WESTKUNST OSTKUNST

Válogatás a gyűjteményből

The Collection on Display

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum
Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art

WESTKUNST – OSTKUNST

Válogatás a gyűjteményből

The Collection on Display

LUDWIG MÚZEUM — KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM

WESTKUNST

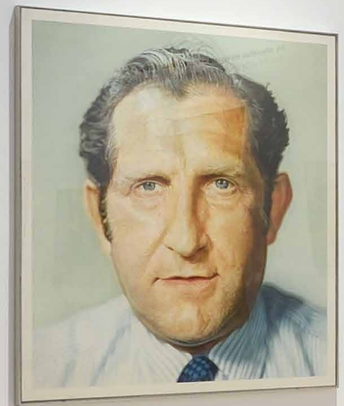
OSTKUNST

Válogatás a gyűjteményből

The Collection on Display

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum
Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art

2018



Tartalomjegyzék | Contents

FABÉNYI Julia előszava | Foreword by Julia FABÉNYI 9

Idővonal | Timeline 14

1 **A gyűjtő portréja** | A Portrait of the Art Collector 22

2 **Az ellenállás művészete** | The Art of Opposition 34

2a **Koncept és fluxus** | Concept Art and Fluxus 38

2b **Pop art – Fotórealizmus** | Pop Art – Photorealism 64

3 **A neoavantgárd művészei** | The Artists of the Neo-Avant-Garde 106

3a **Az Iparterv-generáció** | The Iparterv Generation 112

3b **Konceptuális és akció-fotográfia** | Conceptual and Action Photography 134

4 **Picasso For Ever** 154

5 **Rituálék** | Rituals 172

6 **Idő-kép** | The Image of Time 190

7 **Hétköznapi rögeszmék – Új szerzemények** | Everyday Obsessions – New Acquisitions 208

Műtárgyindex | Artwork Index 236

Rövidítések feloldása | Abbreviation Key 240

ELŐSZÓ

Westkunst – Ostkunst

Az 1989-ben Budapesten alapított Ludwig Múzeum az első olyan intézmény volt az egykori szocialista táborban, amely a kortárs nemzeti művészet mellett az egyetemes, nyugati művészetet is bemutatta. Az alapítók, Peter és Irene Ludwig – kiknek nevét az intézmény viseli – kiemelkedő, ma már emblematikusnak számító művekkel tették le a budapesti múzeum alapjait. Adományukkal és múzeumalapításukkal több évtizedes missziójukat teljesítették be, amely a kulturális hidegháború korszakában kelet és nyugat közeledését, az ideológiai ellentétek enyhülését tűzte ki céljának, a művészettel mintegy túllépve a vasfüggöny szabta határokon. A nyugati, egyetemes művészet mellett az 1980-as évek kezdetétől a volt szocialista országok hivatalos művészetét is felvették gyűjtési programjukba.

Jelentős részben általuk, gyűjtői és művészetközvetítő tevékenységük révén került a keleti országhatárokon túlra ezen országok művészete. A budapesti Ludwig Múzeum gyűjteménye a művészetkedvelő alapító házaspár évtizedes gyűjteményezési tevékenységének lenyomatát viseli.

Gyűjteményünk virtuálisan két nagy egységre osztható: az alapítók által adományozott amerikai és nyugat-európai pop art, fotórealizmus és ún. új vad művészet alkotásaira, továbbá az 1990-es években elindított gyűjteményezési anyagra, amely a volt szocialista országok művészetére, illetve a vasfüggöny leomlása után létrejött alkotásokra fókuszált. Elsődleges szempont volt a gyűjteményezés tekintetében a progresszív szellemiségű alkotások gyűjtése, amelyekre a művész identitáskeresése, a múlttal való kapcsolat,

FOREWORD

Westkunst – Ostkunst

The Ludwig Museum, founded in Budapest in 1989, was the first institution in the former Socialist bloc to present universal Western art beside contemporary national art. The founders, Peter and Irene Ludwig – after whom the institution is named – have laid the foundations of the Budapest Museum with outstanding, emblematic works. With their donations and the establishment of the museum, their decades-long mission was fulfilled, which was aimed at the rapprochement of the East and the West, the alleviation of ideological opposition in the era of the Cultural Cold War, transcending the boundaries of the Iron Curtain by means of art. In addition to Western, universal art, the official art of the former Socialist countries was also included in their collection program from the beginning of the 1980s. It was mostly through their collection and art mediating activities that the art of these countries has been brought beyond the eastern borders. The collection of the Ludwig Museum Budapest carries the imprint of the founding couple's decades-long collecting activity.

Our collection can virtually be divided into two large groups: one consisting of American and Western European artworks (Pop art, Photorealism, and works by Die Neue Wilden) donated by the founders; the other incorporating works that ended up in the collection as a result of collecting activity starting in the 1990's focusing on the art of the former Socialist countries, and the artworks created after the fall of the Iron Curtain. The primary consideration in collecting was the collection of progressive works which are characterized by the artists' search for identity, rela-

a társadalmi összefüggések és az örökölt hagyományokra történő reflektálás jellemző.

A globális történelmi és politikai változások tükrében napjainkban művészettörténeti jelentőségűnek számít mindkét nagy gyűjteményi egység, a nyugati és a kelet-európai művészet egyaránt. A gyűjteményben képviselt közép- és fiatal generáció művészei nemzetközileg elismertek, munkáikkal számos rendezvényen, nagy kiállításokon találkozhatunk. A budapesti Ludwig Múzeum gyakran élen járt a fiatal művészek felfedezésében, elsőként vállalta fel munkáik gyűjtését, illetve javasolta őket további kiállításokra, ami meghozta számukra a nemzetközi elismerést.

Az új állandó kiállítás kísérletet tesz arra, hogy a művészeti jelentőségű súlypontokat ne csak stiláris vagy kronológiai rendezésben mutassa be, hanem elemezze az eltérő társadalmi berendezkedés ellenére létező művészeti kulturális párhuzamokat is. A gyűjtemény művei lehetővé teszik, hogy érdemi párhuzamokat mutasson fel a keleti és nyugati országok alkotóinak munkásságában, olyanoknál, akik keresték a művészet új területeit, akik kritikus szemléletükkel, esetenként a politikai, társadalmi rendszerrel szembehelyezkedve vizsgálták a művészetben rejlő művészeti (és társadalmi) utópia koncepcióját. A mostani újrarendezés a művészeti intézményrendszer egyik lényeges szempontját, a nevezetes, meghatározó kiállításokat teszi rendező elvvé. A nagy, fordulatokat jelentő kiállítások meghatározták a mű, a stílus, a szemlélet későbbi beépülését a művészeti köztudatba. Esetünkben a hatvanas-hetvenes évektől számított legjelentősebb kiállítások felelevenítésével kerülnek műtárgycsoportjaink fókuszba. Azok a tematikus, történeti kiállítások, amelyek jelentős új pozíciókat kanonizáltak, a művészet intézményes rendszerének részei, ekként a múzeumi gyűjtemény természetes módon hivatkozik jelentős kiállításokra,

tionships with the past, the reflection on social context and the inherited traditions. In the light of global historical and political changes, both large collection units, both Western and Eastern European, are of art-historical significance today. The artists of the middle and the younger generation represented in the collection are internationally recognized, their works are displayed at numerous events and major exhibitions. The Ludwig Museum in Budapest has often been the first to discover young artists and collect their works, and by recommending them for further exhibitions helped them gain international recognition.

The newly organized permanent exhibition makes attempts to present emphatic points not only in well-organized chronological order or along stylistic features, but to examine the artistic-cultural parallels that can be found between Western and Eastern art despite the different social structures. The collection makes it possible to show substantive parallelism within the lifeworks of artists from Western as well as Eastern countries who sought to explore new areas of art and searched for the concept of artistic (and social) utopia inherent in art, with a critical approach and sometimes opposing the political and social system. The guiding principle of the present reorganization is an important aspect of art institution system, namely, the remarkable, significant exhibitions. The great, revolutionary exhibitions have determined the subsequent incorporation of work, style and attitude into common knowledge. The groups of artworks are brought into focus by the revival of the most important exhibitions from the sixties and seventies.

The thematic, historical exhibitions that canonized significant new positions are part of the institutional system of art, thus the museum collection naturally refers to major exhibitions and recognizes their pioneering role. Our exhibition is also an homage to vanguard art histo-

elismeri azok úttörő mivoltát. Jelen kiállításunk egyben kisebb tiszteletadás a vállalkozó szellemű művészettörténészek, művészek, kurátorok és kiállításcsinálók (ahogy magukat nevezték: Ausstellungsmacherek) előtt.

Westkunst – Ostkunst

A kiállítás címét részben egy legendássá vált 1981-es kölni kiállításból kölcsönöztük, amely a *Westkunst* címet viselte. A cím egyrészt emblematikusan jellemzi a két kulturális-politikai rend 1989 előtti művészeti helyzetét, a keleti blokk művészetének egyetemes szemszögből történő megítélését, a modernizmusból eredő művészeti fejlődés paradigmájának kialakulását, mely a centrum–periféria vizsgálati mátrixot adja feltételül. Másrészt az újrarendezés – azaz más összefüggésben bemutatni az állandó gyűjtemény anyagát – egyben a művészeti fordulópontokat eredményező nagy kiállításokat is felelevéníti. Ilyenek mindenekelőtt a documenta, a Velencei Biennále vagy Harald Szeemann legendássá vált kiállítása, a *When attitudes became form* (1969, Bern) a gondolatművészetről.

A magyarországi művészet történetében szintén léteznek olyan ikonikus, mérföldkőnek számító kiállítások (pl. az Iparterv-kiállítások 1968–69-es kezdettel), amelyektől kezdődően a művészeti szemlélet visszafordíthatatlanul progresszív, erőteljesen művészetcentrikus, és kevésbé ideológiaközpontú irányba mehetett tovább.

Új kiállításunkon a neoavantgárd művészeti mozgalmakra hatással lévő jelentős kiállítások a kiállítótér bejáratánál lévő diagramon egyszerűen és könnyen követhetők. A kiállított művek esetében képcédulák mutatják, hol szerepelt először a művész vagy műve. Így a kiállítás befogadásakor érdemes figyelni az összefüggésekre, a kapcsolódásokra. A művészi koncepciókat

rians, artists, curators, and exhibition-makers (Ausstellungsmachers as they called themselves).

Westkunst – Ostkunst

The title of the exhibition was partly borrowed from a legendary 1981 Cologne exhibition entitled *Westkunst*. The title, on the one hand, emblematically describes the position of art in the two cultural-political systems before 1989, the perception of the art of the eastern bloc from a universal point of view, and the development of the paradigm of art evolution originating from modernism, which provided the center-periphery dichotomy as a matrix of examination.

On the other hand, the reorganization – that is, presenting the material of the permanent collection in another context – also revives the great exhibitions that resulted in artistic turning points such as documenta, the Venice Biennale, or Harald Szeemann's legendary exhibition on conceptual art entitled *When Attitudes Become Form* (1969, Bern). In the history of Hungarian art, there are also iconic, landmark exhibitions (e.g. the Iparterv Exhibitions from 1968–69), which that transformed artistic approach so that it became irreversibly progressive, markedly art-centered, and less ideologically oriented.

Major exhibitions that impacted Neo-avantgarde art movements can be easily tracked on the chart at the entrance to the exhibition. Artwork labels next to the exhibited works indicate where the artist or the artwork was first displayed in order to call attention to context and connections.

We also tried to provide background for artistic concepts with artists' manifestos. In the 1960s and 1970s in particular, artists used to formulate their philosophy of art and the creative process in writing. Visitors can see these texts, manifestos, and positions related to the artworks on the touch screens installed in the exhibition area.

igyekeztünk az alkotók manifesztumaival is alátámasztani. Különösen a 1960-as, 1970-es évekre volt jellemző, hogy a művész saját filozófiáját a művészetről, az alkotói folyamatról közzétette, a láthatót írásban is megfogalmazta. A kiállítótérben érintőképernyőn olvashatók a művekre vonatkozó szöveges dokumentumok, manifesztumok, állásfoglalások.

A kiállítás megvalósításában a múzeum szinte valamennyi dolgozója részt vett. A csapatmunka, a diskurzusok nagyban hozzásegítettek pontosításokhoz, amivel saját magunk számára is érdemben megfogalmazhattuk munkánkat, de az elsődleges szempont természetesen az volt, hogy a befogadó/néző élvezettel kerüljön a szükséges információk birtokába.

Kiemelten szeretném megköszönni: Kálmán Borbálának, Készman Józsefnek, Kónya Bélának és Üveges Krisztinának a kutatásban és anyaggyűjtésben való részvételt, valamint azt az érzékeny, sok szálon egyeztetésre szoruló filológiai munkát, amivel a kiállított műveket ellátták, a kísérő anyagokat mellékelték. Dékei Kriszta szöveggondozása a feliratokhoz, a művek legendáriumához elengedhetetlen volt. De ugyanúgy köszönetet mondok mindazon szerzőknek, akik korábban a műleírásaikkal hozzájárultak a művek dokumentálásához, és most szövegeiket alapnak tekinthettük.

Bízom benne, hogy ez a *Westkunst – Ostkunst* kiállítás egyaránt láthatóvá teszi múzeumi alapfeladatainkat és a kortárs művészet jelentős fordulatait.

Fabényi Julia

2017–2018

Almost all the staff of the museum participated in the creation of the exhibition. Teamwork and discourses contributed to clarifying issues that helped us define the tasks for ourselves, but our primary consideration was, of course, to make the viewer eager to receive necessary information.

I would especially like to thank Borbála Kálmán, József Készman, Béla Kónya and Krisztina Üveges for their participation in research and gathering material, as well as the delicate and subtle philological work they did to make the exhibited works and the accompanying materials complete. Kriszta Dékei's editorial work was crucial for preparing artwork labels and legendry. I also thank all the authors who had formerly contributed to the documentation of the artworks with their artwork descriptions, which we could use as a source.

I hope that the *Westkunst – Ostkunst* exhibition will make both our museum's basic tasks and the significant twists and turns of contemporary art visible.

Julia Fabényi

2017–2018

Westkunst – Ostkunst / Kiállító művészek | Westkunst – Ostkunst / Exhibited Artists:

ALBERT Ádám | BAK Imre | Georg BASELITZ | BENCZÚR Emese | Joseph BEUYS | Arno BREKER | Chuck CLOSE | Jiří DAVID | EL-HASSAN Róza | Richard ESTES | Jakup FERRI | FREY Krisztián | GÉMES Péter | Ion GRIGORESCU | Flaka HALITI | Richard HAMILTON | HARIS László | KOJA | Zuzanna JANIN | JOVÁNOVICS György | KÁROLYI Zsigmond | KESERÜ Ilona | Konrad KLAPHECK | KOÓS Gábor | LAKNER László | Jean-Jacques LEBEL | Roy LICHTENSTEIN | Natalia LL | LOVAS Ilona | Markus LÜPERTZ | Malcolm MORLEY | Alban MUJA | NÁDLER István | NÉMETH Ilona | Marcel ODENBACH | Claes OLDENBURG | Adrian PACI | PAUER Gyula | Pablo PICASSO | PUKLUS Péter | L.A. RAEVEN | Robert RAUSCHENBERG | Gentian SHKURTI | Konrad SMOLEŃSKI | SOCIÉTÉ RÉALISTE | ST.AUBY Tamás | Curt STENVERT | Mladen STILINOVIĆ | Joe TILSON | Jean TINGUELY | TÓT Endre | Rosemarie TROCKEL | TÜRK Péter | UJJ Zsuzsi | Timm ULRICHS | Wolf VOSTELL | Andy WARHOL | Tom WESSELMANN | WOOD & HARRISON | Dimitrij Dimitrijevics ZSILINSZKIJ (Dmitry Dmitrievich ZHILINSKY)

