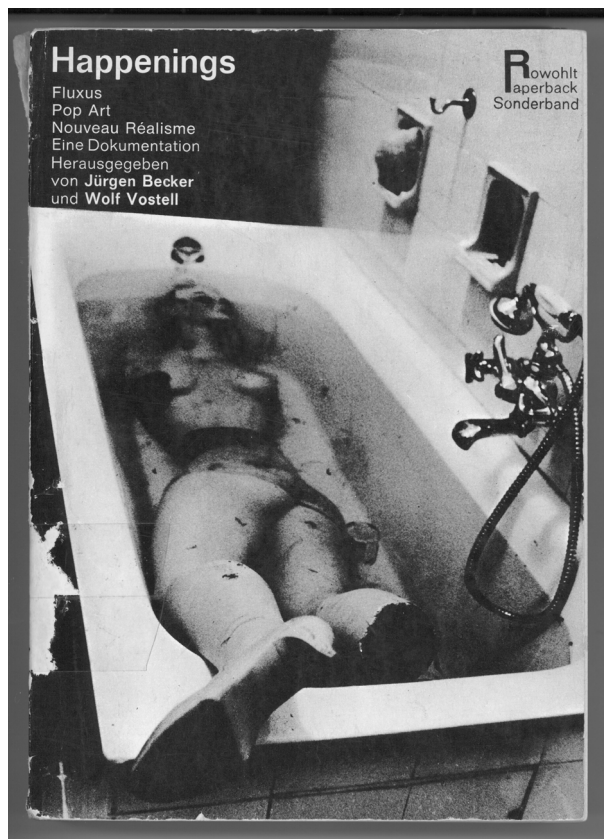
Happenings: Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation,

eds. Jürgen Becker and Wolf Vostell, Rowohlt Verlag, 1965

20

Happening

It is a form of expression in the post-World War II avant-garde art, an open art genre. The term comes from the English verb to happen. The term was first used by the American artist Allan Kaprow (1927–2006) in the 1950s to describe a series of art-related events. In Europe, Vostell was the first artist to organise a happening in Paris in 1958, and then in Germany (in Cologne, at the time the Federal Republic of Germany) from 1961 onwards. The action, called *Das Theater ist auf der Strasse*, was a kind of dé-coll/age in the artist's interpretation: in the six-scene happening, he excluded traditional art-mediation channels and institutions and invited simple passers-by to perform a series of actions in front of a street wall covered with several layers of posters, retrieving the materials and performing actions based on the motifs that emerged (e.g. if a cigarette appeared, the participant had to light it, etc.)



Wolf Vostell szerint a happening egyrészt a pop-art cselekvéssel való feltöltése, másrészt az environment aktív vetülete. Három fő válfaját megkülönböztetve (amerikai, német, francia) Vostell és köre a berlini dadaisták agresszivitását, destruktivitását és társadalombírálatát folytatta, s a happeninget leginkább a politikai provokáció eszközeének tekintette. A tabukat feloldó, a cselekvést és álmot összekapcsoló műfaj/műforma a világ közvetlen kifejezőeszköze volt abban az időben a progresszív társadalmi és művészeti elképzeléseket valló alkotók számára. Fontos momentum a kiszámíthatatlanság, a véletlen és rendetlenség, az élet-totalitás megváltoztatása, így ennek részeként az éppen uralkodó nézetek és ideológiák kritikája.

A happening egyszeri és megismételhetetlen realitást kívánt nyújtani társalkotóvá előléptetve a nézőt: „A happeninget sohasem kellene előre próbálni, jó lenne, ha lefolyását laikusok vezetnék, és ha sohasem ismétlődne meg ugyanaz a műsor.” (Allan Kaprow) (KJ)

According to Wolf Vostell, happening is both a way of filling pop art with action and an active form of environments. Vostell and his circle, distinguishing between its three main types (American, German, French), continued the aggressiveness, destructiveness and social criticism of the Berlin Dadaists, and saw happening mainly as a means of political provocation. A taboo-busting genre/art form that combined action and dream, it was a direct means of expression at the time for artists who held progressive social and artistic visions. An important aspect was unpredictability, chance and disorder, the change of life-totality, and thus, as part of this, the critique of the prevailing views and ideologies.