A Fal után. Művészet és kultúra a posztkommunista Európában. Moderna Museet / Stockholm; Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum / Budapest (2000). Kurátorok: Bojana PEJIĆ, David ELLIOTT, Iris MÜLLER-WESTERMANN. A kiállítás a peresztrojka utáni évtizedben, a berlini fal lebontása után a Kelet- és Közép-Európában, valamint a volt Szovjetunióban létrejött képzőművészeti alkotásokat mutatta be.	**1999**	***After The Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe.*** Moderna Museet / Stockholm;Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art / Budapest (2000). Curators: Bojana PEJIĆ, David ELLIOTT, Iris MÜLLER-WESTERMANN. The exhibition presented the artworks created in Eastern and Central Europe after the fall of the Berlin Wall, and in the former Soviet Union in the decade following Perestroika.
A magyar neoavantgárd első generációja 1965–1972. Szombathelyi Képtár. Kurátor: FABÉNYI Julia. Összefoglaló a 30 évvel korábbi IPARTERV-generáció és kortársaik működéséről.	**1998**	***The First Generation of the Hungarian Neo-avant-garde 1965–1972.*** Szombathelyi Képtár. Curator: FABÉNYI Julia. A summary of the activities of the IPARTERV generation 30 years ago and their contemporaries.
Jenseits von Kunst / A művészeten túl. Kurátor: Peter WEIBEL. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum / Budapest; Neue Galerie / Graz; Museum van Hedendaagse Kunst / Antwerpen.	**1996–98**	***Jenseits von Kunst / Beyond Art.*** Curator: Peter WEIBEL. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum / Budapest; Neue Galerie / Graz; Museum van Hedendaagse Kunst / Antwerpen.
Az első Rotterdamban megrendezett ***Manifesta,*** a kortárs művészetek vándorló biennáléja, ami városi, társadalmi, történelmi, gazdasági, ökológiai és építészeti kontextusba hozta a műveket. Kurátorok: NÉRAY Katalin, Rosa MARTINEZ, Viktor MISIANO, Andrew RENTON, Hans Ulrich OBRIST.	**1996**	The first Rotterdam-based ***Manifesta,*** the roving biennial of contemporary art, which brought the works into urban, social, historical, economic, ecological and architectural contexts. Curators: NÉRAY Katalin, Rosa MARTINEZ, Viktor MISIANO, Andrew RENTON, Hans Ulrich OBRIST.
Pittura/Immedia: Malerei in den 90er Jahren. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum / Graz. Kurátor: Peter WEIBEL.	**1995**	***Pittura/Immedia: Malerei in den 90er Jahren.*** Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum / Graz. Curator: Peter WEIBEL.
Kontext Kunst. The Art of the 90s / Kunst der 90er Jahre. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum / Graz. Kurátor: Peter WEIBEL, Christa STEINLE. A ***Trigon '93*** című kiállítás katalógusa.	**1993**	***Kontext Kunst. The Art of the 90s | Kunst der 90er Jahre.*** Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum / Graz. Curator: Peter WEIBEL, Christa STEINLE. Catalogue of the exhibiton ***Trigon*** *'93.*
Young British Artists. Saatchi Collection, Saatchi Gallery / London.	**1992**	***Young British Artists.*** Saatchi Collection, Saatchi Gallery / London.
A budapesti Ludwig Múzeum megalapítása. ***Magiciens de la Terre.*** Centre Georges Pompidou és Grande Halle de la Villette / Párizs. Kurátor: Jean-Hubert MARTIN. Először történt meg, hogy a világ más földrészeinek alkotói, alkalmasint bennszülöttek munkái kerültek egyenrangú helyzetbe az egyetemes művészettel. A cél az ellenkolonizáció volt.	**1989**	Foundation of the Ludwig Museum, Budapest. ***Magiciens de la Terre.*** Centre Georges Pompidou és Grande Halle de la Villette / Paris. Curator: Jean-Hubert MARTIN. It was the first time that, by displaying artists from other continents along with the canonized universal artists, the indigenous peoples' works have stood on an equal footing with universal art. The aim was counter-colonization.
Konrad KLAPHECK: *Áhítat* című műve szerepelt a ***Válogatás a Ludwig Gyűjtemény modern művészeti anyagából – Internationale Kunst heute aus der Sammlung Ludwig*** című kiállításon, Magyar Nemzeti Galéria / Budapest. ***Internationale Kunst aus der Sammlung Professor Ludwig.*** Národní galerie v Praze, Wallenstein Palac / Prága. Pablo PICASSO: *Bikaviadal nyolc tányéron* című műve is szerepelt a kiállításban.	**1987**	Konrad KLAPHECK's work Devotion was displayed at the exhibition ***A Selection of Modern Artworks in the Ludwig Collection – Internationale Kunst heute aus der Sammlung Ludwig,*** Hungarian National Gallery / Budapest. ***Internationale Kunst aus der Sammlung Professor Ludwig.*** Národní galerie v Praze, Wallenstein Palac / Prague. Pablo PICASSO's *Bullfight on Eight Plates* was displayed.
Chambres d'Amis. Museum van Hedendaagse Kunst (illetve 58 magánlakás) / Gent. Kurátor: Jan HOET. A kiállítók, mint például Joseph KOSUTH, a látogatók előtt megnyitott magánlakásokban helyezték el műveiket. ***Eklektika '85.*** Magyar Nemzeti Galéria, Budapest. Kurátor: HEGYI Lóránd.	**1986**	***Chambres d'Amis.*** Museum van Hedendaagse Kunst (plus 58 private apartments) / Gent. Curator: Jan HOET. Exhibitors, including Joseph KOSUTH, displayed their works in private apartments open to the public. ***Eklektika '85.*** Hungarian National Gallery / Budapest. Curator: HEGYI Lóránd.
Frissen festve. Ernst Múzeum / Budapest. Kurátor: HEGYI Lóránd.	**1984**	***Wet Paint.*** Ernst Múzeum / Budapest. Curator: HEGYI Lóránd.
Transavanguardia Italia / America. Galleria Civica / Modena. Kurátor: Achille BONITO OLIVA.	**1982**	***Transavanguardia Italia / America.*** Galleria Civica / Modena. Curator: Achille BONITO OLIVA.
Westkunst. Wallraff Richartz Museum / Köln. Kurátorok: Kasper KÖNIG, GLÓZER László. A kiállítás a két társadalmi rend hidegháborús korszakának művészeti értelmezésén alapult. A brit művész, Malcolm MORLEY: *Lóversenypálya* című műve szerepelt a kiállításon. ***TENDENCIÁK 1970–80 (6.) / „Kemény és lágy" – Posztkonceptuális tendenciák***. Fővárosi Tanács Óbudai Galériája / Budapest. Kurátor: BEKE László. Résztvevők: ALTORJAI Sándor, BARANYAY András, BIRKÁS Ákos, ERDÉLY Miklós, HAJAS Tibor, INDIGÓ csoport, KÁROLYI Zsigmond, KELECSÉNYI Csilla, PAUER Gyula, SCHMAL Károly, SZENES Zsuzsa, TÜRK Péter, VETŐ János. TÜRK Péter: *Taposómalom I-II.* című műve is szerepelt.	**1981**	***Westkunst.*** Wallraff Richartz Museum / Köln. Curators: Kasper KÖNIG, GLÓZER László. The exhibition was based on the interpretation of the Cold War era art in the two social systems. British artist Malcolm MORLEY's *Race Track* was displayed. ***TENDENCIES 1970–80 (6.) / "Hard and Soft" – Post-conceptual Tendencies.*** Óbuda Gallery of the Budapest Municipal Council / Budapest. Curator: BEKE László. Participants: ALTORJAI Sándor, BARANYAY András, BIRKÁS Ákos, ERDÉLY Miklós, HAJAS Tibor, INDIGÓ group, KÁROLYI Zsigmond, KELECSÉNYI Csilla, PAUER Gyula, SCHMAL Károly, SZENES Zsuzsa, TÜRK Péter, VETŐ János. TÜRK Péter's work *Treadmill I-II* was displayed.
6 Hongaarse kunstenaars. Museum Hedendaagse Kunst / Gent. Rendezte: Jan HOET. A kiállításon szerepelt: ERDÉLY Miklós, HAJAS Tibor, HALÁSZ András, KÁROLYI Zsigmond, TÓT Endre, VETŐ János. ***Künstler aus Ungarn.*** Kunsthalle / Wilhelmshaven. Kurátor: MAURER Dóra. ***Aperto '80*** (A velencei biennálé keretében.) Magazzini del Sale (Dorsoduro) / Velence. Kurátorok: Achille BONITO OLIVA és Harald SZEEMANN. Az olasz *Transavantguardia* első nagy kiállítása (Sandro CHIA, Francesco CLEMENTE, Enzo CUCCHI, Nicola DE MARIA, Mimmo PALADINO), bár az öt művész már egy évvel korábban kiállított együtt (Palazzo di Città / Acireale, 1979). ***Die Neuen Wilden.*** Neue Galerie, Sammlung Ludwig / Aachen. Kurátor: Wolfgang BECKER. A német újfestészet első bemutatkozása. „Iroda" néven illegális galéria SIMON Zsuzsa lakásán. ***Infermentál.*** BÓDY Gábor első videós folyóirata.	**1980**	***6 Hongaarse kunstenaars.*** Museum Hedendaagse Kunst / Gent. Organized by: Jan HOET. Participants: ERDÉLY Miklós, HAJAS Tibor, HALÁSZ András, KÁROLYI Zsigmond, TÓT Endre, VETŐ János. ***Künstler aus Ungarn.*** Kunsthalle / Wilhelmshaven. Curator: MAURER Dóra. ***Aperto '80*** (within the confines of the Venice Biennale). Magazzini del Sale (Dorsoduro) / Venice. Curators: Achille BONITO OLIVA and Harald SZEEMANN. The first large-scale exhibition of the Italian *Transavantguardia* (Sandro CHIA, Francesco CLEMENTE, Enzo CUCCHI, Nicola DE MARIA, Mimmo PALADINO), although the five artists already had a group exhibition a year before (Palazzo di Città / Acireale, 1979). ***Die Neuen Wilden.*** Neue Galerie, Sammlung Ludwig / Aachen. Organized by: Wolfgang BECKER. Debut of the New German painting. Illegal gallery „Office" opens in SIMON Zsuzsa's apartment. ***Infermentál.*** The first video magazine founded by BÓDY Gábor.
Art of the Sixties: Europe and the USA. From the Collection of the Ludwig Museum Köln. Tel Aviv Museum of Art / Tel Aviv. Domenico GNOLI: *Nadrágzseb* című műve is szerepelt a kiállításon. ***Works and Words.*** De Appel Foundation / Amszterdam. Kurátorok: Frank GRIBLING, Josine VAN DROFFELAAR. Nyugat-Európában találkozik Kelet-Európa aktuális művészeti szcénája. Magyarországról részt vesz: ATTALAI Gábor, BARTOS Péter, BÓDY Gábor, ERDÉLY Miklós, HAJAS Tibor, HALÁSZ Károly, HÁY Ágnes, HEGYI Lóránd, JOVÁNOVICS György, KÁROLYI Zsigmond, KELEMEN Károly, MAURER Dóra, PINCEHELYI Sándor, SZIRÁNYI István, TÓT Endre, VETŐ János.	**1979**	***Art of the Sixties: Europe and the USA. From the Collection of the Ludwig Museum Köln.*** Tel Aviv Museum of Art / Tel Aviv. Featuring Domenico GNOLI's *Trousers' Pocket.* ***Works and Words.*** De Appel Foundation / Amsterdam. Curators: Frank GRIBLING, Josine VAN DROFFELAAR. Contemporary Eastern European artists meet in Western Europe. Participants from Hungary: ATTALAI Gábor, BARTOS Péter, BÓDY Gábor, ERDÉLY Miklós, HAJAS Tibor, HALÁSZ Károly, HÁY Ágnes, HEGYI Lóránd, JOVÁNOVICS György, KÁROLYI Zsigmond, KELEMEN Károly, MAURER Dóra, PINCEHELYI Sándor, SZIRÁNYI István, TÓT Endre, VETŐ János.
A később ***INCONNU*** néven ismert csoport közös tevékenységének indulása Ceglédről.	**1978**	Foundation of the Cegléd-based group later known as ***INCONNU.***
documenta 6. Művészeti vezető: Manfred SCHNECKENBURGER. Richard HAMILTON: *Puha rózsaszín tájkép* című műve szerepelt. ***Xe Biennale de Paris.*** A biennálé elnöke | Georges BOUDAILLE. KÁROLYI Zsigmond: *Egyenes labirintus* című művével szerepelt a kiállításon.	**1977**	***documenta 6.*** Artistic director: Manfred SCHNECKENBURGER. Richard HAMILTON's *Soft Pink Landscape* was displayed. ***Xe Biennale de Paris.*** Commissioner: Georges BOUDAILLE. KÁROLYI Zsigmond's *Straight Labyrinth* was presented.
A *Rózsa presszó-kör* működésének kezdete: BOGDÁNY Dénes, Dixi, DROZDIK Orsolya, FAZEKAS György, FEHÉR László, GALÁNTAI György, HALÁSZ András, HERCEG László, HORVÁTH Emese, KÁROLYI Zsigmond, KELEMEN Károly, KIRÁLY Vilmos, KISS Mariann, KONCZ András, LENGYEL András, MÉHES Lóránt, NAGYVÁRI László, SARKADI Péter, TOLVALY Ernő.	**1976**	***Rózsa presszó-kör* begins its activities:** BOGDÁNY Dénes, Dixi, DROZDIK Orsolya, FAZEKAS György, FEHÉR László, GALÁNTAI György, HALÁSZ András, HERCEG László, HORVÁTH Emese, KÁROLYI Zsigmond, KELEMEN Károly, KIRÁLY Vilmos, KISS Mariann, KONCZ András, LENGYEL András, MÉHES Lóránt, NAGYVÁRI László, SARKADI Péter, TOLVALY Ernő.
ST.AUBY Tamás: *Munkák 1966–75* című retrospektív kiállítása. Fiatal Művészek Klubja / Budapest. *Csinálj egy széket! (Hommage à George Brecht)* című akció-installációja.	**1975**	**ST.AUBY Tamás: *Retrospective exhibition entitled Works 1966–75.*** Young Artists' Club / Budapest. *Make a Chair! (Hommage à George Brecht),* action-installation.
Art conceptuel et hyperréaliste. Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris / Párizs. Konrad KLAPHECK – *Áhítat* című műve itt is bemutatásra került. ***Robert RAUSCHENBERG: Hoarfrost Series.*** Leo Castelli Gallery / New York. RAUSCHENBERG – *Ék (Zúzmara-sorozat)* című művének első bemutatója.	**1974**	***Art conceptuel et hyperréaliste.*** Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris. Konrad KLAPHECK's work Devotion was displayed again. ***Robert RAUSCHENBERG: Hoarfrost Series.*** Leo Castelli Gallery / New York. First display of RAUSCHENBERG's work *Shim (from the Hoarfrost Editions series).*
Ekstrem Realism. Louisiana Museum / Humlebaek. Konrad KLAPHECK: *Áhítat* című műve szerepelt a kiállításon. ***VIIIe Biennale de Paris***. PAUER Gyula többek között az első *Pszeudo-manifesztum*mal szerepelt, míg St.Auby Tamás is több alkotással jelen volt, például a *Háromszemélyes hordozható lövészárok* című művével.	**1973**	***Ekstrem Realism.*** Louisiana Museum / Humlebaek. Konrad KLAPHECK's work *Devotion* was displayed. ***VIIIe Biennale de Paris***. PAUER Gyula presented his first *Pseudo-Manifesto;* St.Auby Tamás also displayed his works, including *Portable Trench for Three Persons.*
HALÁSZ Péter lakásszínháza. Budapest.	**1972–1976**	**HALÁSZ Péter's "apartment theatre".** Budapest.
documenta 5. Művészeti vezető | Harald SZEEMANN. Fordulópont a művészeti életben. Fluxus és happening, Joseph BEUYS: *Büro für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung.* Kiállítók többek között: ART & LANGUAGE, Jörg IMMENDORF, Siegmar POLKE, Chuck CLOSE, Nancy GRAVES, Walter DE MARIA, Wiener Aktionisten, Adolf WÖLFLI. LAKNER László *Football a múzeumban* című művéről leveleznek, de végül nem kerül be a válogatásba.	**1972**	***documenta 5.*** Artistic director: Harald SZEEMANN. Turning point in the art scene. Fluxus and happening, Joseph BEUYS: *Büro für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung.* Exhibitors include: ART & LANGUAGE, Jörg IMMENDORF, Siegmar POLKE, Chuck CLOSE, Nancy GRAVES, Walter DE MARIA, Wiener Aktionisten, Adolf WÖLFLI. It was suggested that LAKNER László's work *Football in the Museum* would be included but the idea was finally dismissed.
VIIe Biennale de Paris. Elnök: George BOUDAILLE. Első nagy nemzetközi mail art / küldeményművészet kiállítás Európában a biennálé keretein belül (Envois szekció). Rendezte: Jean-Marc POINSOT. Magyar résztvevők: KONKOLY Gyula, TÓT Endre. ***PICASSO: 25 Werke, 25 Jahre, 1947–1971.*** Galerie Rosengart / Luzern. Pablo PICASSO: *Muskétás* című műve szerepelt a kiállításon. ***Elképzelés. | Concept.*** BEKE László felhívása és gyűjtése.	**1971**	***VIIe Biennale de Paris.*** Commissioner: George BOUDAILLE. The first international Mail art exhibition in Europe within the confines of the biennial (section Envois). Organized by: Jean-Marc POINSOT. Hungarian participants: KONKOLY Gyula, TÓT Endre. ***PICASSO: 25 Werke, 25 Jahre, 1947–1971.*** Galerie Rosengart / Luzern. Pablo PICASSO's work *Musketeer* was displayed at the exhibition. ***Elképzelés. | Concept.*** BEKE László's call for applications and collection.
Kiállítások, akciók GALÁNTAI György balatonboglári kápolnaműtermében: 1972 PAUER Gyula *Pszeudo-művek* című műve itt készült több művész együttműködésével. 1973-ban HARIS László CSUTOROS Sándorral és MOLNÁR V. Józseffel közös térszervezése.	**1970–1973**	**Exhibitions and actions at the Chapel Studio of GALÁNTAI György in Balatonboglár:** 1972 PAUER Gyula's *Pseudo-Works* were created here in cooperation with other artists. 1973 Arrangement of space by HARIS László, CSUTOROS Sándor and MOLNÁR V. József.
JOVÁNOVICS György és NÁDLER István kiállítása. Fényes Adolf terem / Budapest. A művészek önköltségén megrendezett kiállítását egy előre megtervezett „Rádió-akció" nyitotta meg: a Kossuth Rádió *Esti Krónika* műsorvezetői élőben adtak hírt a megnyitóról (a hanganyag valójában felvételről ment, de a valódi műsorvezetők rögzítették, viszont ez a tény csak 1999-ben látott napvilágot). **PAUER Gyula *Pszeudo* című kiállítása.** József Attila Művelődési Ház. Itt szerepelt az első *Pszeudó-manifesztum.* ***„R." kiállítás*** | Budapesti Műszaki Egyetem „R" Klubja, december 14.–17. Rendezte: CSÁJI Attila. Résztvevők: BAK Imre, BARANYAY András, CSÁJI Attila, CSIKY Tibor, CSUTOROS Sándor, DONÁTH Péter, ERDÉLY Miklós, GALÁNTAI György, HARASZTY István, HARIS László, HENCZE Tamás, ILYÉS István, JOVÁNOVICS György, KORNISS Dezső, LAKNER László, LANTOS Ferenc, MAJOR János, MÉHES László, MOLNÁR Sándor, MOLNÁR V. József, PAPP Oszkár, PAUER Gyula, ST.AUBY Tamás, TEMESI Nóra, TÓT Endre, TÜRK Péter. ***Pablo PICASSO, 1969–1970.*** Palais des Papes / Avignon. *A matador és meztelen nő,* valamint a *Muskétás karddal* című műve kiállításra került.	**1970**	**Exhibition of JOVÁNOVICS György and NÁDLER István.** Fényes Adolf Hall / Budapest. The exhibition organized at the artist's own cost was opened by a put-up "Radio Action": the presenters of the programme *Evening Chronicle* on Radio Kossuth gave live news about the opening (the soundtrack was actually recorded in advance by the presenters, but this fact was made public only in 1999). **Exhibition entitled *Pseudo* by PAUER Gyula.** József Attila House of Culture / Budapest. The first *Pseudo-Manifesto* was presented here. ***Exhibition "R."*** „R" Club, Technical University of Budapest, 14–17 December. Rendezte | Organized by: CSÁJI Attila. Participants: BAK Imre, BARANYAY András, CSÁJI Attila, CSIKY Tibor, CSUTOROS Sándor, DONÁTH Péter, ERDÉLY Miklós, GALÁNTAI György, HARASZTY István, HARIS László, HENCZE Tamás, ILYÉS István, JOVÁNOVICS György, KORNISS Dezső, LAKNER László, LANTOS Ferenc, MAJOR János, MÉHES László, MOLNÁR Sándor, MOLNÁR V. József, PAPP Oszkár, PAUER Gyula, ST.AUBY Tamás, TEMESI Nóra, TÓT Endre, TÜRK Péter. ***Pablo PICASSO, 1969–1970.*** Palais des Papes / Avignon. *Matador and Nude Woman,* and *Musketeer with Sword* were displayed.
Kunst der sechziger Jahre=Art of the Sixties. Sammlung Ludwig. Wallraf-Richartz-Museum / Köln. A Ludwig házaspár bemutatja kortárs gyűjteményének fontosabb darabjait, főként pop art műveket. ***When Attitude Becomes Form.*** Kunsthalle / Bern. Kurátor: Harald SZEEMANN. A konceptuális művészet, a land art, az amerikai poszt-minimalizmus és az olasz arte povera bemutatója, ahol SZEEMANN a kurátor szerepét átfogalmazta: „Ausstellungsmacher". ***Pop Art.*** Hayward Gallery / London. Joe TILSON: *Az öt érzék* című műve bemutatásra került. ***Iparterv II.*** Az IPARTERV-épület díszterme / Budapest. Rendezte: SINKOVITS Péter. Résztvevők: BAK Imre, BARANYAY András, FREY Krisztián, HENCZE Tamás, JOVÁNOVICS György, KESERÜ Ilona, KONKOLY Gyula, LAKNER László, MAJOR János, MÉHES László, MOLNÁR Sándor, NÁDLER István, SISKOV Ludmil, ST.AUBY Tamás, TÓT Endre. KESERÜ Ilona – *Gubanc* című művének első megjelenése. ***A SZÜRENON csoport első kiállítása.*** Kassák Kultúrotthon / Budapest. Tagok: BOCZ Gyula, CSÁJI Attila, CSUTOROS Sándor, HARASZTY István, HARIS László, ILYÉS István, KARÁTSON Gábor, LANTOS Ferenc, PAPP Oszkár, PAUER Gyula, PRUTKAY Péter, TÜRK Péter, VERESS Pál. ***Magyar Képzőművészeti kiállítás*** / Oldenburg. KESERÜ Ilona – *Piros kép* és *Tízes számú kép* című művei kerülnek kiállításra. Az oldenburgi Kunstverein fontos szerepet játszott már akkor a kortárs művészeti életben, több magyar vonatkozású kiállítást is bemutatott (*Sechs Ungarishes Künstler,* 1970; *Ungarische Kunst,* 1974).	**1969**	***Kunst der sechziger Jahre=Art of the Sixties.*** Sammlung Ludwig. | Wallraf-Richartz-Museum / Cologne. Peter and Irene Ludwig present the significant pieces of their collection, mainly Pop art works. ***When Attitude Becomes Form.*** Kunsthalle / Bern. Organized by: Harald SZEEMANN. | A presentation of Conceptual art, Land art, American Post-minimalism and Italian Arte povera; SZEEMANN redefines the role of the curator as "Ausstellungsmacher" (exhibition-maker). ***Pop Art.*** Hayward Gallery / London. | Joe TILSON's work *The Five Senses* was displayed. ***Iparterv II.*** Assembly hall, IPARTERV office building / Budapest. Organized by: SINKOVITS Péter. Participants: BAK Imre, BARANYAY András, FREY Krisztián, HENCZE Tamás, JOVÁNOVICS György, KESERÜ Ilona, KONKOLY Gyula, LAKNER László, MAJOR János, MÉHES László, MOLNÁR Sándor, NÁDLER István, SISKOV Ludmil, ST.AUBY Tamás, TÓT Endre. KESERÜ Ilona's work *Tangle* is presented. ***Debut of SZÜRENON Group.*** Kassák House of culture / Budapest. Members: BOCZ Gyula, CSÁJI Attila, CSUTOROS Sándor, HARASZTY István, HARIS László, ILYÉS István, KARÁTSON Gábor, LANTOS Ferenc, PAPP Oszkár, PAUER Gyula, PRUTKAY Péter, TÜRK Péter, VERESS Pál. ***Hungarian Fine Arts Exhibition*** / Oldenburg. KESERÜ Ilona's works *Red Painting* and *Painting No. 10* are displayed. At that time the Kunstverein of Oldenburg had already played an important role in contemporary art and organized several exhibitions featuring Hungarian works (*Sechs Ungarishes Künstler,* 1970; *Ungarische Kunst,* 1974).
documenta 4. Művészeti vezető: Arnold BODE. Hívószavak: pop art, minimal art, kinetikus művészet, Colourfield Painting, Post Painterly Abstraction. Bazon BROCK első Besucherschule akciója. A negyedik documenta kiadást a „The Youngest documenta Ever" szlogen („A valaha legfiatalabb documenta") vezette fel. ***Zeitbild – Provokation – Kunst.*** Suermondt-Museum / Aachen. Robert RAUSCHENBERG: *Sövény,* Andy WARHOL: *Single Elvis* és Tom WESSELMANN: *Tájkép No. 4.* című műve szerepelt a kiállításon. ***Von der Collage zur Assemblage: Die Grenzen des Prinzips Collage.*** Kunsthalle / Nürnberg. Wolf VOSTELL: *Autóbaleset* című műve szerepelt a kiállításon. ***Iparterv I.*** Az IPARTERV-épület díszterme / Budapest. Rendezte: SINKOVITS Péter. Résztvevők: BAK Imre, FREY Krisztián, HENCZE Tamás, JOVÁNOVICS György, KESERÜ Ilona, KONKOLY Gyula, LAKNER László, MOLNÁR Sándor, NÁDLER István, SISKOV Ludmil, TÓT Endre. FREY Krisztián *'68. augusztus* című festménye is szerepelt itt. ***Stúdió '58–68.*** Műcsarnok, Budapest. LAKNER László: *Danae* című műve kiállítva a Fiatal Képzőművészek Stúdiójának jubileumi kiállításán. **A Pécsi Műhely megalakulása** AKNAI Tamás kezdeményezésére. Tagok | Members: FICZEK Ferenc, HALÁSZ Károly, KISMÁNYOKY Károly, PINCZEHELYI Sándor, SZÍJÁRTÓ Kálmán.	**1968**	***documenta 4.*** Artistic director: Arnold BODE. Buzzwords: Pop art, Minimal art, Kinetic art, Colourfield painting, Post-painterly abstraction. Bazon BROCK's first Besucherschule action. The fourth edition of documenta was propagated by the slogan "The Youngest documenta Ever." ***Zeitbild – Provokation – Kunst.*** Suermondt-Museum / Aachen. The exhibition displayed the works of Robert RAUSCHENBERG: *Hedge,* Andy WARHOL: *Single Elvis* and Tom WESSELMANN: *Landscape No. 4.* ***Von der Collage zur Assemblage: Die Grenzen des Prinzips Collage.*** Kunsthalle / Nürnberg. The exhibition featured Wolf VOSTELL's *Car Accident.* ***Iparterv I.*** Assembly hall, IPARTERV office building / Budapest. Organized by: SINKOVITS Péter. Participants: BAK Imre, FREY Krisztián, HENCZE Tamás, JOVÁNOVICS György, KESERÜ Ilona, KONKOLY Gyula, LAKNER László, MOLNÁR Sándor, NÁDLER István, SISKOV Ludmil, TÓT Endre. FREY Krisztián *'68. August* was also featured here. ***Stúdió '58–68.*** Kunsthalle / Budapest. LAKNER László's work *Danae* was displayed at the jubilee exhibition of The Young Artists' Studio. **The founding of the Pécs Workshop** on the initiative of AKNAI Tamás. Members: FICZEK Ferenc, HALÁSZ Károly, KISMÁNYOKY Károly, PINCZEHELYI Sándor, SZÍJÁRTÓ Kálmán.
L'Attico. Róma. Pino PASCALI és Jannis KOUNELLIS kiállítása, akik itt tették le az arte povera alapjait. ***Im Spazio.*** La Galleria Bertesca / Genova. Rendezte: Germano CELANT. Ezen a kiállításon belül léptek színre az arte povera művészei. Résztevők: ALIGHIERO e BOETTI, Luciano FABRO, Jannis KOUNELLIS, Giulio PAOLINI, Pino PASCALI, Emilio PRINI, Umberto BIGNARDI, Mario CEROLI, Paolo ICARO, Renato MAMBOR, Eliseo MATTIACCI, Cesare TACCHI.	**1967**	***L'Attico.*** Rome. Exhibition of Pino PASCALI and Jannis KOUNELLIS, who laid the foundations of Arte Povera here. ***Im Spazio.*** La Galleria Bertesca / Genova. Organized by: Germano CELANT. Arte Povera artists debuted at this exhibition. Participants: ALIGHIERO e BOETTI, Luciano FABRO, Jannis KOUNELLIS, Giulio PAOLINI, Pino PASCALI, Emilio PRINI, Umberto BIGNARDI, Mario CEROLI, Paolo ICARO, Renato MAMBOR, Eliseo MATTIACCI, Cesare TACCHI.
ALTORJAY Gábor, ST.AUBY Tamás, ERDÉLY Miklós, JANKOVICS Miklós, VARANNAY István: *Az ebéd (in memoriam Batu kán),* első magyarországi happening (Szenes István pincéje / Budapest, XII. ker., Hegyalja u. 20/b).	**1966**	**ALTORJAY Gábor, ST.AUBY Tamás, ERDÉLY Miklós, JANKOVICS Miklós, VARANNAY István: *The Lunch (In Memoriam Batu Khan),* the first happening in Hungary** (in the basement of István Szenes' apartment / Budapest, 20/b Hegyalja Street).
documenta III. Kassel. Művészeti vezetők: Arnold BODE, Werner HAFFTMAN. Museum der 100 Tage (Museum of 100 Days). A kinetikus, op art, informel mellett a dizájn és a pop art kezdetei is jelentkeztek. ***32. velencei biennálé.*** A fődíjas Robert RAUSCHENBERG négy képe volt kiállítva a központi pavilonban. Az amerikai pavilonban kiállított még: John CHAMBERLAIN, Morris LOUIS, Kenneth NOLAND, Robert RAUSCHENBERG, Frank STELLA. Nemzeti biztos: Alan R. SOLOMON (a New York-i Jewish Museum igazgatója, New York). Curt STENVERT: *A 38. emberi helyzet* című műve az osztrák pavilonban szerepelt.	**1964**	***documenta III, Kassel.*** Artistic directors: Arnold BODE, Werner HAFFTMAN. Museum der 100 Tage (Museum of 100 Days). Along with Kinetic art, Op art, and Informel, the event marked the beginnings of Design and Pop art. ***32nd Venice Biennale.*** Four works of Grand Prize winner Robert RAUSCHENBERG were displayed in the Central Pavilion. Exhibitors in the U.S. Pavilion also included: John CHAMBERLAIN, Morris LOUIS, Kenneth NOLAND, Robert RAUSCHENBERG, Frank STELLA. United States Commissioner: Alan R. SOLOMON, director of the Jewish Museum, New York). Curt STENVERT's work entitled *38th Human Situation* was presented in the Austrian Pavilion.
Fluxfest. Wiesbaden. Az első európai fluxus és kísérleti zenei fesztivál eseménysorozat kezdete. Szervezők többek között: Joseph BEUYS, George MACIUNAS és Wolf VOSTELL. ***New Realists***. Sidney Janis Gallery / New York: Claes OLDENBURG: *Női fehérneműs pult* című művének első bemutatója.	**1962**	***Fluxfest.*** Wiesbaden. The beginning of a series of Fluxus and experimental music festivals. Organizers included: Joseph BEUYS, George MACIUNAS and Wolf VOSTELL. ***New Realists.*** Sidney Janis Gallery / New York: Claes OLDENBURG presented his work *Lingerie Counter.*
This is Tomorrow. Whitechapel Art Gallery / London. Rendezte: Bryan ROBERTSON. A korszakalkotó kiállítás 12 egységre (csoportra) volt osztva, korábban példa nélküli együttműködést létrehozva építészek, képzőművészek, zenészek és grafikusok között – valamennyien az Independent Group tagjai –, mely két éves előkészületet eredményezett. A legemlékezetesebb csapathoz tartozott Richard HAMILTON, aki az alkalomra tervezte *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (Mitől olyan mások, olyan elragadóak a mai otthonok?) című kollázsát, a pop art egyik ikonikus művét.	**1956**	***This is Tomorrow.*** Whitechapel Art Gallery / London. Organized by: Bryan ROBERTSON. This seminal exhibition was divided into 12 units (groups) creating an unprecedent collaboration between architects, artists, musicians, graphic designers – mostly members of the Independent Group – and resulting in a two years preparation process. The most remembered group included Richard HAMILTON who created his collage titled *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* specifically for this occasion, and which became an iconic Pop art work.

Kiállítások, amelyek művészettörténetet írtak 1962–1999 | Exhibitions that Made Art History 1962–1999

© **Ludwig Múzeum** | Ludwig Museum, 2017

1

A GYŰJTŐ PORTRÉJA

A PORTRAIT OF THE ART COLLECTOR

A gyűjtő portréja

A gyűjtemények története, gyűjtők bemutatása a múzeumok történetében fontos fejezetet jelent. Alig képzelhető el olyan múzeum, ahol ne lenne gyűjtőtől, mecénástól adomány, vagy éppenséggel, mint a budapesti Ludwig Múzeum esetében – közel 30 évvel ezelőtt – a Ludwig házaspár kezdeményezésére jött létre maga az intézmény. A művészettörténész-gyűjtő házaspár gyűjteménye képezi gyűjteményünk jelentős magját a mai napig.

A Ludwig házaspár gyűjteménye az egyetemes művészettörténet szinte valamennyi fejezetére kiterjed, az antik világ művészetétől kezdve a prekolumbián kultúrán keresztül a kortárs művészetig. Peter Ludwig diplomamunkáját Picasso emberábrázolásából írta, később gyűjteményében több mint 900 munka volt Picassótól.

Peter Ludwig kulturális missziónak tekintette, hogy a hidegháborús nemzetközi politikai színtéren szerepet vállaljon, és a kortárs képzőművészet felé fordulással kulturális diplomáciai szerepet töltsön be. Az 1970-es évek közepétől kezdődően gyűjteményezését kiterjesztette az NDK-ra, majd további szocialista országokra. A nagykapitalista Ludwig megjelenése az antikapitalista országokban érthetetlennek tűnt, sőt zavart keltett, de az intézményes megjelenés, azaz a hivatalos művészet vásárlása igen hamar bizonyossá tette a kölcsönös megbecsülésen, elismerésen alapuló közelítő-békítő szándékot. Tevékenységét, a Kelet felé történő nyitást a volt szocialista országok hivatalos kultúrpolitikája is díjazta: 1983-ban a lipcsei Karl-Marx Egyetem, majd 1985-ben a szófiai Művészeti Akadémia díszdoktorrá avatta.

A Kelet felé fordulást így fogalmazta meg: „Létezik művészet a mi kulturális terünkön, a mi társadalmi rendszereinken kívül, és évszázadokon, évezredeken, évek tízezrein át létezett művészet, amely nem a mi mai társadalmi feltételeink között keletkezett. Ennek megfelelően szeretnénk hozzájárulni a látótér kitágításához, hogy ne csak saját társadalmi rendszerünk művészetfelfogásának határáig lássunk, de a szocialista országok világáról is tudomást vegyünk."[1] A *Ludwig-Institut für Kunst der DDR Oberhausen*-t a Ludwig házaspár 1983-ban alapította.

Az újrarendezett kiállításban most nem dokumentumokkal, hanem műalkotásokkal „rajzoljuk" meg a gyűjtő házaspár arcképét. A négy eltérő megfogalmazásban előadott portré mellől hiányzik Andy Warhol Peter Ludwig pop art stílusú arcmása, amely fontos tényező lenne ahhoz, hogy a Ludwig házaspár által preferált művészeti koncepciók teljes spektrumát bemutassuk.

Négy különböző pozícióból megfogalmazott portrét láthatunk, amelyek egyúttal tükrözik Peter és Irene Ludwig kultúrpolitikai és gyűjtői tevékenységét.

Az időszakosan elhelyezett Marcel Odenbach-film a hátrahagyott villáról készült felvételek és a történelmi dokumentumfilm-jelenetek patchworkje. A néma házban felvillantott dokumentarista filmrészletekben Peter Ludwig szólal meg, az épületet csendes svenkek mutatják be. (*Ein Bild vom Bild machen*, 2011)

A szovjet Dimitrij Dimitrijevics Zsilinszkij több hónapos aacheni tartózkodása alatt festette meg kétoldalas táblaképét. A történeti művészet kidolgozottságával készített képeken a Ludwig házaspár mellé rendelt attribútumok műértőként és mecénásként jelenítik meg őket. A festmények az aacheni tájban és a házaspár villájában mutatják be Peter és Irene Ludwigot. Az egyszerű, tradicionális megfogalmazásban a képen elhelyezett tárgyak és részletek utalnak a házaspár legjelentősebb gyűjtési karakterére: két kiadvány szerepel, Picasso és a Pop art katalógus 1969-ből. (D. D. Zsilinszkij: *Kettős portré: Peter és Irene Ludwig*, 1981)

1 Kreutzenbeck, Inge: "Kunstler, die Wesentliches auszusagen haben." In: *Durchblick – Ludwig-Institut für Kunst der DDR Oberhausen.* Kat.: Städtische Galerie Schloss Oberhausen, 1984., 11. oldal.

A Portrait of the Art Collector

The history of its collection and its patrons is an important chapter in the story of a museum. It is difficult to imagine a museum without donations from collectors, and many owe their very existence to benefactors. Budapest's Ludwig Museum is a case in point, whose establishment was initiated by Peter and Irene Ludwig some thirty years ago. The collection of the art historian-collector couple remains the essential core of our holdings to this day.

The Ludwigs' collection encompasses almost all segments of world art history, from the art of antiquity through pre-Columbian culture to contemporary art. Peter Ludwig wrote his dissertation on Picasso's representation of the human figure, and he went on to build a collection that included over 900 works by the artist.

Peter Ludwig considered it a cultural mission to take an active role in the international political arena of the Cold War, and act as an ambassador of culture by encouraging interest in contemporary art. From the mid-1970s, he began to purchase art from the German Democratic Republic, and then from the other socialist countries as well. The appearance of Ludwig, an industrialist, in these anti-capitalist countries caused incomprehension, even confusion, but since he acted in an institutionalized form, buying official art, he soon convinced everyone of the honesty of his intentions to attain rapprochement through mutual respect and recognition. His strategy of opening towards the East was acknowledged by the cultural authorities of the socialist countries: he was named an honorary doctor of Leipzig's Karl Marx University in 1983, and of Sofia's Academy of Art in 1985.

He said of the turn towards the East: "There is art outside our cultural sphere, our social structure, as there was art throughout centuries, millennia and tens of thousands of years that did not emerge amidst our contemporary social conditions. It is with this understanding that we would like to make a contribution to the broadening of the field of vision, so that we don't stop seeing where our own social structure's understanding of art stops, but acknowledge the world of the socialist countries as well."[1] The Ludwigs established the *Ludwig-Institut für Kunst der DDR Oberhausen* in 1983.

We now "draw" the portrait of the collector couple at our reorganized exhibition not with documents, but with works of art. The four portraits we have, each marked by a different mode of presentation, would benefit from the presence of Andy Warhol's pop art portrait of Peter Ludwig to represent the complete array of artistic concepts that the Ludwigs were partial to.

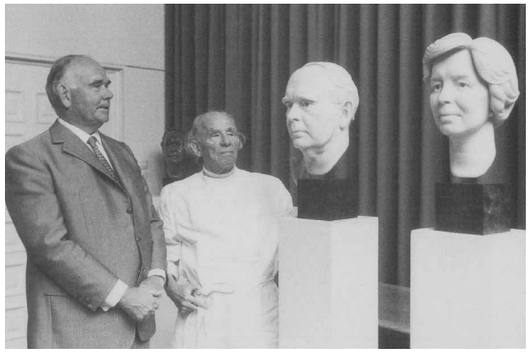
The four portraits on view represent four different artistic positions, as well as Peter and Irene Ludwig's involvement in cultural policy and art collection.

Marcel Odenbach's film, a temporary loan, is a patchwork of footage made at the abandoned villa and historical documentaries. Peter Ludwig can be seen talking in the documentary excerpts shown in the silent house, while the building itself is presented in slow pans. (*Ein Bild vom Bild machen*, 2011)

Soviet artist Dmitry Dmitrievich Zhilinsky painted the double-sided easel painting during his stay in Aachen, where he spent several months. Elaborate like history paintings, the portraits include attributes that represent the couple as connoisseurs and patrons of art. Peter and Irene Ludwig appear in the countryside near Aachen, and in their villa. With the presentation simple and traditional, the couple's most important achievements in art collection are indicated by objects and details: there are two publications, one of them on Picasso, the other a Pop art catalogue from 1969. (D. D. Zhilinsky: *Double Portrait: Peter and Irene Ludwig*, 1981)

Arno Breker's *Portrait of Peter and Irene Ludwig* (1987) is the most problematic of the works, earning

1 Kreutzenbeck, Inge: "Künstler, die Wesentliches auszusagen haben." In: *Durchblick – Ludwig-Institut für Kunst der DDR Oberhausen.* Exhibition catalogue. Städtische Galerie Schloss Oberhausen, 1984, p. 11.