The happening aimed to offer a unique and unrepeatable reality, elevating the spectator to the role of co-creator: “The happening should never be rehearsed in advance, it would be good if it were run by lay people, and if the same show were never repeated.” (Allan Kaprow) (KJ)

Boris Lurie: *Hard Writings: LOAD*, 1972
papírkollázs, festék, papír, vászon *paper collage*
and *paint on paper mounted on canvas*,
59,7 × 87,6 cm



Fluxus

A hatvanas évek jellegzetes művészeti törekvése, mely a legkülönbözőbb aktivitásformákat foglalja magába, kezdve a költésztől a tárgyalakotáson át egészen a filmig. Dick Higgins szerint a „Fluxus már létezett, mielőtt nevet kapott volna.” A Fluxus ideája minden bizonnyal jóval korábban is létezett, experimentális művészek, építésszek, zeneszerzők, formatervezők egy csoportjának munkáiban fejeződött ki a „fluxizmus” gondolata (maga a fluxus áramlást, folyást, energia-sűrűséget., áthatolást jelent).

Közelebbről Fluxusnak egy olyan alkotói csoportot szokás nevezni, amely 1962-ben jött létre, s amelynek tagjai Japánban, az USA-ban, és Európában éltek (George Maciunas, Robert Filio, Dick Higgins, Ken Friedman, Ben Vautier, George Brecht, Milan Knizak, Yoko Ono, és mások).

1962-ben Maciunas Európában, Németországban kívánt Fluxus zenei eseményt létrehozni, amihez kérte Wolf Vostell és Nam June Paik

Wolf Vostell: *Héber szvit hét hegedűre*
Hebräische Suite für sieben Violinen, 1997

hegedű, tányér, gyertya, fa, vászon
violins, plates, candles, wood on canvas,
270 x 235 x 15 cm



Fluxus

It is a characteristic artistic endeavour of the sixties, encompassing a wide range of activities, from poetry to object creation and film. According to Dick Higgins, “Fluxus existed before it had a name.” The idea of Fluxus certainly existed long before that, in the works of a group of experimental artists, architects, composers, designers, the idea of “fluxism” was expressed (flux itself meaning flow, energy density, penetration).

More specifically, Fluxus is the term used to describe a group of artists that was founded in 1962 and whose members lived in Japan, the USA and Europe (George Maciunas, Robert Filio, Dick Higgins, Ken Friedman, Ben Vautier, George Brecht, Milan Knizak, Yoko Ono, and others).

In 1962, Maciunas wanted to create a Fluxus music event in Germany, Europe, for which he asked Wolf Vostell and Nam June Paik for help. They organized a conference called Praefluxus, which was accompa-

segítségét. Megszervezték a Praefluxus címet viselő konferenciát, amelyet különféle zenei események kísértek, majd Wiesbadenben szeptemberben megrendezték az egy teljes hónapon át tartó Fluxus nemzetközi új zenei fesztivált, amelyen előadták Vostell *Kleenex*. c. happening-jellegű zenés darabját is.

A Fluxus alapvető célkitűzései társadalmiak, és nem esztétikai jellegűek voltak. Szembefordult a funkció nélküli áruként értelmezett műtárgy-felfogással, sőt, egyáltalán, a professzionális szépművészetek fokozatos felszámolását tűzte ki célul. A Fluxust művelő, annak szellemében alkotó művészek szerint minden lehet művészet, mindenki (lehet) művész. Ebben a vonatkozásban fontos szempont az élethez való nyitott viszonyulás és a múlt esztétikai kategóriáitól történő teljes elhatárolódás. A Fluxus a modellalkotás és paradigmateremtés tudatos felhasználása köré szerveződött, kialakulásának évtizedei az interdiszciplináris tudományágak magukra találásának évtizedei voltak. Művészeti értelemben két pozíció, az ún. posztduchamp-i (ready-made) és a posztcage-i (a művész elszemélytelenítése) tudatosításából jött létre, mindeközben újfajta szubjektivitást teremtve igyekszik túllépni a művészeten.

„A Fluxus az egyetlen művészeti mozgalom, amely képes a saját farkába harapni.” (Ben Vautier)
(KJ)

nied by various musical events, and in September they organized the month-long Fluxus: International Festival of the Newest Music in Wiesbaden, which included a performance of Vostell's happening-style action piece *Kleenex*.

The fundamental aims of Fluxus were social, not aesthetic. It opposed the concept of art as a commodity without function, and even aimed at the gradual abolition of professional fine arts. Artists who cultivated Fluxus and created in its spirit believed that everything could be art, that everyone (could be) an artist. An important aspect in this respect is an open attitude to life and a complete detachment from the aesthetic categories of the past. Fluxus was organised around the conscious use of modelling and paradigm building, and its decades of development were the decades of the establishment of interdisciplinarity. In artistic terms, it has emerged from an awareness of two positions, the so-called post-Duchampian (ready-made) and the post-Cageian (depersonalisation of the artist), while at the same time seeking to transcend art by creating a new kind of subjectivity.

“Fluxus is the only art movement that can bite its own tail.” (Ben Vautier)
(KJ)



Boris Lurie: *Emigráns NO bőrönd (Anti-pop)*

Immigrant's NO Suitcase (Anti-Pop), 1963

akril, szövet, papírkollázs, bőrönd *acrylic, fabric,*

and paper collage on suitcase, 38,1 × 58,4 × 17,8 cm

Kollázs-montázs-dekollázs

A kollázs (a ragasztást/illesztést jelentő francia collage-szóból) olyan művészeti eljárás, amely különböző területekről származó, eltérő karakterű anyagok, képek, dolgok egymásra halmozása révén jön létre. A látszólag össze nem illő részletek egymásra helyezésével új formák, gondolatok, összefüggések jelennek meg. Jellegzetesen modern, 20. századi alkotói gyakorlat; a kubisták (mindezenelőtt Braque és Picasso) által feltalált technikát a dadaisták, ill. aszürrealisták is elsősorattal alkalmazták. A háború után a művészetben bukkannak fel a kollázzsal ellentétes eljárás, a décollage változatos technikái: a szaggatás, tépés, égetés, füstölés, préselés vagy kaparás segítségével létrehozott többrétegű munkák képi világa. A kollázs mindenekelőtt a valóságot destruktív-költői módon értelmező irányzatok kifejezési formája, (ld. Nouveaux Réalism, pop-art, happening, Fluxus, concept art...).

Az 1920-as évek avantgárd művészete által gyakorolt kollázs-montázs technika az 1950-es évek végére tér vissza. Szemben az újrealizmus képviselőivel, akik a darabjaira szaggatott plakátokat, a letépett elemeket vászonra ragasztva azokat festészeti eszközként, egyfajta technikai játékként kezelték, Vostell számára a dekollázs a destrukció, a tépés, a valóság rejtett tartalmainak felfedését lehetővé tevő módszer volt. A kifejezésre a Le Figaro egyik 1954-es számában bukkan rá, egy röviddel a felszállás után történt repülőgépbalesetet bemutató fotó képaláírásaként. A repüléstechnikai szakkifejezésből (start, elszakadás a földtől) Vostell művészeti eljárást és egész ideológiát hoz létre.

Az újra felfedezett kollázs-eljárás használata Vostell és Lurie számára szinte egyidőben, az 1950-es évek végére bevált gyakorlat lesz. Az extrém ellentmondásos tartalmi síkok egy térbe helyezése új, a nézőt aktivizáló narratívák rendszerét biztosította. Lurie megszálloítottként hasogatja a pin-up girlöket, mellük téve az auschwitz-i áldozatok kíméletlenül naturalista újságokból származó reprot. Az eredmény kegyetlen: a felszín és közöny találkozása az emberi gáztattal. Vostell kollázsaiban a legkülönböfölb, egymásnak ellentmondó tárgyakat alkalmaz; a TV, rádió, repülőgép alapszimbólumai, visszatérő motívumai.