Peter Ludwig, Arno Breker és a Ludwigról és feleségéről, Irenéről készült portré. | Peter Ludwig, Arno Breker and the two portaits of Ludwig and his wife Irene.
© Fotó | Photo: Marco J. Bodenstein, Breker-Archive, Németország | Germany

Arno Breker alkotása (*Peter és Irene Ludwig portréja*, 1987) a legproblematikusabb mű, keletkezése idején rengeteg támadás érte Peter Ludwigot emiatt. Breker a náci rezsim ünnepelt sztárszobrásza volt, és a háborút követően kizártnak tűnt rehabilitációja. A neoklasszicista felfogásban megfogalmazott két büszt irritálóan perfekcionista, és komoly vállalásra utal, hogy a Ludwig házaspár elfogadta önmaguk megjelenítésére, reprezentálására. Ludwig Arno Brekerben a szakmai felkészültséget látta, és támogatta, hogy a kettősportré a Konrad Adenauerről, majd Ludwig Erhard politikusról készült büsztök sorába kerüljön.

Jiři David cseh avantgárd művész kilencvenes években készült munkáinak jelentős csoportját a *Rejtett kép* sorozat teszi ki, mely különböző nemzetiségű politikusok, kulturális és művészeti területen jól ismert személyek tükrözött portréiból összeálló szériа. A különleges fotográfiai eljárás révén, illetve egy új típusú identitás létrehozásával David megkérdőjelezi a portré természetét és hatását, illetve rámutat arra: a portré lehet akár az idealizálás vagy a kritika eszköze is (*Rejtett kép / Peter Ludwig*, 1995).

Peter Ludwig widespread criticism at the time of its making. Breker was a celebrated star sculptor of the Nazi regime, and his rehabilitation seemed out of the question after the war. Presented in a neoclassical manner, the two busts are irritatingly perfectionist, and it signifies a well-considered decision that the Ludwigs accepted them as representations of themselves. It was the artisanship that Ludwig appreciated in Arno Breker, and he was keen to have the double portrait belong in a group of busts whose models included chancellors Konrad Adenauer and Ludwig Erhard.

The *Hidden Images* formed an important part of Czech avant-garde artist Jiři David's output in the 1990s: the series comprises mirrored portraits of politicians and well-known figures of art and culture from different countries. The special photographic method and the new type of identity it creates allow David to question the nature and effect of portraits, and to underline the facility of the portrait to serve both idealization and criticism (*Hidden Image / Peter Ludwig*, 1995).

F. J.

Peter Ludwig a Kelet felé nyitásról

„A nem szocialista országok művészetfelfogása lényegében a „nyugati művészetről" alkotott képzetekből táplálkozik, ahogyan azt az 1982-es nagy kölni *Westkunst* kiállítás címe is hirdette. Az úgynevezett nyugati világ szinte kizárólag magát látja, szinte kizárólag a saját művészetét, és olykor még azt is vitatja, hogy a saját definícióján kívül létezik művészet. Ez szerintem, és a feleségem szerint is tarthatatlan. Létezik művészet a mi kulturális terünkön, a mi társadalmi rendszereinken kívül, és évszázadokon, évezredeken, évek tízezrein át létezett művészet, amely nem a mi mai társadalmi feltételeink között keletkezett.

Ennek megfelelően szeretnénk hozzájárulni a látótér kitágításához, hogy ne csak saját társadalmi rendszerünk művészetfelfogásának határáig lássunk, de a szocialista országok világáról is tudomást vegyünk. Kézenfekvő, hogy ezt az NDK példáján tegyük meg, amely, ahogy Ön fogalmazott, osztozik velünk a közös történelem gyökerein. A történelem megértése, annak ápolása, amit az NDK-ban „örökség"-nek neveznek, sokkal előbbre tart, mint nálunk; az NDK mai művészetének ez az egyik forrása. A megértéshez azonban elengedhetetlen a szocialista rendszer sajátos társadalmi viszonyainak figyelembe vétele is, amelyek között a művészet is másképpen artikulálódik, mint a mi adottságaink között. De bármennyire más is sok tekintetben, mégiscsak a művészet médiuma, ez pedig összehasonlíthatóvá teszi a nálunk, az USÁ-ban, Franciaországban vagy bárhol másutt létező művészettel. Művészetről van szó, ezt a művészetet pedig képesek vagyunk megérteni. Az NDK művészetében is alapvető emberi kérdésekről van szó."

Részlet egy Peter Ludwiggal készült interjúból (1984) – az interjút Inge Kreutzenbeck készítette.
A Ludwig-Institut für Kunst der DDR Oberhausen-t a Ludwig házaspár 1983-ban alapította.

Kreutzenbeck, Inge: "Kunstler, die Wesentliches auszus-agen haben." In: *Durchblick – Ludwig-Institut für Kunst der DDR Oberhausen.* Kat.: Städtische Galerie Schloss Oberhausen, 1984., 11. oldal

Németből fordította: Adamik Lajos

Peter Ludwig on opening towards the East

"The concept of art in the non-socialist countries is essentially fostered by notions of 'Western art,' as it became amply manifest in the title of the 1982 great exhibition in Cologne, *Westkunst*. The so-called western world can only see itself, its own art, almost exclusively, and sometimes even denies there is art outside its own definition. I think this is indefensible, as does my wife. There is art outside our cultural sphere, our social structure, as there was art throughout centuries, millennia and tens of thousands of years that did not emerge amidst our contemporary social conditions.

It is with this understanding that we would like to make a contribution to the broadening of the field of vision, so that we don't stop seeing where our own social structure's understanding of art stops, but acknowledge the world of the socialist countries as well. It seems self-evident that we set an example with the GDR, which, as you put it, shares the roots of our common history with us. The GDR has done far more to understand history, to maintain what they call 'heritage,' than we have; it is one of the sources of the GDR's art today. To understand it, however, it is essential that we take into account the distinctive social conditions of the socialist system, amid which art is differently articulated than among our circumstances. Yet no matter how different it is in many regards, it still has art for its medium, which in turn makes it comparable to art that exists in our country, the USA, France, or anywhere else. We are talking about art, and this art we are capable of understanding. The GDR's art also concerns itself with essential human issues."

From Inge Kreutzenbeck's interview with Peter Ludwig (1984). The Ludwigs established the Ludwig-Institut für Kunst der DDR Oberhausen in 1983.

Kreutzenbeck, Inge: "Künstler, die Wesentliches auszus-agen haben." In: *Durchblick – Ludwig-Institut für Kunst der DDR Oberhausen.* Exhibition catalogue. Städtische Galerie Schloss Oberhausen, 1984, p. 11.

Arno BREKER

(1900, Elberfeld / DE – 1991, Düsseldorf / DE)

Peter és Irene Ludwig portréja | *Portrait Busts of Peter and Irene Ludwig,* 1987

bronz | Bronze, Peter: 80,5×44×50 cm, Irene: 82,5×46×48 cm (talapzat | Piedestal: 127×47×47 cm egyenként | each).
Ltsz. | Inv. Number: LML.1991.79. 1-2.
© Breker Archive, Németország | Germany

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung letétje | Long-term loan from the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1991.

Arno BREKER építészetet tanult a kőfaragás mellett. 1924-ben járt először Párizsban, itt találkozott olyan művészekkel, mint Jean Cocteau, Jean Renoir, Pablo Picasso és a műgyűjtő-galerista Daniel-Henry Kahnweilerrel, akik mind nagyra értékelték tehetségét. 1927-ben Párizsba költözött és aktív szereplője lett az ottani művészeti életnek. 1934-ben visszatért Németországba. Több náci vezető, különösen Adolf Hitler és a nemzetközi hírnevű építész, Albert Speer is kedvelte neoklasszicista szobrait. 1937-ben csatlakozott a náci párthoz, Hitler hivatalos állami szobrásznak nevezte ki.

1948-ban elítélték náci múltja miatt, ekkor Düsseldorfba költözött és építészként dolgozott.

Ezután kezdődött Breker rehabilitációja, magánemberektől, vállalatoktól kapott megbízásokat. Peter Ludwig művészettörténész és műgyűjtő Brekert a század legjelentősebb portrészobrászának tartotta, ezért rendelte meg tőle saját és felesége, Irene életnagyságnál nagyobb bronzbüsztjét.

Arno Breker studied architecture, along with stone-carving. He first visited Paris in 1924, where he met artists, as Jean Cocteau, Jean Renoir, Pablo Picasso, and art collector-gallerist Daniel-Henry Kahnweiler, who all appreciated his talent. In 1927, he moved to Paris, and actively participated in the artistic life there.

In 1934 he returned to Germany. Many Nazi leaders, especially Adolf Hitler liked his Neoclassical sculptures, as well as internationally renowned architect Albert Speer. In 1937, he joined the Nazi Party and was made official state sculptor by Hitler. He was convicted for his Nazi history in 1948, then he moved to Dusseldorf and worked as an architect.

Later Breker was gradually rehabilitated and he continued to receive commissions for sculptures, producing a number of works, working for businesses and individual patrons.

Peter Ludwig, art historian and private collector considered Breker the most important portray sculptor in the century. He commissioned Breker to make his and his wife, Irene Ludwig's larger than life-size bronze portraits.

Ü. K.

Jiří DAVID

(1956, Rumburk / CZ)

Rejtett kép (Peter Ludwig) | *Hidden Image (Peter Ludwig),* 1995

zselatinos ezüst (brómnyomat) | Silver bromid print, 100×70 cm egyenként | each
Ltsz. | Inv. Number: 2001.18.1.1-2.
© Jiří David

Vásárlás az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung támogatásával | Purchased from funds provided by Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 2001

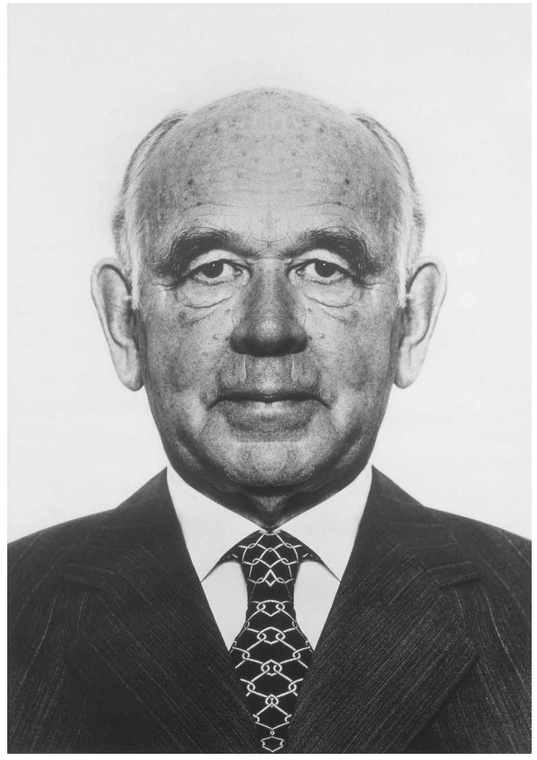
Jiří DAVID a második világháború utáni cseh művészet fontos alakja. Pályája elején a festészet felől közelített a vizuális művészetek felé, majd munkáiban később a szobrászat, az installáció, a videó és a fotográfia médiumait is felhasználta. A kilencvenes években készült fotóinak, fotográfiai eljárásokkal készült munkáinak jelentős csoportját teszi ki a *Rejtett kép* sorozat. A sorozat darabjai az arc egy-egy felének tükrözésével születtek, tökéletesen szimmetrikus portrét hozva létre. Így két különböző arc bontakozik ki az egymás mellett álló képeken, ezáltal két különböző, az arcvonásokban rejtőző személyiséget látunk. Az eljárással David rámutat arra is, hogy a portré egyaránt lehet az idealizálás vagy a kritika eszköze.

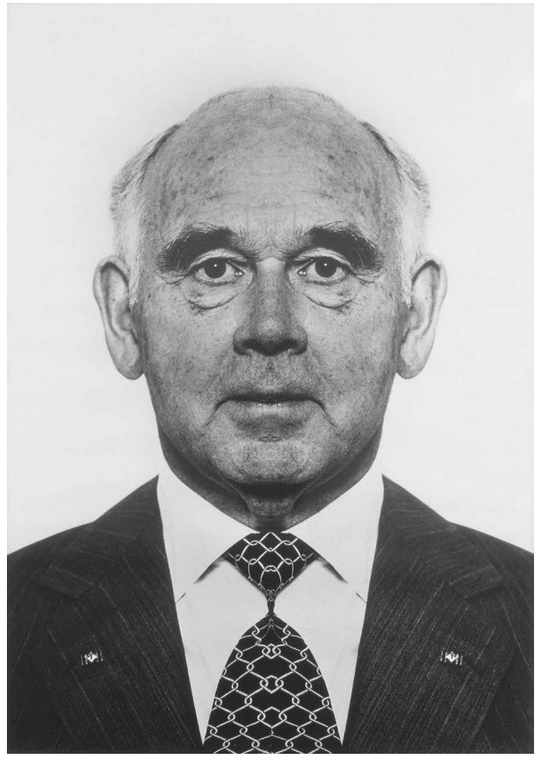
A különböző nemzetiségű politikusok, kulturális területen ismert személyek portréiból összeálló széria tulajdonunkban lévő darabja a műgyűjtő és a múzeumalapító Peter Ludwig arcát ábrázolja. A pszichológiai aspektus mellett a portré felfogható konkrét reflexióként azokra az éles kritikákra, melyek Peter Ludwigot, mint a harmadik világbeli munkaerőt, főként nőket kizsákmányoló, az emberkereskedelemben is érintett gyárost érték.

Jiří DAVID is an important figure of post-World War II Czech art. Working initially as a painter, he later added sculpture, installation, video and photography to his set of artistic media. The series called *Hidden Image* forms a significant group within the photographs and photographic works he made in the 1990s. The series comprises perfectly symmetrical portraits, each obtained by mirroring one half of the given model's face. Using both halves, he made two portraits of each model, which, when paired, show two distinct physiognomies, and hence seem to reveal different personalities. The procedure also allowed David to point out how the portrait can equally serve idealization and criticism.

The series consists of the portraits of politicians and well-known figures of art and culture from different countries; the piece in our collection depicts art collector Peter Ludwig, the founder of our Museum. Alongside its psychological aspects, the portrait can also be appreciated as a specific reflection on harsh critiques of Peter Ludwig as an industrialist who allegedly exploited employees, especially women, in the Third World, and was involved in human trafficking.

Ü. K.





Marcel ODENBACH

(1953, Köln | Cologne / DE)

Ein Bild vom Bild machen (Képből képet alkotni | *Making a Picture of a Picture),* 2016

16:9 videó, színes videó, hang, 10 min, HD | 16:9 video, video, colour, sound, 10 min, HD

© Marcel Odenbach. A művész és a Galerie Gisela Capitain, Köln jóvoltából | Courtesy of the artist and Galerie Gisela Capitain, Cologne.

© Fotók | Photos: Simon Vogel, Köln | Cologne

Marcel ODENBACH német videóművész az Alternativ Television Studio (ATV Studio) csoport egyik alapítója. A csoport a háború utáni baloldali politikai mozgalmak hatására a tömegmédiával szemben kritikai attitűdöt képviselt. Mivel a videót ebben az időszakban nem tekintették eladható műtárgynak, médiaválasztásuk egyértelműen kifejezte a műkereskedelemtől való elhatárolódásukat és a művészet demokratizálásának igényét.

A portréfilm a kölni Ludwig Múzeum 40. évfordulójára készült. Az alkotó a csokoládégyáros és műgyűjtő Peter és Irene Ludwig tevékenységére összpontosított. Odenbach a Ludwig-villában felvett részleteket archív filmfelvételekkel vegyítette. A belső felvételeken a villa jelentéktelen helyiségei láthatóak, melyek funkciójuk ellenére képző- és iparművészeti tárgyakat tartalmaznak; a képsorokkal Odenbach ironikusan utal a villa reprezentatív helyiségeiben lévő műkincsekre. Az archív felvételeken Peter Ludwig vall gyűjtői elkötelezettségéről, kulturális-politikai törekvéseiről, illetve a módszereit és ízlését ért kritikákról. A kritikák kapcsán fontos megemlíteni, hogy a házaspárnak köszönhetően jött létre az első kortárs nemzetközi művészetet gyűjtő múzeum.

German video artist Marcel ODENBACH was one of the founders of the group that called itself Alternativ Television Studio (ATV Studio), and represented, under the inspiration of post-war left-wing movements, a critical attitude towards mass media. Since video was not considered a marketable form of art at the time, their choice of medium was an unambiguous rejection of art trade, and a call for the democratization of art.

This filmic portrait was made for the 40th anniversary of the Cologne Ludwig Museum. It concentrates on the activity of chocolate manufacturers and art collectors Peter and Irene Ludwig. Odenbach combined the shots he took at the Ludwig's villa with archival footage. The internal shots show subsidiary rooms, which, despite their function, contain works of fine and applied art, with which Odenbach ironically refers to the treasures kept in the main rooms. The archival footage shows Peter Ludwig talk about his commitment as a collector, his cultural-political ambitions, and the critiques directed at his methods and taste. As regards the critiques, it is important to note that the couple became responsible for the establishment of the first museum that collected international contemporary art.

Ü. K.

Dimitrij Dimitrijevics ZSILINSZKIJ | Dmitry Dmitrievich ZHILINSKY

(1927, Volkovka / RU – 2015, Moszkva | Moscow / RU)

Kettős portré: Irene és Peter Ludwig | *Double Portrait: Irene and Peter Ludwig*, 1981

tojástempera, farost | Tempera on fibreboard, 2 × (118 × 118 cm)
Ltsz. | Inv. Number: 1989.58.1.
Dimitrij Dimitrijevics Zsilinszkij | Dmitry Dmitrievich Zhilinsky /@ HUNGART

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung adománya | Donated by the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1989

Dimitrij ZSILINSZKIJt a Ludwig házaspár a hetvenes évek végén, az egyik első Szovjetunióba vezető útja alkalmával ismerte meg. Az alkotót az orosz képzőművészet egyik főbb alakjaként, a szovjet festészet egyik újítójaként tartják számon. Leginkább „szigorú stílusát" ismerik: a szocialista realizmus idealizáló felfogásával szemben egy sokkal valóságközelibb képet mutatott, kilépve a hivatalosan előírt mederből. Hosszú éveken keresztül képezte magát, mire rátalált saját útjára: elsősorban temperát használt. Az ikonok világából inspirálódott, illetve a reneszánsz festészetet idéző elemekkel és az orosz festészet hagyományainak ötvözésével kísérletezett. A művész több munkája is bekerült a nagy Ludwig-gyűjteménybe. A budapesti kép ugyanakkor rendhagyó keretek között született; 1981-ben a festő meghívást kapott Peter Ludwigtól Aachenbe egy kéthónapos tanulmányútra. Ekkor festette meg a *Kettős portré*t. Az egyik oldalon egy „valósághű" életképet látunk a házaspár nappalijában, míg a másikon egy összetett, fiktív térben jelennek meg; a festmények mindkét esetben hemzsegnek a gyűjteményre és a házaspár otthonára utaló részletektől. Ilyen az 1969-es, a *Westkunst – Ostkunst* kiállításon is szereplő *Art of the Sixties* katalógus.

The Ludwigs first met Dmitry ZHILINSKY in the late 1970s, during one of their first trips to the Soviet Union. He is considered a major Russian artists, one of the innovators of Soviet painting. He is best known for a "rigorous style": in contrast to the idealizing stance of socialist realism, he offered a more truthful view of reality, refusing the officially prescribed orientation. He spent years training himself until he found his own direction, tempera becoming his chief medium. He drew inspiration from icons, and experimented with elements reminiscent of Renaissance painting, as well as with a fusion of Russian painting traditions. While several of his works found their way into the main Ludwig collection, the painting in Budapest was made under unusual circumstances. In 1981 the Ludwigs invited him to Aachen for a two-month study trip, and this was when he painted the *Double Portrait*. On one of its sides there is a "realistic" genre scene set in the couple's living room, while on the other they appear in a complex, fictitious space; both paintings teem with details that refer to the collection and the couple's home. One such detail is the catalogue entitled *Art of the Sixties*, which was featured at the 1969 *Westkunst – Ostkunst* exhibition.

K. B.

②

AZ ELLENÁLLÁS MŰVÉSZETE

THE ART OF OPPOSITION

a.

Koncept és Fluxus

Concept Art and Fluxus

b.

Pop art – Fotórealizmus

Pop Art – Photorealism

Az ellenállás művészete

A *pop art, fotórealizmus* és a *koncept art* első megnyilvánulási formái megközelítőleg azonos időre, az 1950 es évek végére tehetők. (Jasper Johns, Rauschenberg, Hamilton, Henry Flint).

A háborús korszak által traumatizált generáció gyermekei léptek színre az 1960-as évek elejére, új életérzéssel, új világszemlélettel és új önkifejezési igénnyel. Részükről az önkifejezési igény azzal az emancipációs folyamattal azonosítható, amelyben az örökölt társadalmi és kulturális minták meghaladása volt a cél, hátterében – a hamarosan autonóm módon is megnyilvánuló – hatalmas szabadságvággyal.

Amerikában Jack Kerouac és korosztálya, a háború utáni beat-nemzedék, Európában az ún. Wirtschaftswunder haszonélvezői képviselték az új igényt és az ehhez tartozó törekvéseket, amely társadalmi összefüggésben az arisztokratikus-feudális formából az emancipált polgári társadalomba való átmenetet jelentette. Az új generáció képviselői mindenek előtt a szubjektum szabadságát, emancipációját akarták megvalósítani – a hétköznapokban és össztársadalmi léptékben egyaránt.

A „nagy generáció" tagjai korlátok nélküli szabad önkifejezést és társadalmi szabadságot követeltek. E mögött hosszadalmas társadalmi és kulturális folyamatok húzódtak meg, melyek a 60-as évek végére értek be arra a szintre, hogy keleten és nyugaton egyaránt felkelések, lázadások, forradalmak sora induljon el. A diákmozgalmak néven illetett jelenségcsoport sokkal többet jelentett, mint hőzöngők öncélú rebellióit. Reformokat követeltek a nevelésben, oktatásban, a közösségi médiumok (TV, rádió stb.) küldetésében és a művészeti színtér és az alkalmazott műformák kiterjesztésében. Új műfajok, technikák jöttek létre, miközben a grand art maga is alkalmazta a hétköznapi életvilág, a popkultúra tárgyait, elemeit. Művészet és való élet teljességét hirdették, miközben megszűnni látszott a kultúra kettéosztása *high* és *low* esztétikai kategóriákra, szegmensekre.

A pop art, a koncept art, a fluxus, a fotórealizmus és az akcióművészet egyaránt az elitista művészetfelfogás (absztrakt művészet nyugaton, keleten a szocialista művészeti koncepciók) ellenében lépett fel. A művészet esztétikai értékeinek átvezetése antiesztétikai értékekbe, mint önálló entitás jellemzi nagyrészt ezeket a ma már ikonikus jelentéssel bíró műalkotásokat. Az egyetemes és helyi vagy lokális művészeti színtéren létrejött alkotások összevetését részben legitimizálja a keletkezésükre vonatkozó időbeni szinkronitás, valamint az a művészeti-stratégiai szempont, amely a társadalmi rendtől függetlenül a művek létrejöttét eredményezte.

F. J.

The Art of Opposition

The first manifestations of *Pop art, Photorealism and Concept art* appeared at around the same time, in the late 1950s (Jasper Johns, Rauschenberg, Hamilton, Henry Flint).

Those who made their debut in the early 1960s were the children of a generation that had been traumatized by the war, and they were marked by a new attitude to life, a new outlook, and a new drive for self-expression. This drive had to do with a process of emancipation that aimed at supplanting the social and cultural patterns inherited, fuelled by an immense desire for freedom that soon found its autonomous expressions.

The desire and the related efforts were represented by Jack Kerouac and his generation in the United States, and by the beneficiaries of the post-war economic wonder in Europe; the social programme of it all was a transition from an aristocratic-feudal form to emancipated modern societies. Above all, the representatives of the new generation wanted to attain the freedom and emancipation of the subject – both in the life of the individual and on a social scale.

The members of the "great generation" demanded unrestricted, free self-expression and social freedom. This demand was stimulated by social and cultural development that had long been brewing, and that by the end of the 1960s led to uprisings, revolts and revolutions both in the East and the West. The group of phenomena summed up under the label of student movements meant far more than rebellion for its own sake. Reforms were called for in education, and it was demanded that the mission of the public media (radio, television, etc.), the scene and forms of art be extended. New genres and techniques were created, while grand art also used the objects and elements of everyday life, of popular culture. The completeness of art and real life was championed, while the division of culture between *high* and *low* aesthetic categories or segments seemed less and less tenable.

Pop art, Concept art, Fluxus, Photorealism, and Action artart all challenged the elitist understanding of art – abstract art in the West, and the concepts of socialist art in the East. These by now iconic works of art are characterized by the transformation of the aesthetic values of art into anti-aesthetic values as a self-contained entity. The comparison of works whose milieu was international with others that were created in largely local scenes is partly legitimized by the fact that they were made at the same time, as well as by those artistic-strategic considerations that led to the creation of the works irrespective of the political system.

a.

Koncept és Fluxus

Concept Art and Fluxus

Joseph BEUYS

(1921, Krefeld / DE – 1986, Düsseldorf / DE)

Pecsétes levél | *Sealed Letter,* 1976

filctekercs és zsinór, viaszpecséttel | Felt, string, wax seal, 26 × 11 × 11 cm
Ltsz. | Inv. Number: 1989.6.1.
Joseph Beuys / © HUNGART

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung adománya | Donated by the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1989

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1985 *Joseph Beuys – Objekte und Multiples aus der Sammlung W. Feelisch*. Remscheid im Museum am Ostwall, Dortmund
1987 *Válogatás a Ludwig Gyűjtemény modern művészeti anyagából – Internationale Kunst heute aus der Sammlung Ludwig*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest | Hungarian National Gallery

Joseph BEUYS a huszadik századi német művészet meghatározó alakja; munkássága átformálta az egész német társadalom gondolkozásmódját a képzőművészet feladatáról.

A művészet és társadalom egybefonódásának kibővített értelmezéséből fakad gondolatrendszerének központi magja, a szociális plasztika. A szabad akaratú ember – Beuys elképzelése szerint – az evolúciós folyamat önálló továbbfejlesztésén tevékenykedik a hőplasztika (a szeretet) felhasználásával; Beuys azért kezdett el zsírral és filccel dolgozni, hogy e hőfolyamatot előmozdítsa.

A Ludwig Múzeum tulajdonában lévő *Pecsétes levél* átfogó módon jellemzi Beuys antropozófiai elképzeléseinek széles spektrumát. A felelős művész – Beuys szerint bárki lehet ilyen – az archaikus hagyományok őrzőjének és továbbvivőjének képezi ki magát, központi feladata pedig a világteremtés misztériumának felismerése és ennek a tudásnak a továbbadása. A „művészet = tőke" beuysi egyenlete kijelöli az emberiség fejlődésének egyetlen lehetséges útvonalát.

Joseph BEUYS is one of the most influential German artists of the 20th century, whose work transformed the whole German society regarding its understanding of the task of fine art.

At the core of his philosophical system is social sculpture, which derives from an extended definition of the unity of art and society. According to Beuys, the man who has free will works on the autonomous development of the evolutionary process with the use of heat (love); Beuys started working with fat and felt to promote this heat process.

His work *Sealed Letter,* the property of the Ludwig Museum, is characteristic of Beuys' broad spectrum of anthroposophical ideas. The responsible artist – Beuys says that anyone can be such an artist – becomes the guardian and the imparter of the archaic traditions, and his main task is to be cognizant of the mystery of world creation and to pass on this knowledge. The equation of "art = capital" defines the only possible path of human development.

B.-S. V.