Collage-montage-decollage

Collage (from the French word collage, meaning to glue/paste) is an artistic process that is created by stacking materials, images, things of different character from different backgrounds. By superimposing seemingly mismatched details, new forms, ideas and connections emerge. A distinctly modern, 20th-century creative practice, the technique invented by the Cubists (notably Braque and Picasso) was also popular with the Dadaists and the Surrealists. In post-war art, the varied techniques of décollage, the opposite of collage, emerge: a visual language of multi-layered works created by tearing, ripping, burning, smoking, pressing or scraping. Above all, collage is a form of expression of movements that interpret reality in a destructive-poetic way (see Nouveau réalisme, pop art, happening, Fluxus, concept art...).

The collage-montage technique practiced by avant-garde art in the 1920s came back in the late 1950s. In contrast to the neo-realists, who treated torn posters and torn elements glued to canvas as a painterly tool, a kind of technical game, for Vostell, decollage was a method of destruction, of tearing, of revealing the hidden contents of reality. He found the phrase in a 1954 issue of Le Figaro, as a caption to a photo of a plane crash shortly after take-off. Starting from the technical aeronautical term (take-off), Vostell created an artistic process and an entire ideology.

The use of the rediscovered collage process would become a well-established practice for Vostell and Lurie almost simultaneously by the late 1950s. Placing extreme contradictory planes of content in one space provided a new system of narratives that activated the viewer. Lurie obsessively cleaves the pin-up girls, juxtaposing them with ruthlessly naturalistic newspaper reprints of the Auschwitz victims. The result is brutal: a meeting of linkage and indifference with human malice. In his collages, Vostell employs a wide variety of contradictory objects; basic symbols and recurring motifs are the TV, radio and aeroplane.

Since, according to Wolf Vostell, "life itself is dé-collage" (car crash is an extreme example), he associated it with the genre of happening and introduced the concept of dé-collage-happening (for example, he stripped a car of its function by covering its entire surface with a thick concrete

Miután Wolf Vostell szerint az “élet már önmagában dé-coll/age” (szélsőséges példa erre az autóbaleset), így kapcsolatba hozta a happening műfajával, és bevezette a dé-coll/age-happening fogalmát (például egy autót úgy szabadított meg funkciójától, hogy egész felületét vastag betonmasszával borította be). A későbbiekben számos munkájában a térinstallációk, az environmentek tárgyait, az assamblage-okat, a tárgyakat egyaránt a valóság elemeiből vett, onnan kiszakított és más összefüggésbe helyezett dekolázsként értelmezi.

(FJ-KJ)

mass). In many of his later works, he interpreted the objects of his installations, his environments, his assemblages, his objects, as decollages taken from elements of reality, removed from them and placed in a different context.

(FJ-KJ)

Wolf Vostell:

Az ön(ök) jelöltje Ihr Kandidat, 1961

décollage, 140 x 200 cm



Boris Lurie: *Még több biztosítás* *More Insurance*, 1963
papírkollázs, festék, karton *paper collage and paint on cardboard*,
50,8 × 40,6 cm



Endogén depresszió

A depresszió mint jellegzetes pszichés állapot vizsgálatakor kórokok szerint megkülönböztetünk endogén és exogén (reaktív) depressziót.

Sajátosan értelmezi az endogén depresszió jelenségét Wolf Vostell a 60-as években, minthogy az döntően biológiai, neurokémiai folyamatok által meghatározott, a környezeti hatásoktól nagyjából független mentális rendellenesség. Az orvosi kifejezés használatával Vostell pszichológiai felismerésekre utalt, és ezeket a társadalom egészére vonatkozó törekvésként fogalmazta meg. Az endogén itt elsősorban azt jelenti, hogy a látható megnyilvánulásokhoz képest rejtett, belső történet, amellyel a beteg (ill. a társadalom) nem foglalkozik, számára rejtett, láthatatlan. Az Endogén depresszió címet viselő munkáiban Vostell egyfelől a fogyasztás eufóriájától elvakult modern ember, a kapitalista társadalmi berendezkedés logikája, a tömegmédia által befolyásolt, valamint a múlttal való szembenézéstől elzárkózó társadalmi beállítódást tematizálta.

Wolf Vostell: *Endogén depresszió (Los Angeles-i változat)*

Endogene Depression (version Los Angeles), 1980

cement, TV, orvosi szekrény *cement on TV on doctor's cupboard,*

127 × 55 × 50 cm



Endogenous depression

When examining depression as a psychological condition, we can distinguish between endogenous and exogenous (reactive) depression according to its pathologies.

Wolf Vostell, in the 1960s, put forward his own interpretation of endogenous depression as a mental disorder that is largely determined by biological, neurochemical processes and largely independent of environmental influences. By using the medical term, Vostell referred to psychological insights and formulated them as an aspiration for society as a whole. Endogenous here means, first and foremost, that the hidden, internal events that the patient (or society) does not deal with remain hidden and invisible compared to the visible manifestations. In his works entitled Endogenous Depression, Vostell addressed, on the one hand, the modern man blinded by the euphoria of consumption and, on the other, a social attitude influenced by the logic of the capitalist social order and the mass media, which is reluctant to confront the past.

Az eredeti konstellációt (happening-décoll/age) később kilenc másik elrendezésben mutatta be, valamennyiben lebetonozott katódsugaras tv-készülékeket használva. Az installatív elemekhez megrendezett, ill. véletlenszerű események is társultak: Vostell előbb kutyákat, majd pulykákat helyezett el a tárgy-együttesben. A későbbiekben az akció elemeit (tv asztalon, betonnal) esetenként külön-külön is kiállította *Endogén depresszió* címen.

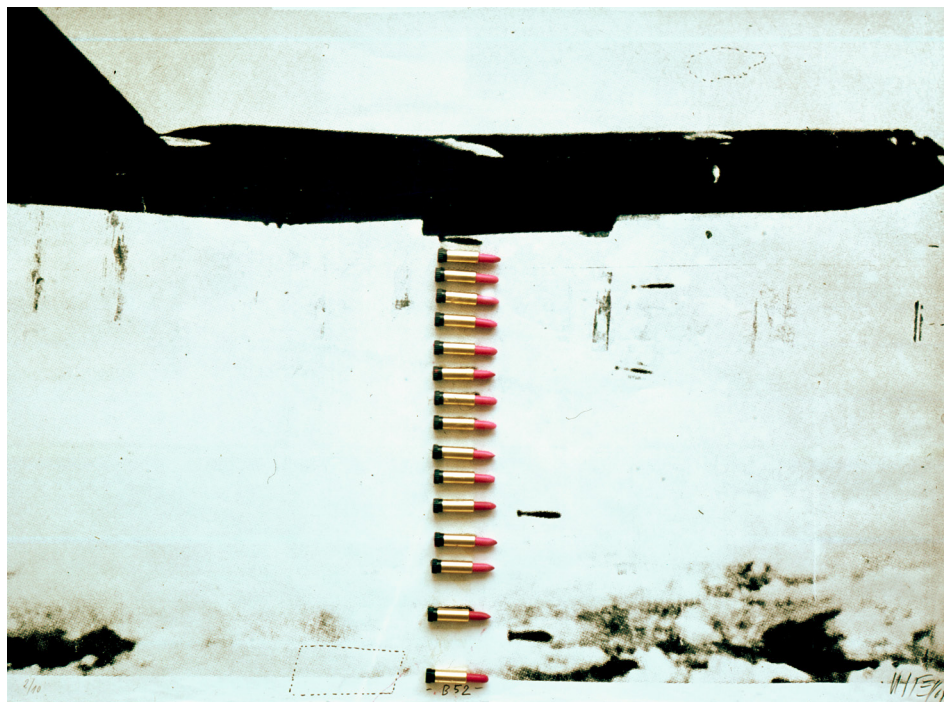
Vostell saját alkotói gyakorlatát végigkísérte az új anyagok keresése. Így talált rá 1969-ben a betonra, amelyet valamennyi művészeti médiumban és műfajjal (szobor, environment, happenig, festészet, videó stb.) dolgozva alkalmazott, és amelyeket kezdetben „akciószobroknak” nevezett. Számára a beton az emberi társadalom bénultságának, brutalizmusának és megkeményedtségének anyaga volt.