Ion GRIGORESCU

(1945, Bukarest | Bucharest / RO)

Mosakodás | *Washing*, 1976

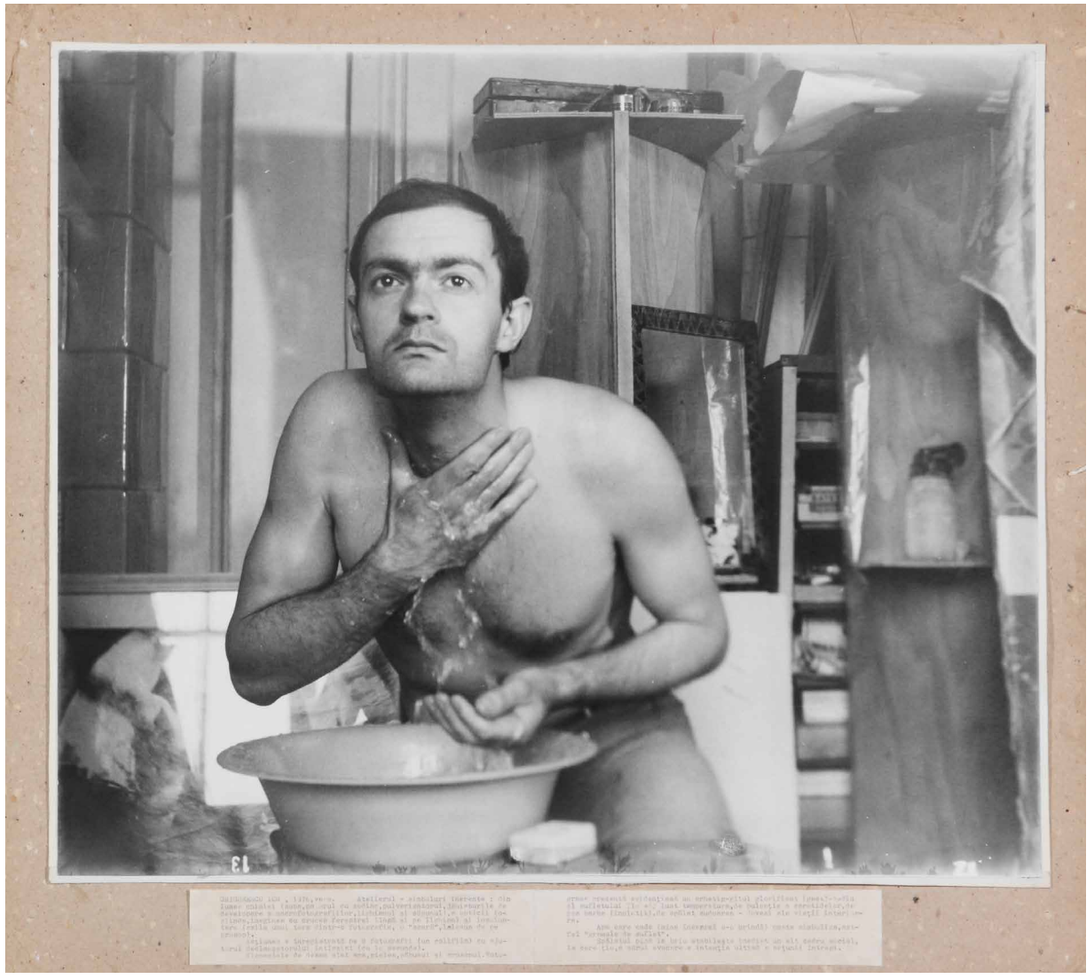
zselatinos ezüst kartonra kasírozva, gépírásos papír | Gelatine silver print mounted on cardboard, typewritten paper, 59,5×66×1 cm
Ltsz. | Inv. Number: 2012.7.1.
© Ion Grigorescu

Vásárlás az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung támogatásával | Purchased from funds provided by the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 2012

Ion GRIGORESCU a kortárs román képzőművészet egyik legjelentősebb alakja. Alkotásai, akciói a legkülönfélébb vizuális művészeti műfajok közötti kísérletezés jegyében születtek, és egyben az utóbbi 40 év történelmének erősen politikus tanúi. Ion Grigorescu egyike azon kevés, számos médiumban alkotó művésznek, akik rendszeresen foglalkoztak a kor tabutémájával: a testtel. Saját teste vált anyaggá és médiummá, mentális képek hordozójává. Performanszai „poszt-happeningekként" értelmezhetőek, melyekben a hangsúly nem az időbeliségre, hanem a fotografikus pillanatra kerül, amely azonban így is performatív jelleggel bír. Munkái, mint a hetvenes és nyolcvanas évek számos más műalkotása, csak jóval később kaptak nyilvánosságot.

Ion GRIGORESCU is one of the most prominent figures of contemporary Romanian art. His works and actions were born from experimenting with a wide range of visual art forms, strongly criticizing the history of the last 40 years. Grigorescu is one of the few artists with a multifaceted practice, who has regularly dealt with the taboo of our age: namely, the body. His own body became the material and the medium of art, a carrier of mental images. His performances can be interpreted as "post-happenings," in which the emphasis is not on temporality but on the photographic moment, which, however, still has a performative character. His works, like many other works of art from the seventies and eighties, were only publicized much later.

Sz. M.



Ion GRIGORESCU

(1945, Bukarest | Bucharest / RO)

Önarckép a konyhában vasalás közben | *Self-portrait in the Kitchen Ironing*, 1976

zselatinos ezüst kartonra kasírozva, gépírásos papír | Gelatine silver print mounted on cardboard, typewritten paper, 56,8×64,6×0,6 cm
Ltsz. | Inv. Number: 2012.8.1.
© Ion Grigorescu

Vásárlás az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung támogatásával | Purchased from funds provided by the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 2012

PAUER Gyula

(1941, Budapest / HU – 2012, Budapest / HU)

Az első Pszeudo-kiállítás manifesztuma | *Manifesto of the First Pseudo-Exhibition*, 1970

vegyes technika | Mixed media: papír | Paper: 29,70 × 21,00 cm, kollázs | Collage 41,9 × 21 cm, film | Film: 29,7 × 21 cm
Ltsz. | Inv. Number: 2010.12.1.1-3.
© Pauer Gyula örökösei | Heirs of Gyula Pauer

Vásárlás az Oktatási és Kulturális Minisztérium | Nemzeti Kulturális Alap hozzájárulásával, 2010 | Purchased with assistance of the Ministry of Education and Culture | National Cultural Fund, 2010

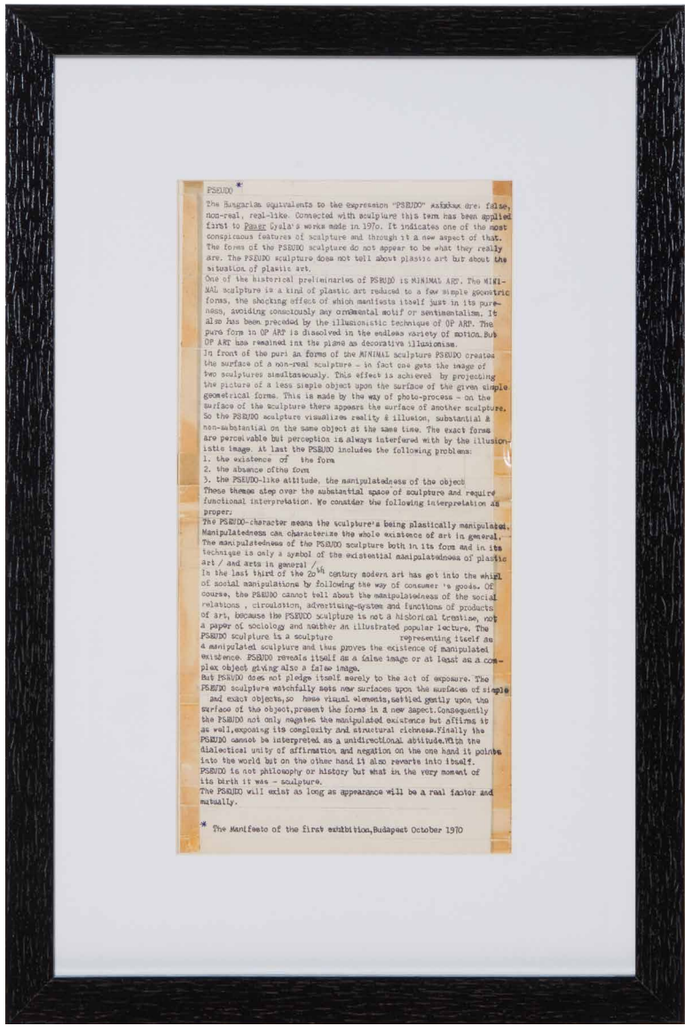
Az eredetileg díszítőszobrászatot tanuló PAUER Gyula az 1960-as évek közepétől tagja a Szürenon csoportnak. 1970-es *Pszeudo-kiállítás*án egy budapesti művelődési ház kiállítóterének belsejét fekete festékkel lefújt, összegyűrt műanyag fóliával borította be, amely izgalmas fény-árnyék hatással töltötte be a teret. A kiállításon szerepeltek további korai pszeudo-munkái is, valamint a Ludwig Múzeum gyűjteményében lévő manifesztum sokszorosított példányai. Pauer tulajdonképpen továbbment pszeudo-manifesztumánál: pszeudo-kiállítást csinált. A kiállításhoz szükséges hivatalos engedély megszerzéséhez el kellett hitetni a hatóságokkal, hogy az installáció egy diplomafilm forgatási helyszíne. A kiállítás végül egy nagyméretű térinstallációvá (environmentté) nőtte ki magát.

Manifesztumában Pauer Gyula a modern művészet és modern élet dualizmusát tárgyalja, amelyet az ő megközelítésében a hamis és a valódi szembenállása határoz meg. Pszeudo-megnyilvánulásainak előzményeként Pauer az op-artot és a minimal artot határozza meg: Pauer mindkettőn túllép, lévén nem síkfelületben gondolkodik és illuzionisztikus megközelítésének célja nem a naturalizmus.

Gyula PAUER, originally trained as a decorative sculptor, joined the Szürenon group in the mid-1960s. At his 1970 *Pseudo-Exhibition*, the interior of the exhibition space of a Budapest cultural centre was covered in plastic foil previously wrinkled, sprayed black, leaving an interesting play between light and shadow on the walls. The exhibition also included his several earlier pseudo-works, together with stenciled multiples of his manifesto in the Ludwig Museum collection. Pauer, in fact, transcended his pseudo-manifesto as he made a pseudo-exhibition. The only way to obtain official permission from the authorities for the exhibition was to pretend the installation was needed as a set for shooting a graduation movie. Finally, the exhibition has grown into a large space installation (environment).

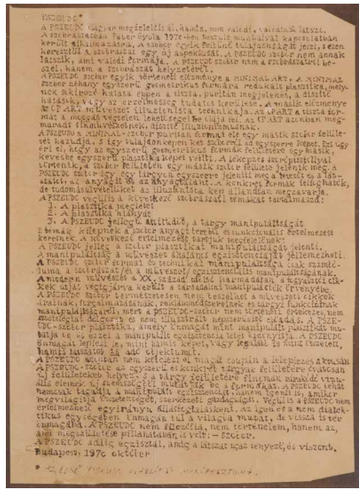
In his manifesto, Gyula Pauer speaks about the duality of modern art and modern life, which is defined by the duality of false and true. Pauer defines Op art and Minimal art as the antecedents of his pseudo-manifestations but he transcends both since he is not concerned with two dimensions and the objective of his illusionistic approach is not to remain naturalistic.

K. B.


PSEUDO *

The Hungarian equivalents to the expression "PSEUDO" are:false, non-real, real-like. Connected with sculpture this term has been applied first to Pauer Gyula's works made in 1970. It indicates one of the most conspicuous features of sculpture and through it a new aspect of that. The forms of the PSEUDO sculpture do not appear to be what they really are. The PSEUDO sculpture does not tell about plastic art but about the situation of plastic art.
One of the historical preliminaries of PSEUDO is MINIMAL ART. The MINIMAL sculpture is a kind of plastic art reduced to a few simple geometric forms, the shocking effect of which manifests itself just in its pureness, avoiding consciously any ornamental motif or sentimentalism. It also has been preceded by the illusionistic technique of OP ART. The pure form in OP ART is dissolved in the endless variety of motion. But OP ART has remained in the plane as decorative illusionism.
In front of the pure as forms of the MINIMAL sculpture PSEUDO creates the surface of a non-real sculpture - in fact one gets the image of two sculptures simultaneously. This effect is achieved by projecting the picture of a less simple object upon the surface of the given simple geometrical forms. This is made by the way of photo-process - on the surface of the sculpture there appears the surface of another sculpture. So the PSEUDO sculpture visualizes reality & illusion, substantial & non-substantial on the same object at the same time. The exact forms are perceivable but perception is always interfered with by the illusionistic image. At last the PSEUDO includes the following problems:
1. the existence of the form
2. the absence of the form
3. the PSEUDO-like attitude. the manipulatedness of the object
These themes step over the substantial space of sculpture and require functional interpretation. We consider the following interpretation as proper:
The PSEUDO-character means the sculpture's being plastically manipulated. Manipulatedness can characterize the whole existence of art in general. The manipulatedness of the PSEUDO sculpture both in its form and in its technique is only a symbol of the existential manipulatedness of plastic art / and arts in general /.
In the last third of the 20th century modern art has got into the whirl of social manipulations by following the way of consumer 's goods. Of course, the PSEUDO cannot tell about the manipulatedness of the social relations , circulation, advertising-system and functions of products of art, because the PSEUDO sculpture is not a historical treatise, not a paper of sociology and neither an illustrated popular lecture. The PSEUDO sculpture is a sculpture representing itself as a manipulated sculpture and thus proves the existence of manipulated existence. PSEUDO reveals itself as a false image or at least as a complex object giving also a false image.
But PSEUDO does not pledge itself merely to the act of exposure. The PSEUDO sculpture watchfully sets new surfaces upon the surfaces of simple and exact objects, so these visual elements, settled gently upon the surface of the object, present the forms in a new aspect. Consequently the PSEUDO not only negates the manipulated existence but affirms it as well, exposing its complexity and structural richness. Finally the PSEUDO cannot be interpreted as a unidirectional attitude. With the dialectical unity of affirmation and negation on the one hand it points into the world but on the other hand it also reverts into itself.
PSEUDO is not philosophy or history but what in the very moment of its birth it was - sculpture.
The PSEUDO will exist as long as appearance will be a real factor and mutually.

* The Manifesto of the first exhibition, Budapest October 1970


PSEUDO *

A PSEUDO magyar megfelelői: álnok, nem valódi, valódinak látszó. A szobrászatban Pauer Gyula 1970-ben készült munkáival kapcsolatban kezdik alkalmazni a szóval először megjelenő, a műalkotás egyik legszembetűnőbb sajátosságát, egy új aspektusát. A PSEUDO szobor nem annak látszik, ami valódi formája. A PSEUDO szobor nem a szobrászatról beszél, hanem a szobrászat helyzetéről.
A PSEUDO szobor egyik történeti előzménye a MINIMAL ART. A MINIMAL szobor néhány egyszerű geometrikus formára redukált plasztika, melynek sokkoló hatása éppen a tiszta, puritán megjelenés, a direkt hatások, vagy az érzelmesség tudatos kerülése. A másik előzménye az OP ART. Az OP ART illuzionista technikával előzte meg a mozgás végtelen lehetőségeit kihasználó OP ART a tiszta formákat a síkban hagyta, dekoratív illúziónak.
A PSEUDO a MINIMAL-szobor tiszta formái elé egy plasztikai szobrot állít, amely a tér valódiságát kétszeresen kétségessé teszi. Egyszerre két, egy másik szobor képét vetíti. A képzett szobrot egy plasztikai szobornak a másik szoborra történő fényképezésével állítja elő. Ez a fotó-eljárás egyszerre jelenti meg a tárgy és a fényképezett anyagát is az anyagban. A szobor formái így egyszerre valódiak és illuzórikusak, lesz állandó megszavazás.
A PSEUDO vetítés a következő problémákat tematizálja:
1. A plasztika meglétét
2. A plasztika hiányát
3. A PSEUDO jellegű attitűdöt, a tárgy manipuláltságát
Témák, melyek a szobor anyagát átlépik, és funkcionális értelmezést kívánnak. A következő értelmezést tartjuk helyesnek:
A PSEUDO jellege a szobor plasztikai manipuláltságát jelenti. A manipuláltság a valóságot általában jellemezheti. A PSEUDO szobor formái és technikai manipuláltsága csak szimbóluma a plasztikai (és a művészet) egzisztenciális manipuláltságának.
A modern művészet a XX. század végén a gazdasági fogyasztási cikkek sajátos vegetációjává kerülő társadalmi manipulációk örvényébe. A PSEUDO szobor természetesen nem beszélhet a művészet társadalmiságáról, forgalmazásáról, reklámrendszeréről és tárgyi funkcióiról, mert a PSEUDO szobor nem történeti értekezés, nem szociológiai dolgozat és nem illusztrált népszerűsítő előadás. A PSEUDO-szobor plasztikai, amely önmagát mint manipulált plasztikát mutatja és ez által a manipulált egzisztencia tényét szemlélteti. A PSEUDO önmagát jelenti és mint ilyen létezik, vagy legalább is mint tárgyat, mint látszó képet, vagy legalább is mint tárgyat.
Hamis kontra valódi nincs létezésben.
A PSEUDO szobor nem reflektál a tényről, hogy valódi a látszólagos álnoksága. A PSEUDO-szobor az egyszerű tárgyhoz felállított látszólagos új felületeken helyezi el a tárgy felületére finoman simuló vetületi formáit, és ezáltal új formákat hoz létre. Ezek a formák a tárgy valódi formáit is megmutatják, a manipulált egzisztenciát is, amikor megvilágítják összetettségét, szerkezeti gazdagságát. Végül a PSEUDO nem érzékelhető egyértelmű állásfoglalásként, az igen és a nem diadikus egységében lehetséges a forma. A PSEUDO a világra mutat, de vissza is tér önmagába. A PSEUDO nem filozófia, nem történelem, hanem az, ami megszületése pillanatában is volt: szobor.
A PSEUDO addig szobrászat, amíg a látszat igaz tényező, és viszonyuk.
Budapest, 1970 október

* Az első PSEUDO kiállítás manifesztuma

PAUER Gyula

(1941, Budapest / HU – 2012, Budapest / HU)

AZ EZERKILENCSZÁZÖTVENHATOS FORRADALOM EMLÉKÉRE | *IN MEMORIAM OF THE 1956 REVOLUTION*, 2006

gránit, papír, kartonpapír, akrilfesték, aluminium, fa, akrilfesték, műgyanta | Mixed media: granite, paper and cardboard, acrylic on aluminium, wood and synthetic resin, 28,5 × 105,7 × 25,3 cm
Ltsz. | Inv. Number: 2011.2.1.
© Pauer Gyula örökösei | Heirs of Gyula Pauer

A művész ajándéka | Gift of the Artist, 2011

Az utcakő a korszak avantgárd művészeinek egyik kedvenc, de a nyilvános művészeti közegben sosem kiállítható témája volt. Megjelent Lakner László 1971-es hiperrealista festményén (*A forradalom emlékműve*), land-art akcióban (Gáyor Tibor, Maurer Dóra) és számos objektben; köztük gyűjteményünkben is megtalálható Gulyás Gyula *Hordozható utcaköve* (1972) és Pinczehelyi Sándor installációja (*Az utcakő a proletariátus fegyvere*, 1974–1988).

PAUER Gyula 1970-ben kifejtett pszeudo-elve és az ehhez kapcsolódó technika segítségével deklaráltan hamis műveket hozott létre, melyek felületén egy valóságosan létező másik tárgy, illetve annak fény-árnyék viszonyai jelentek meg, s melyek egyben rámutattak a torz társadalmi forma álságos és manipulált voltára. Pauer pont ezért csak kevés művében használt direkt politikai allúziókat. Az 1956-os forradalom emlékére készített szoborcsoport az 1971–72-ben létrehozott *Utcakő és mása* szerves folytatása, az eredeti gránit utcakő hármas ál-duplikátuma és egyben az alcímben rejlő paradoxon kifejtése.

The cobblestone was one of the favourite themes of the period's avant-garde artists, which nonetheless could not be exhibited publicly. It was featured in László Lakner's hyperrealistic painting, *Memorial of the Revolution* (1971), in land art actions (Tibor Gáyor, Dóra Maurer), and in several objects, of which our collection contains Gyula Gulyás's *Portable Cobblestone* (1972), and Sándor Pinczehelyi's installation, *The Cobblestone is the Weapon of the Proletariat* (1974–88).

With the concept he expounded in 1970 and the related technique, Gyula PAUER made works that were openly *pseudo*, with another, actually existing object and its light-shadow conditions appearing on the surface of each, underlining the hypocritical and manipulated nature of living socialism. For the same reason, Pauer seldom used direct political allusions. Created in memory of the 1956 revolution, this set of sculptures is a logical extension of *Cobblestone and Its Copy*, a work from 1971–72, a triplicate pseudo-copy of the original granite cobblestone, and an elaboration of the paradox inherent in the subtitle.

D. K.

PAUER Gyula

(1941, Budapest / HU – 2012, Budapest / HU)

Pszeudo művek | *Pseudo-works*, 1972

papír, vegyes technika | paper, mixed media (más művészek közreműködésével | in collaboration with other artists: BAK Imre, Peter BARTOS, LEGÉNDY Péter, HAP Béla, MÉHES László, Vladimir POPOVICS | Vladimir POPOVIĆ, Petr ŠTEMBERA, ST.AUBY Tamás, TÜRK Péter, Jiří VALOCH), 11×(21×29,7 cm)
Ltsz. / Inv. Number: 2012.2.1.1-11.
© Pauer Gyula örökösei | Heirs of Gyula Pauer

Vásárlás a Nemzeti Kulturális Alap hozzájárulásával | Purchased with assistance from the National Cultural Fund, 2012

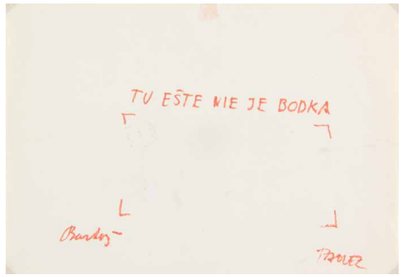
REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

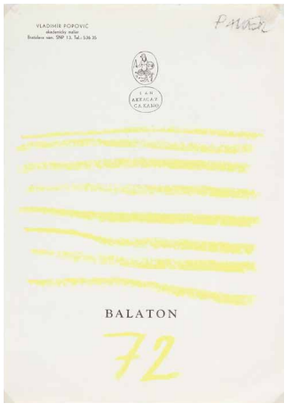
1972 Kápolnatárlat, Balatonboglár | Chapel Exhibitions at Balatonboglár

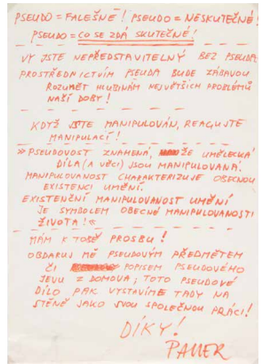
PAUER Gyula *I. Pszeudo-manifesztumá*ban tudatosan véleményt formál a szobrászat helyzetéről; ilyen módon 1970-es kiállítása bár még szorosan a szobrászathoz kötődik, pszeudo-konceptje már nyit egy tágabb értelmezés felé. Egy évvel később készült munkáiban már jóval erősebb az ironikus töltet. A *II. Pszeudo-manifesztum* először németül, illetve lengyelül jelenhetett meg 1972-ben, majd egy évvel később angolul: a magyar verzióra egészen 1980-ig kellett várni. 1972 augusztusában Beke László kezdeményezésére komoly számban gyűltek össze a régióbeli, főleg cseh és szlovák művészek a Balatonboglári Kápolnatárlatok kiállítására. A kápolnatárlatok kezdeményezője, Galántai György szavait idézve a „fluxus attitűdből származó konceptes esemény" tulajdonképpen egy baráti összejövetel dokumentációját eredményezte. Pauer továbbfejlesztve saját pszeudo-munkáit, illetve a Beke László által szervezett akciókat: magának tulajdonította, azaz saját kezűleg szignálta a mások által készített kisebb koncept munkákat, mindezt pedig kiegészítette a *II. Pszeudo-manifesztum* cseh fordításával.

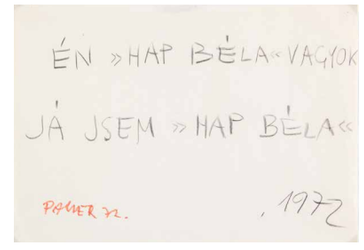
In his *Pseudo-Manifesto I.*, Gyula PAUER consciously forms an opinion about the state of sculpture, which leads to the dichotomy that his 1970 exhibition is still closely related to sculpture, yet his pseudo-concept allows a broader interpretation. His works a year later are already heavily charged with irony. *Pseudo-Manifesto II.* first appeared in German and Polish in 1972 and a year later in English, while the Hungarian version had not been published until 1980. At the initiative of László Beke, a large number of artists from the region, mainly Czech and Slovakian ones, gathered for the Chapel Exhibitions at Balatonboglár in August 1972. Quoting the words of György Galántai, the initiator of Chapel Exhibitions, "this concept event growing out of Fluxus attitudes" actually resulted in the documentation of a friendly gathering. Further developing his own pseudo-works and the actions organized by László Beke, Pauer appropriated smaller conceptual works by others by signing them and supplemented them with the Czech translation of his *Pseudo-Manifesto II.*

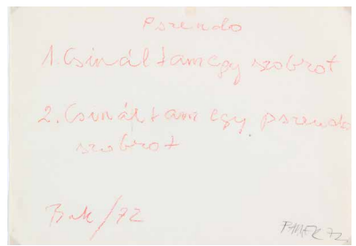
K. B.

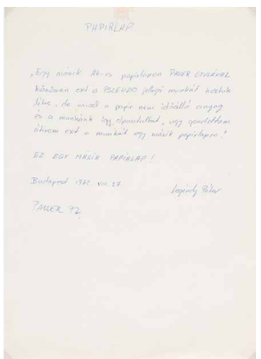












ST.AUBY Tamás

(1944, Fót / HU)

Létminimum Standard Projekt 1984 W | Mutáns tabló, 120,5×239 cm (1983), Mutáns videó, 22 perc (1980) | *Subsistence Level Standard Project 1984 W | Mutant tableau, 120,5×239 cm (1983), Mutant video, 22' (1980)*

C-print, papír, video, nyugágy | C-print, video, paper, deck chair; változó méret | variable dimensions, Ed.: 5/24 Ltsz. | Inv. Number: 2009.16.1.1-3.
© St.Auby Tamás

Vásárlás az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung támogatásával | Purchased from funds provided by Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 2009

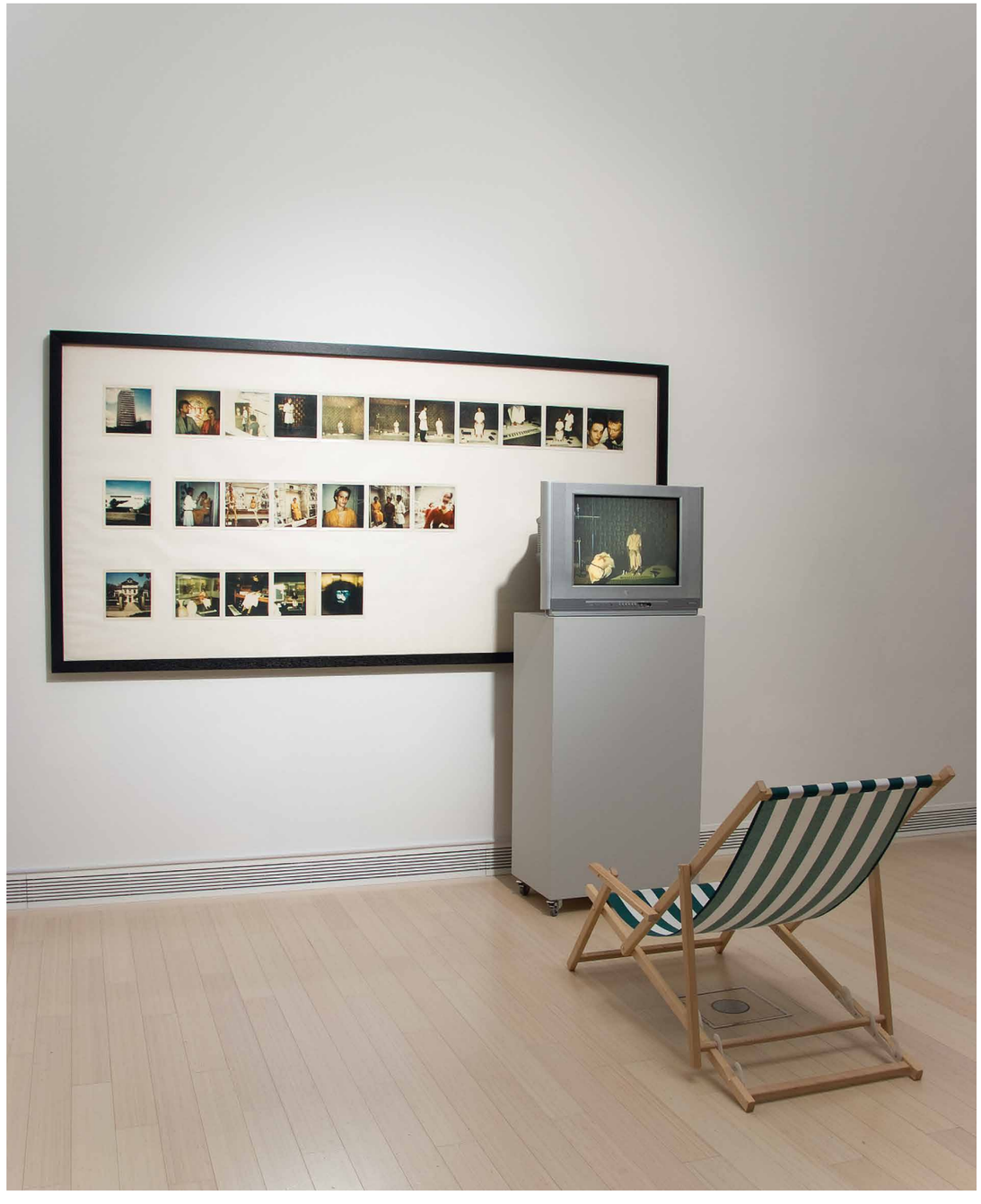
ST.AUBY Tamás munkáinak központi eleme a művészeti életre vonatkoztatott mutáns fogalma, amely az adaptációval szemben képes az igazi változásra. Az 1974-ben induló *Létminimum St.Andard Projekt 1984 W (LSP 1984 W)* első fázisaként (Csinálj egy széket!) a duchampi „nem-művészet mint művészet" és a George Brecht-féle művészetfogalom („nem-művészet mint művészet mint művészet mint nem-művészet") meghaladását tűzi ki célul. E projektben csíraként megbúvik már az új mutánsosztály megteremtésének igénye.

Az *LSP 1984 W* következő fázisa a *Mutáns* című munka, amely a TNU (Telekommunikáció Nemzetközi Uniója) „laboratóriumában" realizálódik. „Egy mesterséges, a kreácionista/evolucionista mítoszkörök adott elemeinek új, voluntarista kombinációjának neve által beavatott/újraprogramozott" egyént (egy széken üldögélő, infúziós csővel egy erősítőhöz kapcsolt, fiatal nőt) kiállítanak a genfi Természettudományi és Néprajzi Múzeumban. A mutáns „tudományos/művészi legalizálását" filmre veszik, s a folyamat során polaroid fényképek készülnek.

At the core of his work is the concept of the mutant, in regard to art, which is capable of a real change instead of merely adapting. In the first phase (Make a chair) of the *Subsist.Ence Level St.Andard Project 1984 W (SLS 1984 W)*, which began in 1974, he set himself the aim to go beyond the "non-art as art" of Duchamp and George Brecht's concept of art ("non-art as art as as art as non-art "). This project has already carried the germs of the need for creating a new mutant class.

The next phase of *SLS 1984 W* is the work *Mutant*, which is realized in the "laboratory" of the ITU (International Telecommunication Union). "An artificial individual initiated / reprogrammed by the name of the new voluntarist combination of certain elements of the Creationist / Evolutionist Mythological Circle" (a young woman sitting on a chair attached to an amplifier with an infusion tube) is being exhibited at the Museum of Natural Science and Ethnography, Geneva. The "scientific / artistic legalization" of the mutant is filmed, and instant photographs are made during the process.

D. K.



ST.AUBY Tamás

(1944, Fót / HU)

Véres film | *Bloody Film,* 1968/2010

filmtekercs, vér, filmtekercs tároló doboz | Film reel, blood, film canister, 27,8 × 27,8 × 2,2 cm, Ed.: korlátlan | unlimited
Ltsz. | Inv. Number: 2012.16.1.1-3.
© St.Auby Tamás

Vásárlás a Nemzeti Kulturális Alap hozzájárulásával | Purchased with assistance from the National Cultural Fund, 2012

ST.AUBY Tamás önmagát „nem-művész-művész”-ként definiáló költő és happener – születési nevén St.Auby Tamás – további „after-egói”: Tony Putr, St. Turb, St. Turba, St. Aubsky, Szentyóby. Nevéhez köthető az első magyarországi happening (1966) és a magyar neo-avantgárd művészet számos meghatározó objektje.

A kopottas fémből készült, narancssárga szigetelőszalaggal rögzített filmdoboz legközelebbi „rokona” a *7 dkg őrölt objektív* (1965) című munka; mindkettő a korszakban egyre könnyebben hozzáférhető és könnyen kezelhető, új eszközök (fotó, 16 mm-es film) konceptuális átiratán alapul. A művet tekinthetjük fekete doboznak is, hisz nem tudható, hogy a dobozban található, több darabból álló, rossz állapotú, tyúkvérrel átcsorgatott 16 mm-es filmszalag üres vagy sem. Éppúgy lehet akciót dokumentáló filmtöredék és talált tárgy is. Egy olyan ready made, amely a ráírt dátumot tekintve politikai olvasatot is hordozhat.

Tamás ST.AUBY, who defines himself as a “non-artist-artist,” is a poet and “happener.” Born as Tamás St.Auby, his further “after-egos” include: Tony Putr, St. Turb, St. Turba, St. Aubsky, and Szentyóby. He organized the first happening in Hungary (1966) and created many definitive objects of the Hungarian Neo-avantgarde.

The closest relative of this film canister made out of tarnished metal and fixed with orange duct tape is the work entitled *7 dkg of Ground Objective* (1965): both works are based on a conceptual re-evaluation of new technologies (photography, 16mm film) that had become widely accessible and easily operable by that time. The work can be interpreted as a black box, as there is no way of knowing whether there is any recorded material on the 16mm film reel inside. The reel is made up of multiple different pieces, it is in bad condition, and drenched in chicken blood. For all we know, it might contain a film fragment documenting an action, or it might just be a found object. It is a readymade that, if we consider the date written on it, may also carry political meaning.

D. K.

ST.AUBY Tamás

(1944, Fót / HU)

Új mértékegység | *New Unit for Measurement*, 1965/2012

ólom | Lead, 3×60,5×3 cm, Ed.: korlátlan | unlimited
Ltsz. | Inv. Number: 2012.20.1.
© St.Auby Tamás

A művész ajándéka | Gift of the artist, 2012

ST.AUBY Tamás a hatvanas években a Buta Költők körében írt aktuálpolitikai verseny-versírással kezdte pályafutását. 1965-ben számos objektet készített, köztük a gyűjteményünkben található *Hűlő víz* című munkát és az *Új mértékegység*et, mely többszörösen visszautal Marcel Duchamp munkásságára. Egyrészt az 1913–14-ben készült *Három stoppolt etalon*ra, ahol Duchamp három 1 méter hosszú és vízszintesen elhelyezkedő cérnadarabot ejtett egy sík felületre azzal a céllal, hogy egy új hosszmértéket állítson elő. A három meggörbült fehér cérnát üveglapra erősítette, majd ezek mentén görbe vonalzókat vágott ki, majd mindezt egy *1 méter* felirattal ellátott dobozba helyezte.

Másrészt St.Auby *Új mértékegysége* egy ready made, egy 60 cm hosszú, üreges ólomcső. Bár St.Auby meditációs tárgynak szánta, a közönség azt látta benne, ami: a kommunizmus erőszakszervezetének mindennapi használati tárgya, mely egyben a rendőrségi gumibot esszenciális emlékműve. A politikai utalás nyilvánvaló, akárcsak a *Csehszlovák rádió* vagy a *Véres film* esetében, melyek közvetlenül utalnak Csehszlovákia 1968-as megszállására.

In the 1960s Tamás ST.AUBY's career began with poems that reflected on current political issues and were written for the competitions of the Circle of Stupid Poets. In 1965 he made a number of objects, including *Cooling Water*, in our collection, and *New Unit for Measurement*, which references Marcel Duchamp's work in several ways. There is an allusion to *3 Standard Stoppages* (1913–14), for which Duchamp dropped three vertically held, one-metre long pieces of thread on a flat surface to create a new standard for the measurement of length. He attached each of the three twisted pieces of white thread on a sheet of glass, replicated the curves on three rulers, and placed the whole in a box he marked *1 metre*.

St.Auby's *New Unit for Measurement* is also a ready-made, a 60-cm long lead pipe. Though he intended it to be an object of meditation, viewers saw it for what it was: an object of everyday utility for the law enforcement of communism, as well as a bare-bones monument to the police baton. The political allusion is evident, just as in the case of *Czechoslovak Radio* and *Bloody Film*, which directly refer to the 1968 invasion of Czechoslovakia.

D. K.

Mladen STILINOVIĆ

(1947, Belgrád / Belgrade / RS – 2016, Pula / HR)

Kalapács | *Hammer,* 1982

zselatinos ezüst, Ed. 2 / 7 | Gelatin silverprint, 40,4×30,3 cm, Ed. 2 / 7
Ltsz. | Inv. Number: 2010.24.1.
© Mladen Stilinović örökösei | Heirs of Mladen Stilinović

Vásárlás az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung támogatásával | Purchased from funds provided by the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 2010

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

2005 *Mladen Stilinović – Artist at Work 1973–1983,* Galerija ŠKUC, Ljubljana
2011 *Mladen Stilinović SING!.* Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

STILINOVIĆ a hatvanas évek elején kezdte művészi pályáját, amikor otthagyta az iskolát és autodidakta módon kezdte el képezni magát. A film, a történelem és a képzőművészet mellett elsősorban az irodalom érdekelte, ezért korán a költészet felé fordult, és nyelvi kötődése mindvégig alapvetően meghatározta munkásságát. Az évek során egyre politikusabb munkákat készített számos műfajban kipróbálva magát (kollázs, művészkönyv, akció, performansz). A Hat Művész Csoportja elnevezésű művészcsoport tagjaként nyilvános helyeken mutatta be kiállítás-akcióit.

A hatalom mindennapi életünket teljesen átható működése hamar felkeltette érdeklődését (B. Stipančić): humorral és iróniával mutatta meg a hatalom cinizmusát, és a manipuláció eszközeivel kritizálta a politikai nyelvhasználatot és a kommunizmus szimbólumait. A fotó különleges helyet foglal el munkásságában: Stilinović magának a fotónak a szerepét és struktúráját elemezte a művész élet- és munkakörülményeit vizsgálva. *Kalapács* című munkájában a művész önportréja a munkás mítoszának kifordításaként is értelmezhető, és a „Lustaság dicséretére" reflektál, melyet ugyan csak 1993-ban fogalmazott meg, de már megjelenik a *Művész munka közben* fotósorozaton (1978, a Ludwig Múzeum gyűjteményében).

STILINOVIĆ's artistic activity goes back to the early 1960s when he dropped out of school, choosing to follow a self-taught path. His literary interest – next to cinema, history and visual arts – drove him towards poetry quite early; his relation to language figured prominently in his approach throughout his career. His works became more political with time through a broadened spectrum of media (collages, artist's books, actions, performances). As a member of the Group of Six Authors, he brought "exhibition-actions" out into public / urban spaces. His main interest soon became power relations intertwined with the complex mechanism of everyday life (B. Stipančić): he conveyed the cynicism of power with humor and irony, exploring everyday speech and its subversion by manipulating the language of politics and symbols of communism. Photography occupied a special place in his work; Stilinović analyzed its role and structure through the medium itself, especially in works examining the living and working conditions of the artist. In *Hammer,* the self-portrait may be understood as deforming the myth of the worker and reflecting on the "Praise of Laziness" he only formulated in 1993 but which is already present in series like *Artist at Work* (1978, in the Collection of the Ludwig Museum).

K. B.

Timm ULRICHS

(1940, Berlin / DE)

Rezonancia nélkül | *Without Resonance*, 1983–1989–2005

DVD, videó | DVD, video, 8’27”
Ltsz. | Inv. Number: 2009.32.1.
© Timm Ulrichs

A művész ajándéka | Gift from the artist, 2009

Timm ULRICHS a német konceptualista művészet egyik főalakja, művei a hatvanas évek óta folyamatosan szerepelnek nagy nemzetközi tárlatokon, többek között 1972-ben és 1977-ben a kasseli documentán. 1975–1976-ban rendezték meg első retrospektív tárlatát Németországban.

A budapesti Ludwig Múzeumban 1994-ben volt kiállítása.

A gondosan elkészített fadobozba elhelyezett beton öntvény egy gitár belsejének, azaz rezonáns üregének kiöntésével készült. A hangszer funkciója, hogy az ember zenéljen vele. A hang, a hang keletkezése azonban emberi szemmel nem látható. Ha azonban a tér kiöntésével láthatóvá tesszük a rezonáns üreget, már nem tud rezonáns üregként működni, hang ott már nem keletkezik. A mű tipikus példája annak, ahogyan a művész érzéki módon szembesíti a nézőt fogalmi ellentétekkel, filozófiai képtelenségekkel.

Ulrichs gondolkodásmódja sokban rokonítható a kelet-európai, elsősorban a magyar neoavantgárd konceptualista művészeinek munkáival.

A mű készítését bemutató, dokumentarista hangulatú videó – melyben a művész kollegája, Gerhard Isenmann elkészíti a mű egyik példányát – tárgyilagos egyszerűséggel tárja fel az egyszerre romboló és újat létrehozó folyamatot.

A leading figure of German conceptualist art, Timm ULRICHS has been exhibiting since the 1960s, including at such major international events as the 1972 and 1977 documenta in Kassel. His first retrospective exhibition was in Germany in 1975–76.

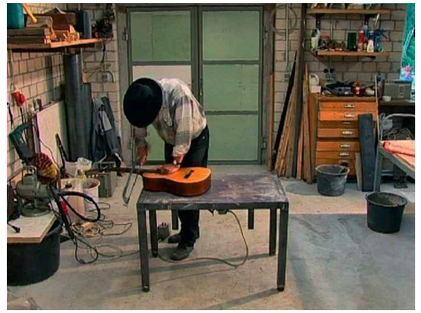
His exhibition at the Budapest Ludwig Museum was in 1994.

The cast inside the carefully crafted wooden box was made by pouring concrete inside the body, or sounding box, of a guitar. The function of an instrument is to be used to make music. The sound and its origin are invisible – and when we make the sounding box visible by filling its space, it stops functioning as a sounding box, the origin of sound. This work is a characteristic example of how the artist confronts the viewer with conceptual contradictions, or philosophical absurdities.

Ulrichs’ cast of mind has much in common with the way East European, and especially Hungarian, Neo-avant-garde conceptualist artists would think.

Documentary in tone, the video in which the artist’s colleague, Gerhard Isenmann prepares a copy of the work takes an objectively simple look at the process in which something is destroyed and something new is created.

B. A.



Timm ULRICHS

(1940, Berlin / DE)

Rezonancia nélkül | *Without Resonance*, 1983–1989

cement, fadoboz | Concrete, wooden box, 18,5×53×42,7 cm
Ltsz. | Inv. Number: 1994.5.1.1-2.
© Timm Ulrichs

A stuttgarti IFA (Institut für Auslandsbeziehungen) ajándéka | Donated by the IFA (Institut für Auslandsbeziehungen) Stuttgart, 1994

b.

Pop art – Fotórealizmus

Pop art – Photorealism

Chuck CLOSE

(1940, Monroe, Washington / US)

Nat, 1972–1973

akvarell papíron, vászonra kasírozva | Watercolour on paper mounted on canvas, 160,5 × 145 cm
Ltsz. | Inv. Number: 1989.8.1.
© Chuck Close, a Pace Gallery jóvoltából | Courtesy of Pace Gallery. Fotó | Photo: Pace Gallery
Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung adománya | Donated by the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1989

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1973 *Ein grosses Jahrzehnt amerikanischer Kunst, Sammlung Ludwig* (Köln | Cologne; Aachen), Kunstmuseum Luzern

Chuck CLOSE az egyik legismertebb képviselője a hiperrealista stílusnak; e leíró jellegű festészet jellegzetessége, hogy nem a tárgyi környezetet, hanem annak fényképét használja fel modellként.

Close a hatvanas évek második felében kezdte el rajzok, polaroid fényképek után megfesteni barátait, művésztársait, később családtagjait. A fényképet apró részletekben kinagyítja és óriási méretben, milliméterenként újrafesti.

A modell beállításában is a fotografikus eljárást követi, a háttér minimálisan mély, a középponttól kifelé fokozódó elmosódottság érzékelhető. Az alanyok hétköznapi ruháikat viselik, arckifejezésük természetes, mentes minden modorosságtól.

A művész nem szépíti vagy idealizálja modelljeit, a kócos haj, a húsos orr vagy a rossz fogsor élethű. *Nat* című vízfestménye a művész színes korszakába sorolható.

A korai munkáin használt gyorsan száradó akrillal szemben igazi festői bravúr a fotórealista minőség ábrázolása a könnyen szétfolyó vízfestékkel.

Az aprólékos festésmód látni engedi a modell pórusait és ráncait, miközben az eredeti fotó fókuszán kívül eső részletek, a haj körvonalai, a fül és a váll a festményen elmosódottak maradnak. A sima festékrétegen nem követhető az ecsetkezelés, ami tovább fokozza a fényképszerű hatást. Close műveinek jellegzetessége, hogy a fotografikus, személytelen jelleg különös kombinációt alkot a felnagyított portrék bensőséges feltárulkozásával.

Chuck CLOSE is one of the best-known representatives of hyperrealist style; an important feature of such a descriptive painting is that it uses not the material environment but its photograph as a model.

Close began to paint his friends, his colleagues and later his family using drawings and Polaroid photographs in the second half of the sixties. He enlarges the photo divided into small parts and re-paints it in a huge size, millimeter by millimeter.

He also follows the photographic process in setting the model, the background is unfocused, the image keeps blurring from the center to the outside. Subjects wear their everyday clothes, their expression is natural, free of all mannerisms. The artist does not beautify or idealize his models; frizzy hair, fleshy nose or bad teeth are lifelike.

The watercolor *Nat* belongs into the artist's colour period. In contrast to the quick-drying acrylic used on his early works, representing photorealistic quality with the easy-flowing watercolor is a painterly feat.

The meticulous painting technique lets you see the pores and wrinkles of the model, while details outside the original photo focus, hair contours, ear and shoulders remain blurry in the painting. Brush-work cannot be seen on the smooth paint, which further enhances the photographic effect. It is the characteristic feature of Close' works that the photographic, impersonal nature of his paintings makes a special combination with the intimate exposition of the enlarged portraits.

Ü. K.

Richard ESTES

(1932, Kewanee, Illinois / US)

Rappaport patika | *Rappaport Pharmacy,* 1976

olaj, vászon | Oil on canvas, 92×122 cm
Ltsz. | Inv. Number: LML.1991.83.1.
© Richard Estes, A Marlborough Gallery, New York jóvoltából | Courtesy Marlborough Gallery, New York

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung letétje | Long-term loan from the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1991

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1977 *Kunst um 1970, Sammlung Ludwig Aachen, im Künstlerhaus Wien,* Bécs | Vienna
1982 *Zeitgenössische Kunst aus der Sammlung Ludwig Aachen, Nationalgalerie,* Altes Museum, Berlin
1987 *Kunst aus der Sammlung Prof. Dr. Ludwig, Aachen, Nationalgalerie,* Wallenstein-Palota, Prága | Wallenstein Palace, Prague

Richard ESTES a fotórealizmus kulcsfigurája; bár maga nem azonosul az irányzattal, inkább „hagyományos értelemben" vett festőnek tartja magát. Az ötvenes években grafikusként dolgozva fejlesztette ki egyedi eljárását: alkotásainak alapját fotók szolgáltatják, ám munkái messze állnak a pusztán mimetikus szemlélettől. Helyszíneit mindenekelőtt New York adja, ám képeiről hiányzik az emberi alak.

A művész a mesterséges, optikai hatásokból létrehozott illúzióterek eredetét, a városi környezetet vizsgálja. Munkáin az egymással szembeállított, tükröző városi felületek, a kirakatüvegek, autó- és buszablakok mesterséges labirintust alkotnak. A *Rappaport Patika* Estes szemléletmódjának jellegzetes példája. A graffitielemekkel és Pepsi-plakáttal tarkított amerikai utcarészletben balra házak, elhaladó autók és közlekedési lámpák láthatók, míg a kép címadó eleme, a Rappaport Pharmacy felirat csak alapos szemlélődés után tűnik fel a nézővel szemben álló étterem üvegében.

Festményein a világ a valóság idézeteként, torzan és részletekre esve tűnik fel, a tükröződés tükröződéseként.

Richard ESTES is one of the key figures of Photorealism; although he does not identify with the movement, rather, he considers himself a painter in the "traditional sense." He developed his unique method in the 1950s, working as a graphic designer: his works are based on photographs, but are not confined to a mimetic view. The scene is primarily New York, but his paintings lack the human figure.

The artist examines the origins of artificial illusions created by optical effects and the urban environment. In his work, the contrasting, reflective urban surfaces, the shop windows, the car and bus windows form an artificial labyrinth. Rappaport Pharmacy is a typical example of Estes' artistic approach. In the American street littered with graffiti and a Pepsi poster, we can see houses, passing cars and traffic lights to the left, while it takes a closer look to notice the title tag of the picture, the *Rappaport Pharmacy,* reflected in the window of the restaurant opposite to the viewer.

In Estes' paintings, the world appears to be a quotation of reality, distorted and disintegrated, as a reflection of reflections.

Ba. K.

FREY Krisztián

(1929, Budapest / HU – 1997, Zürich / CH)

'68. augusztus | *August '68,* 1968

olaj, technokol, vászon | Oil and glue on canvas, 149,5 × 130,5 cm
Ltsz. | Inv. Number: 1999.2.1.
Frey Krisztián / @HUNGART

Vásárlás | Purchased, 1999

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1968 *I. IPARTERV-kiállítás*, IPARTERV díszterme | Banquet hall of IPARTERV building, Budapest

Főiskolai tanulmányokat származása miatt nem folytathatott, autodidakta művészként vált az informel és a pop art magyarországi kulcsfigurájává, a neoavantgárd nemzedék egyik legeredetibb képviselőjévé.

Művészetében fontos az írás és az írásra emlékeztető jelek képzőművészetben betöltött lehetőségeinek felfedezése, az ún. szkriptoriális festészet. Művei elsősorban az amerikai absztrakt expresszionizmus hatását mutatják. Ugyanakkor nem gesztusfestő: a képrétegek lelkiállapotok, emlékek rétegeiként jelennek meg, és életművében a pop art eszköztárába és a hétköznapi banalitások közé tartozó elemek is helyet kapnak.

Az 1968-as *Iparterv-kiállítás*on bemutatott *'68 augusztus* mindkét irányzat ismeretéről tanúskodik, és az alkotóra oly jellemző fekete alapozással készült „szürke" képek egyik jelentős tagja. A mű a „váltakozó tempójú gesztusfestészet" jellegzetes példája, ahogy FREY saját munkamódszerét nevezte. A fontos történelmi eseményre (Csehszlovákia szovjet megszállására) utaló cím mellett a festményen számos egyéb dátum felbukkan, melyek a különböző időpontokban való festésről árulkodnak, ahogy a képfelület is a rétegek egymásra kerülésének és száradásának változó üteméről tanúskodik.

Barred from the academy on political grounds, FREY became a key figure of Hungarian Art Informel and Pop art, one of the most original members of the Neo-avant-garde generation, as a self-taught artist.

Scriptorial painting, the exploration of the artistic potentials of writing and script-like signs, forms an important part of his art. While his work seems most indebted to American Abstract expressionism, he is no gestural painter: the layers of his paintings represent strata of states of mind and memories, and his œuvre includes elements commonly associated with Pop art and everyday trivialities.

August '68, which he presented at the 1968 *Iparterv exhibition*, indicates that he was familiar with both movements, while being an important specimen of his signature "grey" paintings, whose ground is black. It is a characteristic example of what he called "gestural painting with an alternating tempo." In addition to the title that refers to the Soviet invasion of Czechoslovakia, there are a number of other dates in the painting, marking the times Frey was working on the piece – indeed, the very surface bears witness to the varying pace at which the layers were applied and left to dry.

P. V.

Richard HAMILTON

(1922, London / GB – 2011, London / GB)

Puha rózsaszín tájkép | *Soft Pink Landscape,* 1971–1972

olaj, vászon | Oil on canvas, 123,5×164,3 cm
Ltsz. | Inv. Number: 1989.18.1.
© R. Hamilton. All Rights Reserved, DACS 2018/HUNGART

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung adománya | Donated by the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1989

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1976 H*amilton's Paintings,* Pastels, Galerie Rudolf Zwirner, Köln | Cologne
1978–89 letét, Museum moderner Kunst – Stiftung Ludwig Wien, Bécs | Vienna
1976–78 Állandó kiállítás | Permanent exhibition, Ludwig Museum, Köln | Cologne
1977 *documenta 6,* Kassel
1983 *Egyetemes művészet 1960 után. A bécsi Museum Moderner Kunst és a Ludwig-alapítvány kiállítása (Internationale Kunst seit 1960: das Museum Moderner Kunst Wien und die Österreichische Ludwig-Stiftung),* Műcsarnok, Budapest | Kunsthalle, Budapest

Az ötvenes évek elején Nagy-Britanniában a tömegkulturális fogyasztás megnövekedésével a reklám is megújul; az új vizuális kultúra jellegzetességeit egyik elsőként Richard HAMILTON integrálja műveibe. 1956-ban alkotja a pop art ikonjaként emlegetett, *Vajon mi teszi a mai otthonokat olyan mássá és vonzóvá?* című kollázsát, melyen keveredtek a képregények, a hirdetések tipikus elemei. Ebből az időből származó festményein reklámok részleteit (főként autóhirdetéseket) és kizárólag nemi jegyeikkel megjelenített női alakokat absztrahál oly módon, hogy a szexualitás és az árucikk összemosódik.

A *Puha rózsaszín tájkép*en szintén egy reklámból kiragadott részlettel játszik. A kép középpontjában két angolosan „angyali" és lengén öltözött nő mered a kép egyetlen többé-kevésbé éles foltjára, egy guriga közismert márkájú WC-papírra, melynek címkéjén a „lágy" és a „rózsaszín" szavak olvashatók. A giccses álomvilágba csomagolt, egy angol számára különösen természetellenesnek tűnő tematika távolságtartó és ironikus bosszú az álszent és (angolosan) eufemisztikus közkultúrán.

At the beginning of the 1950s, advertising is renewed with the increase of mass-cultural consumption in the United Kingdom; Richard HAMILTON is among the first artists to integrate the features of the new visual culture into his work. He creates his collage *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* from the typical elements of comic strips and ads in 1956, which became known as the icon of Pop art. His paintings from this period feature the abstractions of advertisements (mostly car ads) and female characters represented solely by sexual traits in a way that sexuality and commodity get mixed up.

In *Soft Pink Landscape* he deals with a detail taken from an advertisement again.

In the centre of the picture, two women, "angel-like" in the English way and lightly clothed, stare at the single – more or less – sharp spot on the picture: a roll of toilet paper of a well-known brand labeled "soft" and "pink." The theme set in a kitschy dream-world, which seems to be particularly unnatural for the English, is a distancing and ironic revenge on the hypocritical and euphemistic (English) public culture.

Ü. K.

KESERÜ Ilona

(1933, Pécs / HU)

Gubanc | *Tangle*, 1969

fonal-, szalag-, gyöngyapplikáció, vászon | Thread, ribbon and pearl application on canvas, 57,5×93,5×8 cm
Ltsz. | Inv. Number: 2006.9.1.
© Keserü Ilona

Vásárlás | Purchased, 2006

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1969 *II. IPARTERV-kiállítás*, IPARTERV díszterme, Budapest
1973 Bencsik Istvánnal és Major Jánossal | with Bencsik István and Major János, Fényes Adolf terem, Csepel Galéria, Budapest

KESERÜ Ilona 1968 vége felé kezdett varrott képeket készíteni. Plasztikusan megformált, varrott, illetve különféle applikációkkal ellátott nyersvászon- és textilfelületekkel kísérletezett. Az asszociatív alkotási eljárás során szabadon alkalmazta a madzag- és cérnaszálakat, szalagokat a pécsi vásáron parasztoktól vett szőttesekkel és vásznakkal, melyek művei vizuális értékét a tapintás által keltett érzetekkel gazdagítják.

Gubanc című műve esetében a régi temetőkben talált, általa gyakran használt sírkőmotívumot alkalmazta keretként, melynek kontúrja az alapozatlan vászonra varrott hármas textilcsík. A kompozíció középrészét gyöngyökkel díszített fonal- és szalaggubanc alkotja. A hangsúlyosan egyszerű anyaghasználat tükrözi Joseph Beuys hatását, de a kibogozhatatlan, aprólékosan elkészített fonalszövevény felidézi a kolostorokban készült apácamunkák és a népművészet díszítőkedvét is, melyek Keserü fontos inspirációs forrásai voltak. A gyöngyökön megcsillanó fények tovább fokozzák a mű hatását.

Ilona KESERÜ started to make sewn pictures in late 1968. She experimented with raw canvas and textile surfaces, which she shaped in three dimensions, sewed, or completed with various types of appliqué. Employing an association-based creative process, she freely combined yarns, ropes and ribbons with the homespun and linen she bought from peasants at a Pécs fair; the latter enriched the visual quality of her works with tactile sensations.

In *Tangle*, a frame is created by a motif she frequently used, that of the gravestones she saw in old cemeteries, whose contour is formed by the textile stripes in three colours she stitched to the unprimed canvas. The centre of the composition is occupied by a tangle of yarns and ribbons, decorated with pearls. The emphatically simple use of materials reflects the influence of Joseph Beuys, but the inextricable, painstakingly prepared tangle also brings in mind nuns' needlework and folk ornamentation, which were important sources of inspiration for Keserü. The light reflected by the pearls further enhance the effect of the work.