(KJ)

He later presented the original installation (happening-decoll/age) in nine new arrangements, all using cathode-ray TV sets embedded in concrete. The installation elements were accompanied by staged or chance events: first dogs, then turkeys were placed in the assemblage. In later years, he exhibited the elements of the installation (TV set on table, in concrete) separately, under the title *Endogenous Depression*.

Throughout his creative practice, Vostell had been searching for new materials. This is how, in 1969, he discovered concrete, which he applied to all artistic media and genres (sculpture, environment, happening, painting, video, etc.), initially calling these works “action sculptures”. For him, concrete was the material of paralysis, brutalism and hardening of human society.

(KJ)



Wolf Vostell: *B 52 Ajakrúzsbombázó*

B 52 Lippenstiftbomber, 1968

ajakrúzs, szitanyomat lipstick on screenprint,

88 x 116 cm

Boris Lurie & Wolf Vostell. Művészet a soá után

Boris Lurie & Wolf Vostell. Art after the Shoah

Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

Ludwig Museum - Museum of Contemporary Art, Budapest

2023. 03. 31. — 2023. 07. 30.

Kurátor **Curator:** Prof. Dr. Beate REIFENSCHIED

igazgató **Director,** Ludwig Museum, Koblenz

Kurátorasszisztens **Assistant Curator:** Jan ELANTKOWSKI

kurátor **curator,** Ludwig Múzeum, Budapest

Szakmai tanácsadó **Consultant:** Rafael VOSTELL

igazgató **Director,** The Wolf Vostell Estate, Berlin; főtanácsadó

Senior Advisor, Boris Lurie Art Foundation, New York

Szöveg **Text**

Jan ELANTKOWSKI (JE), FABÉNYI Julia (FJ), KÉSZMAN József (KJ)

Szöveggondozás **Proofreading:** DÉKEI Kriszta, IVACS Ágnes

Fordítás **Translation:** IVACS Ágnes

Grafikai terv **Graphic Design:** FARKAS Ferenc

Nyomda **Printing:** EPC Nyomda

Felelős kiadó **Publisher Responsible:** dr. FABÉNYI Julia

a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum igazgatója

Director of Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art

Kiadja **Published by**

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2023

Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, 2023

Készült 6000 példányban, 2023-ban 6000 printed copies, 2023

© a szerzők **authors**

Fotók **Photos**

Boris Lurie: ©Boris Lurie Art Foundation

Wolf Vostell: ©The Wolf Vostell Estate/VG Bild Kunst.

Courtesy Archivo Happening Vostell, Junta de Extremadura

LUDWIG — KORTÁRS
MÚZEUM MŰVÉSZETI
MÚZEUM

Müpa Budapest

H-1095 Budapest, Komor Marcell u. 1.

Tel: (+36 1) 555 3444

info@ludwigmuseum.hu

ludwigmuseum.hu

facebook.com/ludwigmuseum

ludwigmuseum.blog.hu

A kiállítás nyitva | The exhibition is open:

kedd-vasárnap: 10:00-20:00 | Tuesday-Sunday: 10 a.m. – 8 p.m.

A múzeum hétfőn zárva. | The museum is closed on Mondays.