Ü. K.

Konrad KLAPHECK

(1935, Düsseldorf / DE)

Áhítat | *Devotion, 1959*

olaj, vászon | Oil on canvas, 85×107 cm
Ltsz. / Inv. Number: 1989.28.1.
Konrad Klapcheck / © HUNGART

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung adománya | Donated by the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1989

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1966 Kestner-Gesellschaft, Hannover
1969 *Aktuelle Kunst*, Suermond-Museum, Aachen
1974 *Art conceptual et hyperrealiste. Collection Ludwig, Neue Galerie Aachen*, Musee d'Art modern de la Ville de Paris, Párizs | Paris
1987 *Válogatás a Ludwig Gyűjtemény modern művészeti anyagából – Internationale Kunst heute aus der Sammlung Ludwig*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest | Hungarian National Gallery, Budapest

A düsseldorfi Művészeti Akadémia növendéke és későbbi tanára, Konrad KLAPHECK, 1950-től körültekintő precizitással festett objekt-képeket. Az évek során háztartási eszközök és irodagépek egész sorát örökítette meg. Párizsi utazásai során ismerkedett meg André Bretonnal és a szürrealisták körével, de nagy hatással volt rá Max Ernsttel való, 1954-ben megvalósult találkozása is.

Az *Áhítat* című kép egy írógépre emlékeztető tárgyat mutat 45 fokos szögben elforgatva. A minimalizált csendéleten neorealista, szürrealista és pop art elemek keverednek, melynek középpontjában a hagyományos csendélettől eltérően nem tárgyak kompozíciója, hanem csupán egyetlen, démonizált és monumentális objektum ábrázolása áll.

Művészeti elképzeléseit egy absztrakt és egy fizikai világba csoportosította. Az írógép a rend szimbóluma, míg a varrógép a fizikai világ megfelelője. Mindkét objektum körülbelül negyven variációban valósult meg az évek folyamán. A művészt bevallása szerint tárgyai ábrázolásában a „vágy és a pontosságra való hajlam" hajtotta.

A szürrealista címadás jellemző egyéb, hétköznapi tárgyakról – vízcsapokról, tusolókról, telefonokról, vasalókról, cipősámfákról, kulcsokról, fűrészekről, autókerekekről, biciklizárakról és órákról – készített festményeire is.

Konrad KLAPHECK, student and later professor at the Art Academy, Düsseldorf, has created object paintings with careful precision since 1950. Over the years, he depicted a vast array of household utensils and business machines. During his travels to Paris, he met André Breton and the Surrealists, but he was also impressed by his encounter with Max Ernst in 1954.

Devotion shows an object reminiscent of a typewriter at a 45 degree angle. The minimized still life is a mixture of the elements of Neorealism, Surrealism and Pop art, in the centre of which, instead of a composition of objects typical of the traditional still lives, there is the representation of only a single demonized and monumental object.

Klapheck grouped his artistic ideas into an abstract and a physical world. The typewriter is the symbol of order, while the sewing machine is the equivalent of the physical world. Both objects have been painted in around forty versions over the years. The artist claimed that he was inspired by "desire and a taste for precision" in portraying his objects.

Surrealist titles are also characteristic of his paintings made of other everyday objects – water taps, showers, phones, irons, shoe racks, keys, saws, car wheels, bicycle locks and watches.

B.-S. V.

LAKNER László

(1936, Budapest / HU)

Silence (Hommage à Joseph Beuys), 1971

olaj, vászon | Oil on canvas, 150 × 200 cm
Ltsz. | Inv. Number: 2005.1.1.
© Lakner László

Vásárlás az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung támogatásával | Purchased from funds provided by the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 2005

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

2005 *László Lakner: Metamorphosis*, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest | Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest

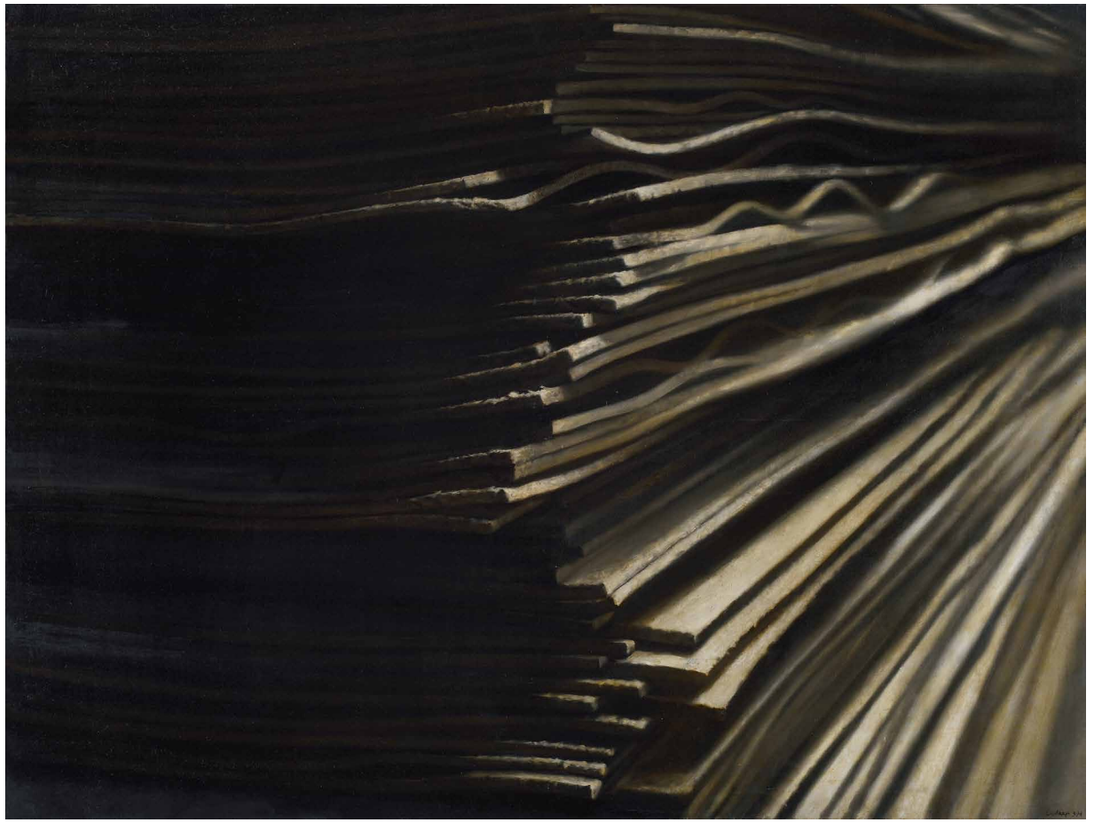
A LAKNERre jellemző sötét tónusú, barnás színvilágú *Csend* a magyar fotórealizmus korai példája, mely éppúgy értelmezhető a nyugati hiperrealizmussal párhuzamosan kibontakozó jelenségként, mint a hazai realista festészeti tradíció felől. Az Egyesült Államokban, majd Nyugat-Európában kibontakozó fotórealizmus a szocialista realizmus örökségével terhelt közép-kelet-európai régióban azonban sajátos, nemritkán politikai értelmet nyert.

Fotó alapján készült konceptuális jellegű festményein előszeretettel ábrázol felnagyítva anyagszerű struktúrákat és rétegeket. A mű kiindulópontja Beuys egy filcenvironmentjéről készült fotódokumentum; a bravúrosan megfestett vásznon a filcrétegek egymásra tornyosulva, csendéletszerűen jelennek meg. A düsseldorfi akadémián tanító nyugati művészlegenda előtti tiszteletadásként értelmezhető mű a kiállításon Beuys filcből készült *Pecsétes levél* (1967) című objektjével együtt szerepel, ami megerősíti a festmény tárgyszerűségét.

Marked by LAKNER's signature dark tone and a brownish palette, *Silence* is an early exemplar of Hungarian Photorealism, which can be understood both as something that emerged parallel with Western Hyperrealism, and as a follow-up to the Hungarian tradition of realistic painting. Originating and developing in the United States and Western Europe, Photorealism gained a peculiar, often political, overtone in East-Central Europe, a region grappling with the heritage of Socialist Realism.

Lakner liked to represent structures and layers of substances in his photo-based, conceptual paintings. This work is based on the photographic documentation of a felt environment Beuys created; the sheets of felt are piled up to make a still life in this bravura canvas. This tribute to the Western artist legend, who was teaching at the Düsseldorf academy at the time, is exhibited together with Beuys' own felt object, *Sealed Letter* (1967), which reinforces the objectness of the painting.

P. V.



Jean-Jacques LEBEL

(1936, Párizs | Paris / FR)

Elisabeth, 1962

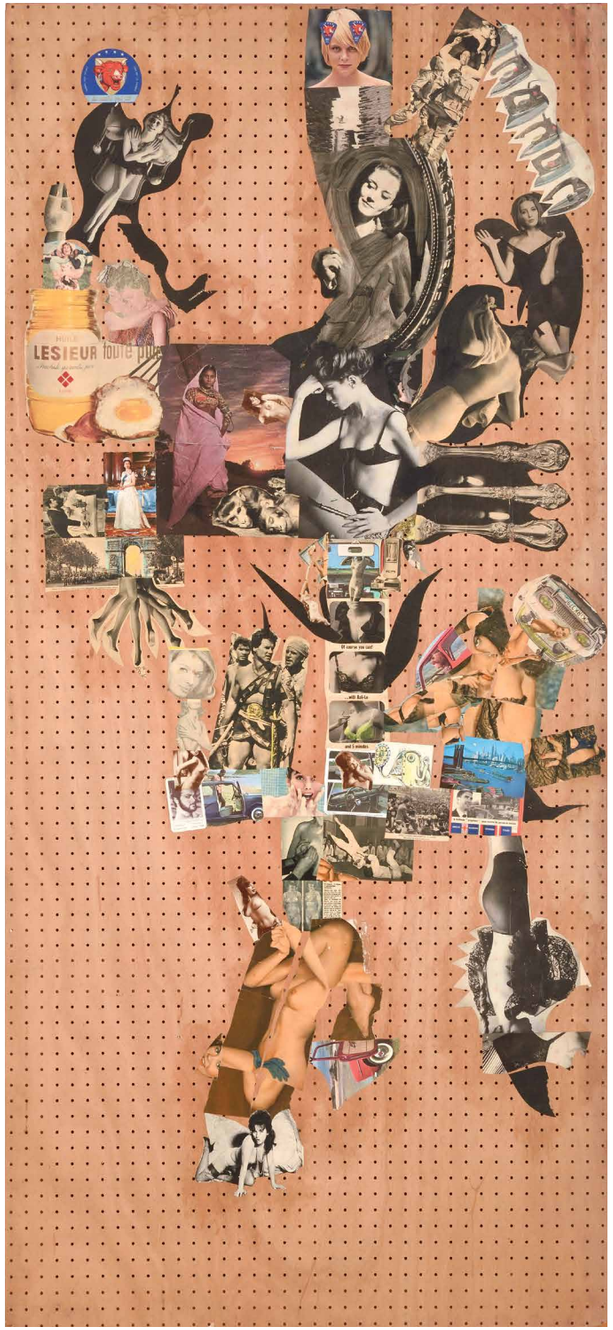
kollázs, papír, farostlemez | Collage, paper, fiberboard, 215×100×3,5 cm
Ltsz. | Inv. Number: 1998.9.1.
Jean-Jacques Lebel / © HUNGART

A művész ajándéka | Gift from the artist, 1998

LEBEL munkásságát szinte a kezdetek óta erősen áthatja a politikai aktivizmus. Művészeti tevékenysége mellett költőként, teoretikusként, íróként, kiállítások szervezőjeként is ismert – „ihletetett lázítóként" (és lázadóként), elkötelezett művészként dolgozik. Apja a második világháború idején a szürrealistákkal együtt érkezett New Yorkba – a fiatal Lebel így Duchamp-t és Bretont is jól ismerte; meghatározták szemléletének kialakulását. Lebelt 1960-ban a szürrealisták kizárták, mert ellenezték egyéni lázadását és kötődését az anarchistákhoz. Lebel deklaráltan nem kívánt „megszelídített művésszé" válni, ki akart törni a kulturális ipar mechanizmusából és intézményeinek rendszeréből. A mű kimozdítása a sík felületből, a műteremből egészen az utcára – ez sarkallta az első európai happening megszervezésére is (Velence, Alain Jouffroy és Jean Tinguely társaságában, 1960. 07. 14.). Későbbi akcióinak háttere olyan kifejezésekből táplálkozott, mint az antikolonializmus, a szexuális szabadság, a termékfetisizmus, illetve nagy szerepet kapott dadaista ragaszkodása a véletlenhez, az improvizációhoz és a sokkoláshoz. *Elisabeth* című, korai munkáján Lebel a nő társadalmi helyzetének kérdését feszegeti, illetve provokál az erotika révén.

LEBEL's work was informed by political activism from the start. In addition to being active as a visual artist, he is also known as a poet, theoretician, writer and exhibition organizer – he works as an "inspired agitator" (and rebel), a committed artist. His father arrived in New York during the Second World War together with the Surrealists, and the young Lebel knew Duchamp and Breton well: they were formative influences on his outlook. In 1960 he was ostracized by the Surrealists, who objected to his rebelliousness and association with the anarchists. Lebel openly refused to be a "tamed artist," wanting to break out of the mechanisms and institutional framework of the cultural industry. To move the work from the flat surface, from the studio right to the street: this was his motivation even as he organized the first happening in Europe (Venice, with Alain Jouffroy and Jean Tinguely, 14 July, 1960). His subsequent actions had such concepts for their background as anticolonialism, sexual freedom, or product fetishism, and were greatly reliant on his Dadaist insistence on chance, improvisation and outrageousness. With *Elisabeth*, an early work, Lebel probes into the social status of women, and provokes the viewer with the erotic content.

K. B.



Roy LICHTENSTEIN

(1923, New York City / US – 1997, New York City / US)

Vicki, 1964

zománc, acéllemez | Enamel on steel, 106,5×106,5×5 cm
Ltsz. | Inv. Number: LML.1991.86.1.
© [2018] Estate of Roy Lichtenstein / HUNGART

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung letétje | Long-term loan from the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1991

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1967/78 Egyéni kiállítás / Einzelausstellung | One man show – Tate Gallery, London; Kunsthalle Bern; Stedelijk Museum, Amsterdam
1968 *Menschenbild*. Kunsthalle Darmstadt
1969 *Aktuelle Kunst*. Suermond-Museum, Aachen

LICHTENSTEIN jellegzetes, a képregények kockáinak transzponálásával kialakított stílusa a hatvanas évek elején született meg.

A képregény nemcsak a tömegkommunikációban betöltött szerepe és ennek a „magas művészettel" való ütköztetése miatt maradt a művész kiinduló-pontja, hanem hogy a képkockák kompozícióinak kisajátításával, átalakításával és egy-egy elem megváltoztatásával kiszakítsa eredeti kontextusukból és enigmatikussá tegye őket. Így válnak a művész síró, ijedt, szomorú nőalakjai – mint a *Vicki* esetében is – tömegkommunikációs ikonokká, újkori istennőkké.

Az ötvenes–hatvanas évek népszerű képregényeihez használt Benday nyomtatási eljárást imitálja a művész munkáit fémjelző „pöttyözés".

Az egyforma méretű és egyenletesen kiosztott cián, magenta, sárga és fekete színpöttyök mérete az eredeti képregénykocka felnagyításának mértékével egyenes arányban nő.

Műveiben mesterséges, hideg hatást keltő, ipari festékek használatával létrehozott tiszta, keveretlen lokálszínek, erőteljes árnyékok szerepelnek. A képhordozóként használt fémlemez szintén a tömegtermelésre utal.

LICHTENSTEIN developed his distinctive style of transposing the panels of comics at the beginning of the sixties.

Not only did he keep on using the comic book as his starting point in order to emphasize its role in mass media and to confront it with "high art" but also because by appropriating and altering the composition of the panels, as well as changing some elements, he wanted to take them out of their original contexts and make them enigmatic. That is how the crying, scared, sad female figures of the artist, like in the case of *Vicki*, became mass-media icons, modern goddesses.

The Benday printing process used for the popular comics of the fifties and sixties is imitated by the artist's trademark "dotting."

The same sized and evenly distributed cyan, magenta, yellow and black colour dots increase in size proportionally to the enlargement of the original comic strip panel.

In his works, there are flat, unmixed spot colours created with artificial, cold, industrial dyes, and strong shadows. The metal plate used as image carrier also refers to mass production.

Ba. K.

Malcolm MORLEY

(1931, London / GB)

Lóversenypálya (Dél-Afrika) | *Race Track (South Africa)*, 1970

akril, viasz, akrilgyanta, vászon | Acrylic, wax, acrylic resin on canvas, 177,8×228,6 cm
Ltsz. | Inv. Number: 1989.37.1.
Malcolm Morley / @ HUNGART

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung adománya | Donated by the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1989

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1970 *22 Realists*. Whitney Museum of American Art, New York
1972 *documenta 5*. Kassel
1981 *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*. Messenhallen Köln | Cologne

MORLEY a hatvanas években kezd el fotórealista képeket készíteni. Hadihajókat, luxustengerjárókat, kabinokat, a gondtalan utazóközönséget „ábrázoló” képeit turistáknak szánt brosúrákból, képeslapokról kölcsönzi, s bár témái később egyre bővülnek, de mindig megmarad a reklámok keltette álomvilág ábrázolásánál.

Lóversenypálya című képe pályájának emblematikus pontja; egyrészt fotórealista festészetének csúcsa, másrész szakítást is jelent a fotórealizmussal. Morley egy dél-afrikai utazási ügynökség poszterét változtatás nélkül átfesti a vászonra. A csábító úti cél, Dél-Afrika és a lóverseny, mint a gazdag fehér rassz szórakozásának színhelye; e kettő együttesen szimbolizálja az apartheid korát. A gyönyörűen kivitelezett festmény szinte semlegesíteni látszik a mögöttes politikai kontextust. Már majdnem kész a festménnyel, amikor egy baloldali politikus meggyilkolásáról és annak eltussolásáról szóló mozifilm (Costa-Gavras: *Z, avagy egy politikai gyilkosság anatómiája*) hatására a művet egy óriási X-jellel „áthúzza”, mintegy érvénytelenítve a fotórealizmust es az ábrázolt valóságot, az apartheidet.

MORLEY began to make photorealist paintings in the sixties. He used brochures and postcards intended for tourists as a starting point, which depicted warships, luxury cruises, cabins, and carefree travelers. Although the number of his subjects increased over time, he stuck to the representation of the dream world of advertisements.

Race Track is an emblematic work in his artistic career; on the one hand, it is the peak of his photorealist painting, and it marks his break with photorealism on the other. Morley re-paints a poster of a South African travel agency without changing it. South Africa as the seductive destination and horse race as the favourite pastime of the rich white race together are the symbol of the apartheid-era. The masterly painted picture seems almost neutral to the underlying political context. Morley was about to finish the painting, when he saw a movie about a left-wing politician's assassination and its cover-up (Costa-Gavras: *Z – Anatomy of a Political Assassination*). Deeply affected by the movie, he drew a huge X across the work, as if to delegitimize Photorealism and its represented reality, the apartheid.

Ü. K.

Claes OLDENBURG

(1929, Stockholm / SE)

Női fehérneműs pult | *Lingerie Counter,* 1962

muszlin, vászon, gipsz, zománcfesték, fémállvány, neoncső, művirágok, tükör, farost | Muslin, canvas, plaster, enamel, metal stand, neon tube, plastic flowers, mirror, fibreboard, 218×162×127 cm
Ltsz. | Inv. Number: 1989.43.1.1.-54.
© Claes Oldenburg

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung adománya | Donated by the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1989

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1962 *New Realists*. Sidney Janis Gallery, New York
1978 *The Ludwig Collection*. Museum of Contemporary Art, Teheran
1987 *Válogatás a Ludwig Gyűjtemény modern művészeti anyagából – Internationale Kunst heute aus der Sammlung Ludwig*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest | Hungarian National Gallery, Budapest

A svéd származású, ma is aktív amerikai pop art művész érdeklődésének középpontjában a tömegkultúra és a mindennapi élet áll. Fiatal korában tudatosan gyűjti a nagyvárosi utcák hulladékát és az olcsó holmikat.

A hatvanas évek elején hétköznapi tárgyakat, árucikkeket és ruhákat formál meg gipszbe mártott és drótszerkezetre rakott muszlincsíkokból. Ezek az elemek alkotják a *Női fehérneműs pult*ot is. A korabeli női fehérneműket imitáló, ragasztóba és gipszbe mártott rongyokat OLDENBURG rikító színű ipari zománcfestékkel keni be. A művész ironikusan utánozza egy bolt erőfeszítéseit, hogy vonzóan tálalja árucikkeit. A ragasztóba merevedett és festékkel összekent alsóneműk azonban inkább riasztónak és szánalmasnak tűnnek.

Az eredeti állapotukban erotikus jelleggel bíró, közönséges ruhadarabokat Oldenburg „használhatatlanná” teszi; nem azért, hogy műtárgyakat készítsen, hanem hogy feszültséget keltsen a tárgy múzeumi léte és harsány mindennapisága között. Hitvallása szerint ugyanis „a művészet nem arra való, hogy múzeumokban gubbasszon a valagán”.

The Swedish born artist, still active in the American Pop art, has focused on mass culture and everyday life. In his youth, he consciously collected waste from the streets of big cities and cheap belongings.

At the beginning of the 1960s, he created everyday objects, commodities and clothes from muslin strips immersed in plaster and stretched onto wire frames. His work *Lingerie Counter* was made with the use of these elements as well. OLDENBURG painted the rags imitating women's underwear of the age, which had been immersed in glue and plaster, with bright color industrial enamel paint. The artist ironically mimicked a shop's efforts to display its goods in an attractive way. The underwear stiff from glue and blotted with paint, however, rather seems morbid and awkward.

Oldenburg makes the ordinary clothes that are erotic in their original state “useless”; his aim is not to make artworks, but to create tension between the object stored in the museum and its vivid everyday life. According to his creed, I Am for an Art, “I am for an art that does something more than sit on its ass in a museum.”

Ü. K.

Robert RAUSCHENBERG

(1925, Port Arthur, Texas / US – 2008, Captiva Island, Florida / US)

Ék (a Zúzmara-sorozatból) | *Shim (from the Hoarfrost Editions series),* 1974

kollázs, transzfernyomás, selyem, muszlin, papír | Transfer image and collage, unstretched silk and muslin, paper, 196×121,5×7 cm
Ltsz. | Inv. Number: 1989.50.1.
© Robert Rauschenberg Foundation /HUNGART 2018

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung adománya | Donated by the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1989

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1974 Rauschenberg – Hoarfrost Series. Leo Castelli Gallery, New York
1978 The Ludwig Collection, Museum of Contemporary Art, Teheran
1987 Válogatás a Ludwig Gyűjtemény modern művészeti anyagából – Internationale Kunst heute aus der Sammlung Ludwig. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest | Hungarian National Gallery, Budapest

RAUSCHENBERG hetvenes évek elején készült nyomatainak pop art forrásai változatlanul magazinokból, a tömegkultúra médiumaiból a hierarchikus viszonyokat figyelmen kívül hagyva beemelt képek, amelyeket az alkotó klasszikus műalkotások reprodukcióival ötvöz, majd ezeket a képeket muszlinra, illetve selyemre nyomja. Az 1974-ben Los Angelesben készült sorozatot a *Zúzmara* cím fogja össze, utalva a munkák áttetszőségére, amely hasonlít ahhoz a hatáshoz, amit egy zúzmara lepte ablak hoz létre, ha átnézünk rajta. A művek kifeszítetlenségénél, fátyolszerűségénél fogva az anyagok könnyűsége, líraisága, „anyagtalansága" hangsúlyos. Ahogy az alkotó mondta, azért, hogy hatásukban „megközelíthetőek, de elérhetetlenek maradjanak". A selyemre nyomott színes „kombinált kompozíció" képregény részletek, egy gyaníthatóan az északi reneszánszhoz köthető festményreprodukció és egy olvashatatlan kézírásos levél kollázsából áll. Az *Ék* című alkotás kompozíciója, hasonlóan a sorozat tagjaihoz, lebegni látszik, és éppúgy, mint korábbi szitanyomatai esetében, bizonyos távolságból homályosnak, inkoherensnek hat.

The Pop art source of RAUSCHENBERG's prints made in the early-seventies is still the pictures taken from magazines and the mass media regardless of their hierarchical relationships, combined with the reproductions of classic artworks; the difference is that these pictures are printed on muslin or silk. The series created in Los Angeles in 1974 is entitled *Hoarfrost*, referring to the transparency of the works, which resembles the experience when you try to look through a window covered with frost. The works are not stretched but veil-like, so the lightness, lyricalness and "immateriality" of the materials are emphasized; as the artist put it: they seem to "be approachable, but remain inaccessible." The colour "combined composition" printed on silk is a collage of comic panels, a reproduction of a Northern Renaissance painting and a letter with illegible handwriting. The composition of *Shim*, like the other pieces in the series, seems to float in the same way as his earlier screen prints do.

Ba. K.

Robert RAUSCHENBERG

(1925, Port Arthur, Texas / US – 2008, Captiva Island, Florida / US)

Sövény | *Hedge,* 1964

olaj, szerigráfia, vászon | Oil and silk-screen on canvas, 152,3×121,5 cm
Ltsz. | Inv. Number: LML.1991.89.1.
© Robert Rauschenberg Foundation /HUNGART 2018

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung letétje | Long-term loan from the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1991

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1964 *Museum Haus Lange,* Krefeld, Galerie Ileana Sonnabend, Párizs | Paris
1968 *Zeitbild-Provokation Kunst.* Suermondt-Museum, Aachen
1969 *Aktuelle Kunst,* Suermondt-Museum, Aachen
1977 Nationalgalerie, Kelet-Berlin | National Gallery, East Berlin

A neodadaista véletlen-elven és „az élet és a művészet között húzódó szakadék” átlépésén alapuló kombinált képek az ötvenes években váltak a művész védjegyévé.

A combined painting két dimenziós „változatait” idéző szitanyomatai 1962-től, a pop art jegyében készültek. 1962-től 1964-ig hetvenkilenc munkát készített, amelyeken a szitanyomat-eljárással vászonra került montázs ötvöződött a látványos, dinamikus olajgesztusokkal. A pop art szemléletű munkák elsősorban az irányzat társadalmi problémákkal foglalkozó ágának jegyében születtek, mindenekelőtt a vietnámi háború témájának, illetve a gyakran feltűnő Kennedy elnök megjelenítésével felhívva a figyelmet a környezetpusztításra és szennyezésre is. A pop art metódusa szerint a munkák magazinképek, talált tárgyak mellett „talált képek” felhasználásával készültek – átszőve a Rauschenbergre jellemző ironikus szimbolikával. A *Sövény* kompozíciójának hangsúlyos motívuma, a helikopter a szintén gyakran előforduló szúnyog verziója, s egyben utal az Egyesült Államok militáns politikájára.

His combined pictures based upon the Neo-dadaist principle of creating artworks as if by accident and bridging the “gap between life and art” became the trademark of the artist in the 1950s.

The screen prints resembling the two-dimensional “versions” of Combined Painting were made in the spirit of Pop art from 1962 on. From 1962 to 1964, he produced seventy-nine works in which the montage applied to the canvas by screen-printing process was combined with spectacular, dynamic oil gestures. His Pop art works primarily belong to the group of works within the movement that were concerned with social problems, above all by depicting the Vietnam War and President Kennedy, who was renowned for his many public appearances, drawing attention to environmental destruction and pollution. Rauschenberg applied the method of Pop art when in addition to pictures taken from magazines and found objects he also made use of “found images,” with the ironic symbolism characteristic of his work. The central motif of *Hedge*, the helicopter is a version of the recurring mosquito, and refers to the militant policy of the US.

Ba. K.

Curt STENVERT

(1920, Bécs | Vienna / AT – 1992, Köln | Cologne / DE)

A 38. emberi helyzet: A menedzser, aki halála esetén saját aranyozott csontvázát hagyja bűbájos özvegyére | *38th Human Situation: A Manager Who Bequeaths His Own Gilt Skeleton to His Charming Widow,* 1964

faszekrény, különféle anyagok | Wooden wardrobe, various materials, 238×160×53 cm
Ltsz. | Inv. Number: LML.1991.54.1.
© The estate of Curt Stenvert, A Marlborough Gallery, New York jóvoltából | Courtesy Aurel Scheibler, Berlin

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung letétje | Long-term loan from the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1991

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1965 *Dada bis heute: Dada-, Surreal-, Popart-, Opart-, Funktional-, Moral-, Neuer Realismus,* Neue Galerie der Stadt Linz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz
1966 *XXXIII. Biennale di Venezia,* Osztrák Pavilon, Velence | 33rd. Venice Biennale, Austrian Pavilion, Venice
1969 *Curt Stenvert: l'art pour l'homme,* Galleria Civica Arte Moderna, Ferrara
1970 *Klischee und Antiklischee.* Neue Galeria der Stadt, Aachen

Curt STENVERT a II. világháború utáni osztrák művészet fontos alakja. Festőnek indul, de a kísérleti filmeken keresztül eljut a montázstechnikára épülő objekt-művészethez. Karrierjét két csoportos kiállítás határozza meg; a 33. Velencei Biennále 1966-ban, és a Musée d'art moderne de la Ville Paris 1967-es tárlata.

Stenvert művészete az avantgárd hagyományból táplálkozik. Egyszerre ápol szoros kapcsolatot a neodadával, a neoszürrealizmussal, de a fluxussal és az újrealizmussal is: eszközhasználata, a felhasznált tárgyi világ, a fanyar regiszterek, a kritikai attitűd mind ezt a kötődést jelzik. Magát Marcel Duchamp szellemi örökösének tartja, kortársai közül pedig Daniel Spoerri és Wolf Vostell áll közel hozzá.

Stenvert doboz-, kalitka- és szekrényfundamentumra épülő asszamblázsai az emberi létezés alapkérdéseit feszegetik. *A 38. emberi helyzet* háromajtós szekrényének fülkéibe egymástól elkülönítve egy popos feminin bábut és egy konzervatív, maszkulin csontvázat helyezett a művész. A mulatságos és kissé bizarr munka a francia diákmozgalmak hajnalán készült, így aligha véletlen a korszerűtlen kultúrára, szellemiségre és társadalmi magatartásra irányuló irónia.

Curt STENVERT is an important figure of post-World War II Austrian art. Starting his career as a painter, his way led through experimental film to montage-based object art. Two group exhibitions, the 33rd Venice Biennale in 1966 and the 1967 exhibition of the Musée d' art moderne de la Ville Paris, were key to his development.

Stenvert's art draws on the avant-garde tradition. He has close ties with Neo-dada, Neo-surrealism, as well as with Fluxus and Nouveau réalisme: these affiliations become manifest in the devices he employs, the objects he uses, his wry idiom, and his critical attitude. He considers himself a spiritual heir to Marcell Duchamp, and the contemporaries he feels closest to are Daniel Spoerri and Wolf Vostell.

The assemblages Stenvert creates from boxes, cages and wardrobes look at essential questions of human life. The two distinct compartments of the three-door wardrobe of the *38th Human Situation* contain a female mannequin with a Pop art character, and a masculine, conservative skeleton, respectively. The amusing and slightly bizarre work was made on the eve of the French student protests, so the irony directed at an outdated culture, intellectual climate and social behaviour was hardly incidental.

H. L.

Joe TILSON

(1928, London / GB)

Az öt érzék | *The Five Senses*, 1968–1969

szitanyomat akril hordozón, vákuumformázott akril tartóban | Screen printed and vacuum formed acrylic sheets, 5×(147×147×9,5 cm), Ed.: 1 / 5
Ltsz. | Inv. Number: 1989.64.1.1-5.
Joe Tilson / © HUNGART

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung adománya | Donated by the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1989

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1969 *Pop Art*, Hayward Gallery, London
1970 *Klischee und Antiklischee*. Neue Galerie der Stadt Aachen
1987 *Válogatás a Ludwig Gyűjtemény modern művészeti anyagából – International Kunst heute aus der Sammlung Ludwig*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest | Hungarian National Gallery, Budapest

Joe TILSON alkotásaiban mindig sokkal több volt az egyedi kézműves munka, mint a pop art többi képviselőjénél, de ugyanúgy alkalmazza a jellegzetes poptechnikákat, készít szériákat, és témái a média képteréséből táplálkoznak. A hatvanas évek végén túllép a pop art gyermeki egyértelműségén, és igyekszik a jelenségeket különböző struktúrákba foglalni. Egyik kedvenc alapstruktúrája az ABC, de a négy elem, a négy évszak vagy a hét napjainak rendszere is általános érvényű jelentést hordoz számára. *Az öt érzék* egy az európai művészetben régóta ismert és többféle módon kiaknázott toposz variánsa. A fotókból kiollózott testrészekről nagyméretű szitanyomatokat készít; hatalmas, átlátszó diakeretbe zárt diapozitívokat látunk a megismerés eszközeinek, az érzékszervek ötösének könnyen azonosítható képével, a színes betűkkel készült feliratok pedig biztosítják a nézőt, hogy a megjelenő testrész önmagát szimbolizálja. Az ajkak közt előbukkanó csillagos égbolt vagy az ujjbegyre szerelt óramutatók szürreális képei ugyanakkor utalnak „hatodik érzékünkre", tudatalatti megérzéseinkre is.

Although Joe TILSON's work have made use of more individual craftwork than those of other Pop artists, he also applied techniques characteristic of Pop art and made series, drawing on the image production of mass media. At the end of the sixties, he goes beyond the infantile clarity of Pop art and seeks to incorporate the phenomena into different structures. One of his favorite basic structures is the ABC, but the system of four elements, four seasons or the seven days of the week also carries a general meaning to him. The series *Five Senses* vary a topos known in European art for a long time and exploited in various ways. He produces large screen prints of body parts cut out from photographs, where the huge positives in transparent slide frames show the easily recognizable images of the five sensory organs while the inscriptions with coloured letters ensure the viewer that the body part s/he sees symbolizes itself.

The surreal images of the starlit sky between the lips or the clock hands fixed on the fingertips, however, also refer to our "sixth sense," the subconscious intuition.

Ü. K.

Jean TINGUELY

(1925, Fribourg / CH – 1991, Bern / CH)

Kerekeim | *My Wheels*, 1960–1961

fém, bőrszíj, gumi, műanyag | Metal, leather belt, rubber, plastic, 104,8×70×47 cm
Ltsz. | Inv. Number: LML.1991.90.1.
Jean Tinguely / © HUNGART

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung letétje | Long-term loan from the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1991

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1976 Galerie Rudolf Zwirner, Köln | Cologne
1977 *Zeitgenössische Kunst aus der Sammlung Ludwig, Aachen.* Staatliche Museum zu Berlin: Altes Museum, Nationalgalerie, Berlin
2016 *Art in Europe 1945–1968: Facing the Future*, ZKM Center for Art and Media, Karlsruhe

Jean TINGUELY az ötvenes években tért át a festészetről a kinetikus gépek megalkotására. Gépeit talált, használt ipari és háztartási tárgyakból és azok alkatrészeiből építette, ami tisztán tükrözi Marcel Duchamp hatását.

A svájci művész *Kerekeim* című, közepes méretű, villanymotorral működő, hidraulikus, varrógépről, babakocsiról, kisautóról összegyűjtött kerekekből és az azokat összekötő szíjakból álló mobil tárgya az akadémizmust kérdőjelezi meg. A tömeges ipari termelés lázára, illetve a technológiai haladás kultuszára reflektáló gépei ugyanis működnek, de nem termelnek. Kattogásukkal, zárt pályán való forgásukkal és tudatos tökéletlenségükkel visszautasítják a fogyasztói társadalomban kialakult új tárgy kultuszát, ugyanakkor az emberiség szemetének felhasználása, így a hulladék-újrahasznosítás ökológiai hullámának úttörői közé számítanak. Életművének az önmagukért működő mechanikák mellett az önmagukat megsemmisítő gépek is fontos részei, mint a *Homage to New York* című, 1960 márciusában a New York-i MoMA kertjében felállított munka, mely működése közben felrobbant, majd leégett.

Jean TINGUELY abandoned painting in order to create kinetic machines in the 1950s. He assembled his machines from industrial and household items and their parts, which reveals the impact of Marcel Duchamp.

The Swiss artist's medium-sized, electric motor powered, hydraulic kinetic sculpture *My Wheels* made from the wheels of sewing-machines, prams, kids cars and leather belts questions academism. His machines, which respond to industrial mass production and the cult of technological progress, do function but do not produce goods. With their crackling sound, their circuiting and their conscious imperfection, they reject the cult of the new object characteristic of consumer society, but are the pioneers of waste recycling. In addition to the idly functioning machines, self-destructive machines are also important part of his œuvre, such as *Homage to New York*, which after being set up in the garden of MoMA New York in March 1960 exploded and burst into flames.

K. R.

Wolf VOSTELL

(1932, Leverkusen / DE – 1998, Berlin / DE)

Autóbaleset | *Car Accident,* 1965–1967

haj, lazúrfesték, akril, szitanyomat, vászonra nagyított fotó | Hair, glaze and acrylic on silkscreen and photograph printed on canvas, 122×201 cm
Ltsz. | Inv. Number: LML.1991.94.1.
Wolf Vostell / @ HUNGART

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung letétje | Long-term loan from the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1991

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1968 *Von der Collage zur Assemblage,* Kunsthalle, Nürnberg
1968 *Zeitbild-Provokation-Kunst,* Suermondt-Museum, Aachen
1970 *Klischee und Antiklischee,* Neue Galeria der Stadt, Aachen
2016 *Art in Europe 1945–1968: Facing the Future,* ZKM Center for Art and Media Karlsruhe

VOSTELL *Autóbaleset* című műve décollage; azaz képi világa a meglévő eszközök, anyagok lebontásából, lerombolásából jön létre. Érdeklődése a repülőgép-szerencsétlenségek, az autóbalesetek és a háborúk iránt az ötvenes években kezdődött. Vostell ezeket a katasztrófákat kora happeningjeinek tekintette, s az ezekről az eseményekről az újságok, magazinok címlapjain megjelent képeket használta fel műveinek kiindulópontjaként. Az eltérő képkivágatok, fotók és színfoltok egy felületre helyezése, a különböző oldószerek felhasználásával végrehajtott törlések és maratások, a nagyítások és kicsinyítések, a támadók és a támadottak, az elesettek kontrasztos szembeállítása mind az agresszió és a pusztítás értelmetlenségét demonstrálja.

Vostell ezen munkájának esetében a destrukció módja a marás, a törlés és a kivágás, amely eszközökkel a látottakhoz fűződő mechanikus fogyasztói képzeteket megszüntette, s helyettük egy sokkal kritikusabb, kendőzetlenebb képet tárt a néző elé az autóbalesetek világáról.

VOSTELL's work *Car Accident* is a décollage: its imagery is created by the deconstruction and destruction of existing techniques and materials. His interest in plane crashes, car accidents and wars began in the 1950s. Vostell considered these disasters the happenings of his age and used the images on the cover pages of newspapers and magazines as the starting point of his works. The act of placing clippings of different size, photos, and colour spots on one surface, erasing and etching them with the use of various solvents, enlarging them and reducing their size, and confronting attackers with the attacked and the defenseless emphasizes the futility of aggression and destruction.

Vostell's aim was to replace the mechanical consumer attitudes to these images with a more critical, revealing image of the world of car accidents.

Bó. K.

Andy WARHOL

(1928, Pittsburgh, Pennsylvania / US – 1987, New York City / US)

Single Elvis, 1964

szitanyomat, vászon | Silkscreen on canvas, 209×107 cm
Ltsz. | Inv. Number: 1989.69.1.
© 2018 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / HUNGART

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung adománya | Donated by the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1989

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1966 Ferus Gallery, Los Angeles
1968 *Zeitbild-Provokation Kunst,* Suermondt-Museum, Aachen
1968 Ausstellung der Sammlung Karl Ströher, München | Munich
1969 *Aktuelle Kunst,* Suermondt-Museum, Aachen
1987 *Válogatás a Ludwig Gyűjtemény modern művészeti anyagából,* Magyar Nemzeti Galéria, Budapest | Hungarian National Gallery, Budapest

WARHOL a pop art legnagyobb hatású és legismertebb képviselője, reklámgrafikusból lett „sztár-képzőművész". Tevékenysége a képzőművészeten túl a reklámgrafika, az underground zene és a kísérleti film területén is maradandó.

Első festményei az amerikai fogyasztói és tömegkultúrát szimbolizáló újságcikk-illusztrációk, csomagolóanyagok, hirdetések után készültek, de ezeket felhasználva készített szitanyomatokat is. Reklámgrafikusi munkája során ismerte meg a szitázás ipari eljárását, melynek segítségével megszüntette a műtárgy egyediségének és a művész kéznyomának évszázados jelentőségét.

A gyűjteményünkben lévő *Single Elvis* című mű előzménye az 1962-es *Vörös Elvis*, ahol egy sajtófotót szitázott több sorban vörös alapra. 1963-ban ismét elővette a témát, a *Flaming Star* című western forgatásán készült standfotót használva. Az első sorozatban az életnagyságúnál nagyobb, szürke árnyalatos figura egy sötét, téglalap alakú mezőben jelenik meg, szürke tónusú mező választja el az ezüst háttértől, így erősítve a kép-a-képben hatást.

A második sorozat ezután készült a Ferus Galéria kiállítására. Itt ezüst spray-vel fújta le a vásznat, majd erre szitázta a figurát. Warhol a képen a vadnyugat és a rock and roll mítoszát dolgozta fel Elvist, az amerikai tömegkultúra alakját ábrázolva, így hangsúlyozta a tömegmédia kulturális értékeket átformáló hatását.

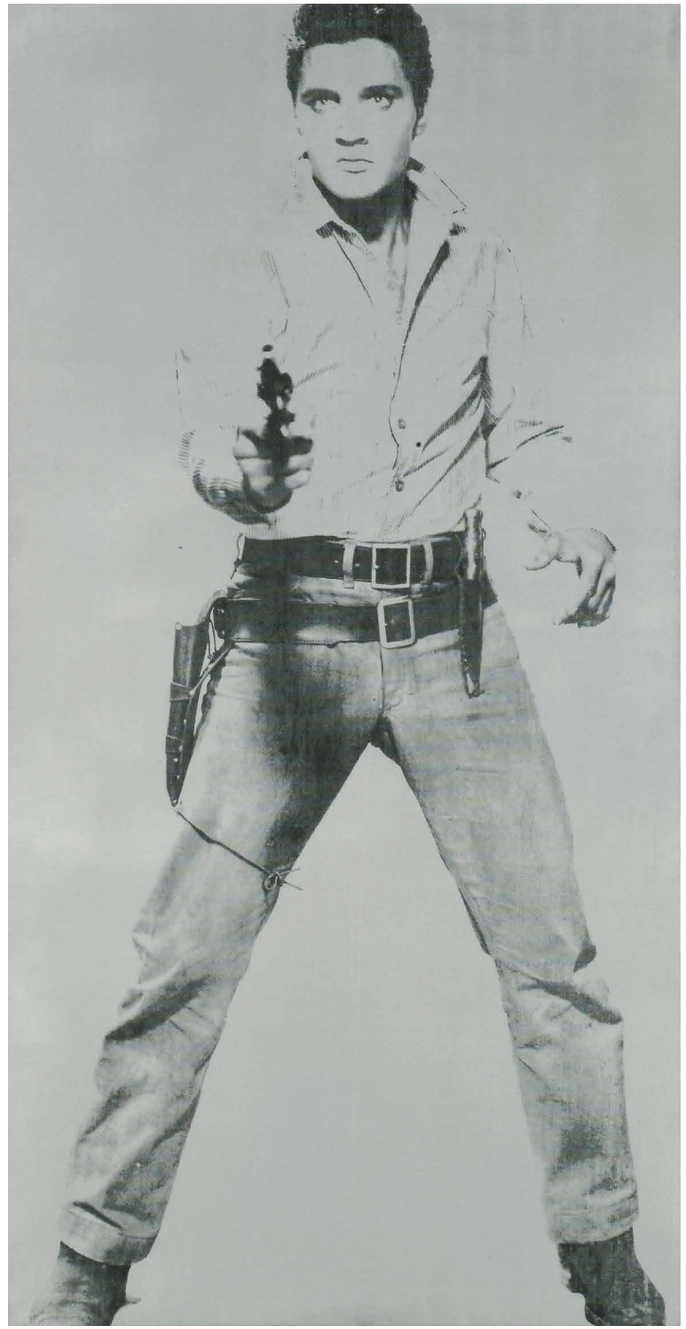
WARHOL, the most influential and best-known figure of Pop art, was a commercial artist before he turned into a star. His influence proved lasting not only in visual art, but in advertising design, underground music and experimental film as well.

He made his first paintings after such symbols of American consumerism and mass culture as newspaper illustrations, product packaging and advertisements. The same were to provide subjects for his silk screen prints, the technique of which he learnt as a commercial artist. This industrial method enabled him to dismiss the centuries-old significance of the artwork's originality and the mark of the artist's hand.

Single Elvis, the piece in our collection was preceded by the 1962 *Red Elvis*, a print with a press photo replicated in several rows on a red ground. In 1963 he returned to the subject, using a photo shot on the set of a western, *Flaming Star*. In the first series, the larger-than-life, greyscale figure appears in a dark, rectangular field, is separated from the silver background by a grey-toned field, intensifying the picture-within-the-picture effect.

Later a second series was made for an exhibition at Ferus Gallery, and this time the figure was stencilled on canvases sprayed with silver paint. Using Elvis, an emblem of American mass culture, Warhol took a look at the respective myths of the Wild West and rock and roll, and underlined the power of mass media to transform cultural values.

Ü. K.



Tom WESSELMANN

(1931, Cincinnati, Ohio / US – 2004, New York City / US)

Tájkép No. 4. | *Landscape #4,* 1965

akril, papírragasztás, farost | Acrylic and collage on fibreboard, 129 × 159 cm
Ltsz. | Inv. Number: LML.1996.138.1.
Tom Wesselmann / © HUNGART

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung letétje | Long-term loan from the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1996

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1968 *Zeitbild-Provokation-Kunst.* Suermondt-Museum, Aachen

Tom WESSELMANN művészete kiemelkedő szerepet játszik a Ludwig házaspár gyűjteményének kialakulásában, sőt: a Budapesten őrzött kép ebből a szempontból is kulcsfontosságú. Az Egyesült Államokba üzleti ügyben sokat utazó Ludwig házaspárnak 1967-ben sorsfordító látogatása volt a New York-i MOMÁ-ban, majd Sidney Janis és Leo Castelli galériáiban: megérintette őket az „új hullám" szele. „Egy új világ felé vezető kapu nyílt meg előttünk – egy a jelenkorunk hiteles művészeti világa felé vezető ajtó" – írja Peter Ludwig 1969-ben, az *Art of the Sixties* katalógusban.

A házaspár ekkor ismerkedett meg az amerikai pop arttal – Wesselmanntól vették az egyik első pop art művet gyűjteményükbe. Sokáig úgy tartotta az irodalom, hogy a *Tájkép No. 2.* volt ez a bizonyos mű. A *Ludwig Goes Pop* (2014–2015) kiállítás katalógusában az aacheni Ludwig-gyűjtemény egykori igazgatója, Wolfgang Becker a legújabb kutatásokra hivatkozva viszont azt állítja: ez a kép a Budapesten őrzött *Tájkép No. 4.* volt. Az 1968-as documentára egyébként a Ludwig házaspár kölcsönözte Wesselmann nagyméretű képét (*Great American Nude No. 98*), jelentősen hozzájárulva az amerikai pop art európai megjelenéséhez.

Tom WESSELMANN's art played an important part in the emergence of the Ludwigs' collection – the piece held in Budapest is in fact of key significance in this regard as well. In 1967, the Ludwigs, who frequently went to the United States on business, took what proved to be a life-changing visit to New York's MoMA, and then to Sidney Janis's and Leo Castelli's gallery: the two were touched by the wind of the "new wave." "[T]he doors to a new world opened itself to us – a door to an art world that is genuinely of our own time," wrote Peter Ludwig in 1969, in the catalogue, *Art of the Sixties.*

This was when the couple became exposed to American Pop art, and one of the first works in the genre that they purchased for their collection was by Wesselmann. For a long time, the professional consensus was that the work in question was *Landscape #2.* However, former director of the Aachen Ludwig Collection, Wolfgang Becker cited more recent findings in the catalogue of the exhibition, *Ludwig Goes Pop* (2014–15), and argued that the work was in fact *Landscape #4,* which is now held in Budapest. It was incidentally the Ludwigs who lent Wesselmann's large-sized *Great American Nude No. 98* for the 1968 *documenta,* making an important contribution to the European appearance of American Pop art.

K. B.

Kunst der Sechziger Jahre im Wallraf-Richartz Museum Köln | *4. Verbesserte Auflage* –
Art of the Sixties at the Wallraf-Richartz Museum Cologne | *4th revised edition*
(A hatvanas évek művészete a kölni Wallraf-Richartz Múzeumban | 4. javított kiadás).

Szerkesztők | Editors: Gert von der Osten, Horst Keller.
Szerzők | Authors: Peter LUDWIG, Evelyn WEISS
Wallraf-Richartz Museum, Köln | Cologne, 1969 (4. kiadás | 4th edition: 1970).
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Könyvtár – Ltsz.: 17756 | Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Library. Inv. Number: 17756

Peter LUDWIG először 1968-ban, az aacheni Suermondt Múzeumban mutatta be friss pop art szerzeményeit: a *Zeitbild – Provokation – Kunst* időzítése tudatosan egybeesett a documenta 4 megrendezésével, amelyhez ugyancsak adott kölcsön műalkotásokat. E kiállítással született meg a „Ludwig-brand". Ezt követte 1969 februárjában *A hatvanas évek művészete – A Ludwig-gyűjtemény a Wallraf-Richartz Múzeumban* című kiállítás, mely mérföldkőnek számított a művészeti világban mind a bemutatott alkotások újszerűségének, mind a kíséró katalógusnak köszönhetően; a tervező Wolf Vostell volt, a gyártást/nyomást pedig egy alapvetően csokoládécsomagolással foglalkozó cég végezte. A katalógus inkább „objekt", mint könyv, funkcionalitása háttérbe szorul: kemény, dombornyomott plexiborító mögött a különböző típusú papírokat (ezüstfólia, átlátszó fólianyomat, barna csomagolópapír) két csavar kapcsolja össze. A Ludwig házaspár tulajdonképpen egy kész „pop art műalkotást" kínált a látogatóknak. A mára világhírű Buchhandlung Walther König kiadó egyik első fontos megbízásaként egy olyan könyvet hozott létre, amilyenre korábban nem volt példa; a kortárs *coffee table*-könyvek egyik előképét dobta piacra. Egy év alatt összesen ötször nyomták újra, és 30.000 darabot adtak el belőle.

Peter Ludwig first showed his newly acquired Pop art works to the public in 1968, at the Suermondt Museum in Aachen; entitled *Zeitbild – Provokation – Kunst*, the exhibition was timed to coincide with documenta 4, for which he also lent artworks. With this display, the Ludwig "brand" was born. This was followed, in February 1969, by the exhibition *Art of the Sixties – The Ludwig Collection at the Wallraf-Richartz Museum*, which became a milestone in the art world, thanks to both the novelty of the exhibits and the accompanying catalogue; the latter was designed by Wolf Vostell, and produced/printed by a company whose main line of business was chocolate packaging. The catalogue was more of an art object than a book, its functionality was of secondary importance: the pages between the embossed Plexiglas covers were made of different substances (aluminium foil, transparent foil, brown wrapping paper) and were held in place by two screws. In effect, the Ludwigs offered the visitors of the exhibition a complete work of Pop art. With one of its first important commissions, the publishing house, the now world-famous Buchhandlung Walther König, created a book without precedent, a forerunner of the contemporary *coffee-table* book. It was reprinted five times within a year, and 30,000 copies were sold in all.

K. B.

③

A NEOAVANTGÁRD MŰVÉSZEI

THE ARTISTS OF THE NEO-AVANT-GARDE

a

Az Iparterv-generáció

The Iparterv Generation

b

Konceptuális és akció-fotográfia

Conceptual and Action Photography

A neoavantgárd művészei

A neoavantgárd mint művészettörténeti fogalom a 60-as években jelenik meg Olaszországban, és alkotók olyan csoportját értjük alatta, akik szakítva a hivatalos realizmus formanyelvével keleten, és az absztrakció romantikus világlátásával nyugaton, új utakat kezdtek kipróbálni. Csaknem szinkronban jelentkeztek mindkét oldalon olyan kísérleti alkotások és új műfajok, melyek minden szinten megbontották a klasszikus művészeti kánont, illetve átformálták annak műfajait. Az új szemléletnek leginkább egy szabadabb és kiterjesztett értelmű műfelfogás, az environmentális és performatív művek feleltek meg, amelyekből kiindulva új művészeti nyelv kibontakozását követhetjük nyomon. Az amerikai és nyugat-európai művészeti mozgalmak – tendenciák, ideológiák – a művészet és a valóság/társadalom totális felfogásán alapultak és alapjaiban változtatták meg a kor művészetszemléletét.

A klasszikus, történeti avantgárd művészetét újra felfedező, felelevenítő alkotók Magyarországon sajátos helyzetben léptek színre, amennyiben az Európai Iskola elhallgattatásától (1948) kezdődően folytonossági hiány jött létre a progresszív művészeti törekvések és a kortárs művészeti közeg között. A művészeti gyakorlatok átvételét az eltérő társadalmi berendezkedés és a különböző kulturális környezet mellett a kor hivatalos hazai kultúrpolitikája, a Három T (Tűrt-Támogatott-Tiltott) rendszere is gátolta.

Az 1960-as, '70-es évek neoavantgárd mozgalmai számos esetben csoportokhoz, kiállítóhelyekhez, eseti vagy tartósan használt helyszínekhez kötődtek, és többnyire e helyszínek nevével kerültek be a művészettörténetbe. A csoportosulások lényege a szellemi hasonlóságban, szemléleti kapcsolódásokban mutatkozott meg, ami az esemény tagjait összetartotta. A csoportok legfontosabb attitűdje nem a valamivel szembeni elsődleges ellenállás, hanem a művészeti pozíciók rokonsága, azok összefoglalása és vállalt bemutatása volt.

Az egyik legelső hazai, neoavantgárdhoz köthető képzőművészeti esemény az 1968–69-es *Iparterv*-kiállítások voltak, amelyeken festők és szobrászok egy újabb generációja mutatkozott be. Az IPARTERV (Ipari Épülettervező Vállalat) központjának kiállítótermében rendezett kiállításokon 11 kortárs magyar képzőművész munkái jelentek meg, továbbá a kiállítóknak rendezett időszakos bemutatók vezették fel és egészítették ki az *Iparterv I.* és *II.* átfogó tárlatokat. A művészek kezdeményezésére létrejött tárlatokon a pop art, a hiperrealizmus, a konstruktivizmus és a konceptualizmus mellett az environment és a happening is megjelent. Néhány nap nyitva tartást követően az akkor cenzori hivatalként is működő Képző- és Iparművészeti Lektorátus betiltotta a kiállításokat.

I. Iparterv-kiállítás / megnyitás: 1968. 12. 12.
Kiállítók: Bak Imre, Frey Krisztián, Hencze Tamás, Jovánovics György, Keserü Ilona, Konkoly Gyula, Lakner László, Molnár Sándor, Nádler István, Tót Endre, Siskov Ludmil. Katalógustervezés: Kemény György.

II. Iparterv-kiállítás / megnyitás: 1969. 10. 24.
Kiállítók: Bak Imre, Baranyay András, Frey Krisztián, Hencze Tamás, Jovánovics György, Keserü Ilona, Konkoly Gyula, Lakner László, Major János, Méhes László, Nádler István, Siskov Ludmil, St.Auby Tamás.

1970-ben, a két *Iparterv*-kiállításról megjelent „Dokumentum" című kiadványban a kiállítások kurátora, Sinkovits Péter a következőket írta:

„A kiállítás koncepciója az volt, hogy azokat a művészeket mutassa be, akik az aktuális törekvések legjellemzőbb változatait képviselik. Ezek a fiatalok nem folytatták közvetlenül a hagyományokat, hanem a világ művészetének jelenlegi állapotában próbáltak tájékozódni, a leghaladóbb avantgárd törekvésekkel együttlépni."

Az egymást követő kiállítások után nyilvánvaló lett, hogy a hivatalos művészet komoly ellenpólusa

The Artists of the Neo-avant-garde

Art history calls Neo-avant-garde the trend that arose in Italy in the 1960s; the term is used to designate artists who broke with the formal idiom of official realism in the East, and with the romantic outlook of abstraction in the West, and set out in search of new directions. Experimental works and new genres that disrupted that classical art canon and transformed its genres emerged almost simultaneously on both sides of the Iron Curtain. The art that could best serve this new attitude was marked by a more uncircumscribed and extended concept of the artwork – as it became manifest in environmental and performative works –, which allowed artists to develop new modes of expression. The movements, tendencies and ideologies in American and Western European art relied on an understanding of art and reality or society as a totality, and they brought about fundamental changes in the period's perception of art.

Artists in Hungary who re-discovered and revived the historical avant-garde found themselves in a peculiar position in that the contemporary scene's links to progressive endeavours had been severed in 1948, when the European School was suppressed. Importing artistic praxes from the West was hampered not only by the differences in social structures and cultural milieus, but also by the incumbent regime, its policy of supporting, tolerating or prohibiting cultural practices.

The Neo-avant-garde movements of the 1960s and 1970s were often associated with groups, exhibition facilities, ad-hoc or permanent venues, whose names are now used by art history to identify the artists. The groups were defined and held together by similar mindsets and compatible outlooks. The attitude that defined a group was not opposition to something but the desire to gather and represent artistic positions that were close to each other.

Among the first events associated with the Hungarian Neo-avant-garde were the "Iparterv" exhibitions of 1968 and 1969, which introduced a new generation of painters and sculptors. Held at the headquarters of an architectural design company, IPARTERV, the exhibitions presented eleven contemporary artists from Hungary, whose temporary solo displays led up to, and complemented, the comprehensive group exhibitions, *Iparterv I* and *II*. Initiated by the artists, the exhibitions featured Pop art, Hyperrealist, Constructivist and Conceptualist works, as well as environments and happenings. After a few days, the Fine and Applied Arts Authority, which also acted as a censorship bureau, shut down the exhibitions.

Iparterv I exhibition; opened: 12 December, 1968
Exhibiting artists: Imre Bak, Krisztián Frey, Tamás Hencze, György Jovánovics, Ilona Keserü, Gyula Konkoly, László Lakner, Sándor Molnár, István Nádler, Endre Tót, Ludmil Siskov. Catalogue design: György Kemény.

Iparterv II exhibition; opened: 24 October, 1969
Exhibiting artists: Imre Bak, András Baranyay, Krisztián Frey, Tamás Hencze, György Jovánovics, Ilona Keserü, Gyula Konkoly, László Lakner, János Major, László Méhes, István Nádler, Ludmil Siskov, Tamás St.Auby.

Péter Sinkovits wrote in *Dokumentum*, a 1970 publication dedicated to the two *Iparterv* exhibitions:

"The concept was to present artists who represented the most typical variety of a given current trend. These young artists did not continue with the tradition directly, but tried to appraise the current state of art in the world and keep abreast with the most advanced avant-garde endeavours."

As one exhibition followed another, it became obvious that Hungary's official art had a serious contender, artists whose styles did not necessarily have much in common but whose professional and attitudinal commitments showed convincing consistency.

jött létre Magyarországon, amely stílusában nem feltétlenül rokonítható művészeket takar, ám szakmai-szemléleti elkötelezettségüket tekintve meggyőző egységet alkot. A képzőművészetben megjelenő újdonság szerencsés egybeesést mutatott a politikai enyhülés, a gazdasági és politikai reformok (új gazdasági mechanizmus, a nyitás politikája) bevezetésével, így kultúrpolitikailag sem volt tovább tartható az addig működő, szigorú tematikára és stílusra egyaránt vonatkozó cenzúra.

A nemzedék avantgárd szemléletű alkotóinak fellépése nem minden előzmény nélküli, és nem is kizárólagosan az Iparterv-csoport tagjaihoz köthető (ld. Stúdió-kiállítások, Zuglói Kör, Szürenon, Nr.1 Csoport, Balatonboglári Kápolnatárlatok, stb.), mivel más művészeti ágakban (irodalom, zene) is megjelent.

A hetvenes évektől a neoavantgárd párhuzamos médiumokban és eltérő területeken nyilvánul meg. A magyarországi neoavantgárd alkotói közül többen szembesülve a kultúrpolitikai korlátokkal elhagyják az országot, Nyugatra távoznak, vagy saját művészi életvilágukra koncentrálnak.

The appearance of this new trend in art happily coincided with the regime's moderation, the economic and political reforms (New Economic Mechanism, diplomatic opening); the cultural authorities could no longer maintain the former strict control over themes and styles.

The appearance of this generation's avant-garde artists was not without precedents, nor were they limited to the Iparterv group (cf. e.g. the Stúdió exhibitions, the Zugló Circle, Szürenon, the Nr. 1 Group, the Chapel Exhibitions at Balatonboglár, etc.), or to the visual arts (cf. also literature, music).

From the 1970s on, the neo-avant-garde manifested itself in several media and diverse fields. Frustrated by the limits set by the cultural authorities, many of Hungary's Neo-avant-garde artists emigrated to the West, or chose to concentrate on their own artistic life-worlds.

K. J.

Az Iparterv-generáció

The Iparterv Generation

BAK Imre

(1939, Budapest / HU)

Sávok I., | *Stripes I.*, 1968

akril, vászon | Acrylic on canvas, 135,5×240×3 cm
Ltsz. | Inv. Number: 1996.10.1.
© Bak Imre
Vásárlás a Nemzeti Kulturális Alap hozzájárulásával | Purchased with assistance from the National Cultural Fund, 1996

BAK Imre a hatvanas években induló festőnemzedék és az Iparterv-csoport tagjaként jelentős szerepet töltött be azoknak a sorsdöntő változásoknak az előidézésében, amelyek a magyar művészet történetére még évtizedekkel később is hatással voltak. A hatvanas évek közepén nyugat-európai körutazást tett, ekkor ismerkedett meg egy új festészeti világgal, a hard edge irányzattal. A *Sávok 1.* című festmény a művész hard edge korszakának egyik korai, jelentős darabja. Ahogy a többi hard edge képre, a *Sávok 1.* című műre is jellemző, hogy az akril festékkel szabályosan festi meg a művész a „kemény szélű" sávokat. A festék keverés nélkül, több rétegben kerül fel a vászonra, hogy homogénné váljon a színfelület. Matematikai pontossággal mért arányok, rendezettség, szimmetria jellemzi a képet. Nincsen rejtett mondanivaló vagy titkos pszichológiai jelentés a háttérben. A kép önmagát jelenti. Minden kiszámítható és pontos, ez azonban nem jelent feszélyező bezártságot vagy zavaró monotóniát. Épp ellenkezőleg: a színek váltakozásának ritmikája, dinamikája élettelivé teszi a képet.

As a member of the painter generation of the 1960s and the Iparterv group, Imre BAK played an important role in bringing about significant changes that influenced the history of Hungarian art even decades later. In the mid-'60s, he made a Western European tour, and became acquainted with the new approach of Hard edge painting. *Stripes No.1* is one of the early, significant pieces from the artist's hard edge period. In a way typical of Hard edge paintings, "hard-edged" stripes are painted properly with acrylic paint in *Stripes No.1.* The paint is applied unmixed, in several layers to the canvas to make the colour surface homogeneous. Proportions measured with mathematical accuracy, orderliness, and symmetry dominate the painting. There is no hidden message or secret psychological meaning in the background. The picture is self-explanatory. Everything is predictable and accurate, but this does not produce a claustrophobic sensation or distracting monotony. On the contrary, the rhythm and dynamics of alternating colours make the picture lively.

S. Zs.

BAK Imre

(1939, Budapest / HU)

Fényes 6. | *Bright No. 6.*, 1970

akril, vászon | Acrylic on canvas, 130×170×3 cm
Szombathelyi Savaria Megyei Hatókörű Városi Múzeum | Savaria Museum, Szombathely.
© Bak Imre

Fotó | Photo: Szombathelyi Savaria Megyei Hatókorű Városi Múzeum

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1970 Bak, Konkoly, Fényes Adolf Terem, Budapest
1971 Bak, Jovánovics, Folkwang Museum, Galerie Wildeshausen, Essen

BAK Imre *Fényes 6.* című festményén a hard edge irányzatra jellemző színes sávok sokszögű alakzatban jelölik ki a kép határvonalait. Azok a festmények, amelyeknek a vászna nem hagyományos négyszögletes alakú, a Shaped Canvas elnevezésű amerikai eredetű festészeti irányzathoz tartoznak. Ezeken a festményeken a kép kerete helyett maga a forma határozza meg a kép határait. Bak Imre festményén a kiszögellő, illetve bevágódó színes sávok belenyúlnak a semleges külső térbe. A sávok több helyen megszakadnak, és a belső fehér űr kitódul a végtelenbe, összekötve ezáltal a külső és belső teret. A fehér tér cikcakkos határvonalai a három dimenzió illúzióját keltik, mintha a kép közepén is formázott lenne a vászon, tehát ki lenne vágva. Ha azonban közelebbről szemléljük a művet, láthatóvá válik, hogy a vászon nem hiányzik a kép közepéből, hanem annak fehér színe játszik megtévesztő játékot szemünkkel.

In Imre BAK's painting *Bright No. 6*, the colour stripes characteristic of Hard-edge painting style mark the boundaries of the picture with polygonal shapes. Paintings whose canvas is not of a conventional rectangular shape belong to the American tendency of Shaped Canvas Painting. In these paintings, it is not the frame of the picture, but the shape itself that determines the boundaries of the image. In Bak's painting, the protruding or contracting colour stripes penetrate the neutral outer space. The stripes often break off and the inner white space overflows into the infinite, thus connecting the outer and inner spaces. The zigzag line boundaries of the white space create the illusion of the three dimensions, as if the canvas were shaped in the centre of the picture, that is, it were cut out. However, at a closer look, it becomes apparent that the canvas is not missing from the centre of the picture, but its white colour plays a deceptive game with our eyes.

S. Zs.

FREY Krisztián

(1929, Budapest / HU – 1997, Zürich / CH)

01 01 72, 1972

olaj, vászon | Oil on canvas, 199 × 157 cm
Ltsz. | Inv. Number: LML.2016.453.
Frey Krisztián / @HUNGART

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung letétje | Long-term loan from the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 2016

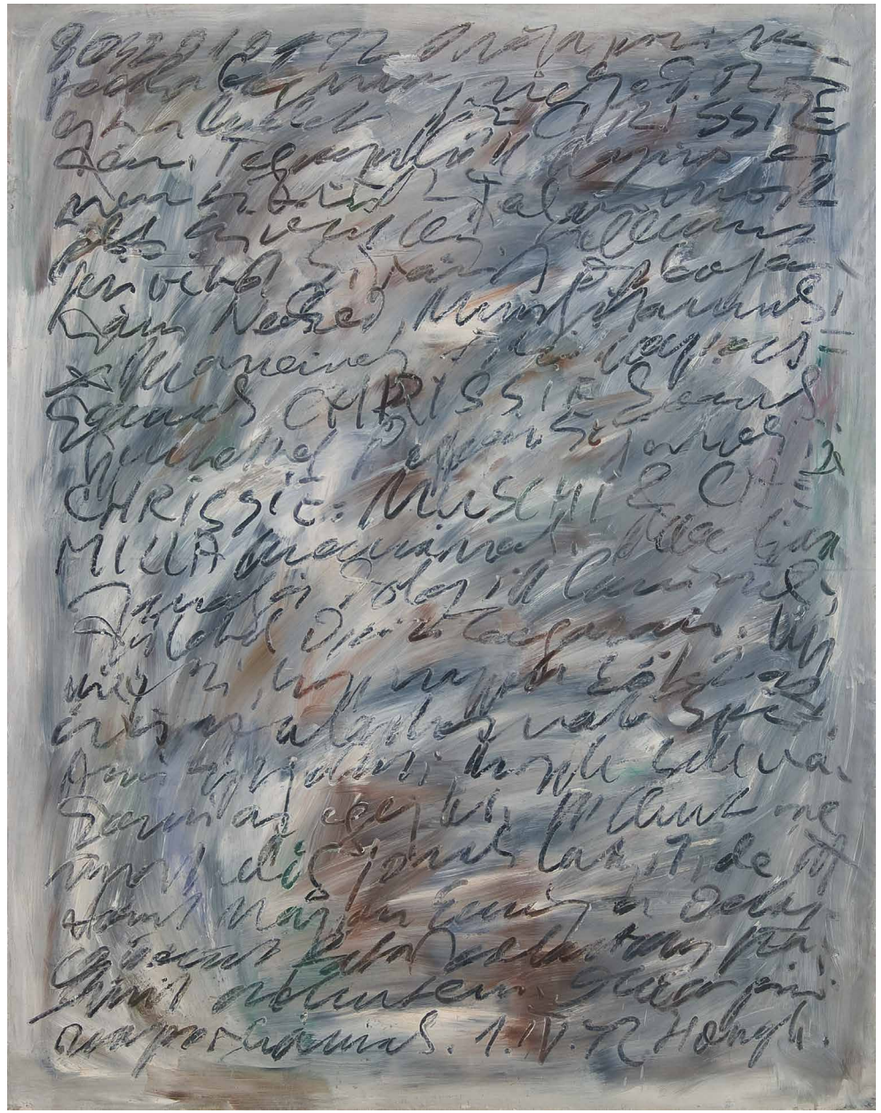
A címében első ránézésre dátumot jelző számsorral jelölt festmény a svájci emigrációban készült, a FREY-re jellemző világosszürke stílusban. A széles ecsettel a festmény testébe írt betűk, számjegyek és szavak képalkotó elemként vannak jelen, az olvashatatlan szövegtöredékek véletlenszerű ritmusa révén születik meg a kompozíció. A még teljesen meg nem száradt felületbe mozgó ecsettel viszi fel a verbálisan nem, csak vizuálisan értelmezhető szövegfolyamot.

Az 1972-től Zürichben taxisofőrként és iskolabusz-vezetőként dolgozó Frey érdeklődése fokozatosan fordult a matematika és komputerművészet felé, zenetörténeti tanulmányai során fedezte fel a zene és a számtani rendszerek közötti összefüggéseket. Munkássága a zene, a matematika és a spontán írás kontextusában nyer értelmet, amely számítástechnikai kísérletezései és a különböző programozási nyelvekkel való foglalkozás eredményeként jutott el a valószínűség számításra épülő, ún. sztochasztikus művészetig. A kép címében felismerhető a számítástechnikában használt kettes számrendszer, amely kizárólag a 0 és az 1 számjegyekre épül.

FREY painted this work in his Swiss emigration, in his signature light grey style, and gave it a title that seems at first sight to denote a date. The letters, numbers and words inscribed with a thick brush inside the body of the painting are image-making elements, with the composition emerging thanks to the random rhythm of the illegible textual fragments. The running text, which has no verbal meaning, only visual, was etched in the still wet surface with a brush.

Frey, who from 1972 worked as a taxi and school bus driver in Zurich, took an interest in mathematics and computer art, and as he studied musical history, he discovered the interrelationship of music and arithmetic systems. His work is to be understood in the context of music, mathematics and automatic writing. His experiments with computers and the use of programming languages led him to a so-called stochastic art, one based on probability theory. The zeros and ones in the title of the work bring in mind the binary system, which is so important for computer science.

P. V.



JOVÁNOVICS György

(1939, Budapest / HU)

Függönyrelief | *Curtain Relief*, 1970

gipsz | Plaster, 89×105×2 cm
Ltsz. | Inv. Number: 2005.15.1.
© Jovánovics György

Múzeumi vásárlás | Purchased, 2005

JOVÁNOVICS György a művészettörténet, kultúrtörténet, tudománytörténet nagy, összefüggő hagyományának örököse és követője, a klasszikus és az avantgárd együttes hatását kiindulásként értelmező és használó művész, aki a szobrászatot a fotóval, a festészettel és az építészettel érintkező határra helyezi.

A minimálisan plasztikus felület és a ráeső fény viszonya, térképzési metódusa érdekli, szinte kizárólag fehér gipszből készülő munkái nem egyszerűen reliefek vagy szobrok, hanem elsősorban installációk. A kezdeti torzók, emberi figurák után valóság és lenyomat kérdése, filozofikus, mégis érzéki, illuzionisztikus terek rendszere foglalkoztatja.

A drapéria mint független, önálló anyag és forma korai, az *Iparterv*-kiállításokon bemutatott szobrain tűnt fel. A popart és a konceptuális művészet határán álló, a látszat és a valóság ismeretelméleti kérdését felvető *Függönyrelief* a Nádler Istvánnal közös, 1970-es kiállításán bemutatott drapéria-environment (installáció) korszakából származik. A relief készítésének lényege a „hátulról építkezés", amely az alkotó számára is elzárttá teszi a készülő mű valódi „arcát" – hiszen a meggyűrt fóliadarabokra, a kész mű lefelé forduló oldalára csurog a gipsz.

György JOVÁNOVICS is heir and successor to a great, uninterrupted tradition in the history of art, culture and science, an artist whose point of departure is the simultaneous influence of classical and avant-garde art, and whose sculpture is positioned on a borderland between photography, painting and architecture.

He is interested in the relationship of barely plastic surfaces and the light cast on them, how the two create spaces; his works, made almost exclusively of white plaster, are not so much reliefs or sculptures as installations. Following the initial torsos and human figures, he started to study the question of reality and its impression, as well as systems of philosophical, yet sensuous, illusionistic spaces.

Drapery as a self-contained material and form made its first appearance in early sculptures he presented at the *Iparterv* exhibitions. *Curtain Relief*, which straddles Pop art and Conceptual art, and has an epistemological interest in appearance and reality, is contemporaneous with the drapery environment (installation) he presented at his 1970 joint exhibition with István Nádler. This kind of relief is "built from behind," hiding the real "face" of the work in progress even from the creator: the plaster is poured on the reverse of the creased pieces of foil that lie face down.

Ba. K.

KESERÜ Ilona

(1933, Pécs / HU)

Piros kép | *Red Painting*, 1966

vászon, olaj, vegyes technika | Oil and mixed media on canvas, 120×165 cm
Ltsz. | Inv. Number: LML.2006.232.
© Keserü Ilona

Magántulajdon, letét | Private property, long-term loan

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1966 *Stúdió 66*, Ernst Múzeum, Budapest
2004 *Közelítés, Gubanc, Áramlás – Oknyomozás Ilona Keserü Ilona munkásságában*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest | Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest

KESERÜ Ilona Martyn Ferenc tanítványaként kezdte művészeti pályafutását: az „alternatív tanulási" folyamatot a főiskolai analitikus és akadémikus realizmus váltotta fel. A következő, 1958–64 közötti időszakban leginkább egyfajta „tudathasadásos" állapotról beszélhetünk, melyben Keserü az absztrakt művészeti anyanyelvi környezethez visszavezető, illetve a szellemi autonómiát feltáró utat kereste. A hatvanas évek közepén indult el az ösztönös gesztusokkal és egyéni motívumokkal tűzdelt vonalon, melyet elsősorban az 1962-es római tartózkodása inspirált: ettől kezdve tekinti munkásságát egy összefüggő folyamatnak. A korai, leszorított színskálát (1963–64) hamarosan felváltotta a rajz által felszínre hozott formák érvényesítése, a rabiátus mozdulatok ereje. Számozott sorozata, melynek része (pontosabban kilencedik festménye) a *Piros kép*, mintha egy váratlan eseményeket felfűző kísérletsor volna. Keserü fogalmazásában: „bizonyos állapotoknak a »vászonítása«". „Egyre szabadabb, dúsabb felületek születtek […], elsöprő módon tört fel bennem egy új képalakítási igény." A számozott képek utolsó darabjai, köztük a *Piros kép* is egyfajta beteljesülésnek, tetőpontnak tekinthető, amely „önmaga létrejöttén kívül nem reprezentál semmit".

Ilona KESERÜ started her career as a student of Ferenc Martyn, a chapter of "alternative learning" that was followed by an initiation to analytic and academic realism at the academy. The next period (1958–64) was marked by a certain dilemma, in which Keserü was exploring ways that led back to the origins of abstract art and to cognitive autonomy. In the middle of the 1960s she started in the direction that was marked by instinctual gestures and individual motifs, inspired above all by her 1962 stay in Rome: this, she claims, was the starting point of her work as a continuum. The early, diminished colour scale (1963–1964) soon gave way to the assertion of forms brought to the surface by the drawing, the power of hot-tempered movements. The numbered series of which *Red Painting* is a part (the ninth painting) appears to be a series of experiments that record unexpected events. Keserü calls it the "'comparison' of certain states." "The freedom and abundance of the surfaces that came into being was increasing […], the need for a new mode of modelling was overwhelming." The last pieces in the numbered series, including *Red Painting*, can be considered a fulfilment, a climax, which "represents nothing apart from its own coming into existence."

K. B.

KESERÜ Ilona

(1933, Pécs / HU)

Tízes számú kép | *Painting No. 10,* 1966

olaj, olajpasztell, grafit, lakk, vászon | *Oil, oil pastel, graphite and shellac on canvas,* 120×170 cm
Ltsz. | *Inv. Number:* 2004.9.1.
© Keserü Ilona

Vásárlás a Nemzeti Kulturális Alap hozzájárulásával | *Purchased with assistance from the National Cultural Fund,* 2004

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1967 Műegyetemi Klub, Budapest
1970 *Sechs Ungarische Künstler,* Kunstverein, Oldenburg
1976 *A XX. század magyar festészete.* Palazzo Reale, Milano | Hungarian Painting in the 20th Century, Palazzo Reale, Milan

KESERÜ Ilona a hatvanas években indult neoavantgárd Iparterv-generáció tagja. A hatvanas évek közepén elfordult a hagyományos festészeti tradíciótól és a korszak nemzetközi vérkeringésébe kapcsolódva az egyéni invención alapuló képalkotási módok és anyaghasználat irányába indult.

Erőteljes mozdulatok, harsány színhasználat jellemezte új festményeit, melyeket 1967-ben a Budapesti Műszaki Egyetem kollégiumi klubjában állított ki. A *Számozott képek* című gesztusfestészeti sorozat tagja a *Tízes számú kép* (1966) is. A sorozat darabjai egységesen fehéres-szürkés alapozásra készültek. A gesztusok, vonalkázások, körök nem töltik ki a képteret, inkább engedik érvényesülni az alapból előugró feketét és az erős színeket. Az alkotó a színes olajfestéket olajpasztellel satírozta át. A szürkésfehér alaphoz és a feketéhez ipari festéket használt fel, mert ezek jól bírták a visszamosást, visszakaparást. Elgondolásait különálló képeken is kivitelezte, ilyen a szintén gyűjteményünkben lévő *Piros kép* (1966) című festmény is.

Ilona KESERÜ belongs to the Iparterv generation of Neo-avant-garde artists, who made their debut in the 1960s. In the middle of the same decade, she turned away from traditional painting, and started to explore imageries and materials that relied on individual invention, much in line with developments in international art.

Powerful gestures and loud colours characterized the new paintings she presented in 1967 at the Budapest Technical University's club. *Painting No. 10* (1966) is also part of this gestural series, *Numbered Paintings*. Each piece in the series has the same, whitish-greyish ground. The gestures, hatched lines and circles do not fill the picture space, and allow instead the black and the strong colours that stand out against the ground to come into their own. There is oil pastel hatched over the colour oil paint. Industrial paint was used for the greyish white base and the black details, as something that is more resistant to washing and rubbing. The same ideas were also to inform non-series works, like *Red Painting* (1966), which is also part of our collection.

Ü. K.

LAKNER László

(1936, Budapest / HU)

Kötél | *Rope,* 1969

vászon, olaj, fa keret, kötél | Oil on canvas, wooden frame, rope, 123,5 × 54 × 5 cm / 159 × 53,5 × 7 cm
Szombathelyi Savaria Megyei Hatókörű Városi Múzeum | Savaria Museum, Szombathely.
© Lakner László

A második *Iparterv*-kiállításon (1969) szereplő *Identitás I. (Kötél)* képpár, egy bekeretezett valós kötéldarab és annak lenyomatszerűen megfestett mása a Szombathelyi Képtár gyűjteményéből került a kiállításra. A kötél – a száj, a csont és a rózsa mellett – Lakner œuvre-jének visszatérő eleme, politikai tartalmú festményeinek gyakori motívuma. A gazdag ikonográfiai vonatkozásokon túl csak a mű filozófiai problémafelvetése izgalmasabb.

A hétköznapi tárgy jelenléte és annak festői leképezése a Pauer-féle pszeudóval egy új plasztikai kifejezésmód megjelenésével rokonítható. A valóság és annak képmása problematika pedig a lenyomat paradigmája felől értelmezhető. A megfestett tárgy ugyanakkor nem kívánja a kötél optikai látványának illúzióját generálni, hiszen a fröcskölt textúra is a festményszerűséget erősíti, valamint méretében és a kötél sodrásirányát tekintve is különbözik valós párdarabjától.

A legfrissebb tendenciákról főleg külföldi kiadványokon és folyóiratokon keresztül értesülő neoavantgárd művészek a Szeemann-féle nagyhatású tárlat *(When Attitudes Become Form)* anyagát a katalógusból ismerték. Lakner műve a konceptualizmus magyarországi megjelenésének egy korai példája, a nyugati művészeti irányzatokkal való szinkronicitás bizonyítéka.

Identity I (Rope), which comprises a framed piece of real rope and its painted impression, was presented at the second Iparterv exhibition (1969). It has been borrowed for this exhibition from the collection of the Szombathely Gallery. The rope is a recurring element in LAKNER's œuvre – as is the mouth, the bone and the rose –, a frequent motif of his politically-themed paintings. If the rich iconographic references of the work are intriguing, the philosophical problems proposed are even more exciting.

The presence of the everyday object and its painterly rendering with Pauer's pseudo was akin to the appearance of a new plastic mode of expression. The problem of reality and its portrayal can be interpreted on the basis of the paradigm of the impression. At the same time, the painted object does not aspire to generate an illusion of the optical vision of the rope: the sprinkled texture itself reinforces the painterly quality of the piece of rope, and its size and the direction of the twist also make it different from its real pendant.

The Neo-avant-garde artists usually read foreign publications and periodicals to keep themselves informed about the latest trends, and they knew the exhibits of the greatly influential display, *When Attitudes Become Form*, curated by Harald Szeemann, from its catalogue. Lakner's work is an early example of Conceptualism in Hungary, evidence of its synchronicity with Western developments.

P. V.

LAKNER László

(1936, Budapest / HU)

Danae, 1968

olaj, vászon | Oil on canvas, 156,5 × 224,7 cm
Ltsz. | Inv. Number: 2001.8.1.
© Lakner László

Vásárlás az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung támogatásával | Purchased from funds provided by the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 2001

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1968 *Stúdió 58-68*, A Fiatal Képzőművészek Stúdiójának jubileumi kiállítása. Műcsarnok, Budapest | Kunsthalle, Budapest

LAKNER László az 1964-es Velencei Biennálé amerikai pavilonjában találkozott először Robert Rauschenberg műveivel, ekkor ismerkedett meg a combine paintinggel és a pop art formanyelvével. A rauschenbergi hatás sajátos módon párosult a rembrandti klasszikus festészeti hagyomány iránti vonzódással. Ennek a kettős inspirációnak az egy képen belüli érvényesülése figyelhető meg az 1968-ban készült *Danae* című festményen. A diptichonként megfestett művet a légipostai küldeményekről ismert csíkozott minta zárja keretbe, a kép alsó felére pedig a művész postai bélyegzőt festett. Az alkotás Makovecz Imrének készült – évtizedes barátságuk és munkakapcsolatuk zálogaként. A festmény Lakner szimbolikus válaszlevele volt egy Makovecztől kapott valódi levélre, mely a még készülőben lévő festmény ideiglenes őrzéséről szólt. A *Danae* végül több mint harminc évig lógott a művészbarát szobája falán, innen került a Ludwig Múzeum gyűjteményébe.

László LAKNER first encountered Robert Rauschenberg's works, combine painting and the Pop art idiom in 1964, at the American pavilion of the Venice Biennale. The impression Rauschenberg made combined with his attraction to the Rembrandtian tradition of classical painting in a peculiar manner. *Danae*, which he painted in 1968, manifests the two kinds of inspirations in the same work. What appears to be a diptych is framed by a striped pattern familiar from airmail envelopes, and there is a postal stamp painted in one of the lower corners. Lakner painted the work for Imre Makovecz, as a token of their decade-long friendship and working relationship. The painting was Lakner's symbolic reply letter to Makovecz's real one, in which the latter wrote about the temporary safekeeping of the work still in progress. *Danae* was to hang in the artist friend's room for thirty years, before it was purchased for the Ludwig Museum.

P. V.

NÁDLER István

(1938, Visegrád / HU)

Erőszak | *Violence*, 1968

kazeintempera, akril, vászon | Casein tempera on canvas, 199,5×150 cm
Ltsz. | Inv. Number: 1997.37.1.
© Nádler István

Vásárlás az OTP Bank ZRt. támogatásával | Purchased from funds provided by OTP BANK, 1997

A magyar neoavantgárd művészetre jellemző, egymással ellentétes szemléletmódok és technikák NÁDLER életművében összefüggő egészet alkotnak, egymást támogatják, méghozzá az alkotót mindvégig foglalkoztató szín, pontosabban a szín érzelmi hatásának vizsgálatán keresztül. Az irányzatra jellemző módon a képek hangsúlyozottan síkban maradnak: a képfelületek homogén, minden egyéni festésmódra utaló jegyet nélkülöző színmezőkből állnak, a színkontrasztokra és a színek mozgására koncentráló szemléletet követve. Nádler esetében mindez kiegészül azzal, hogy az említett dinamikus, diszharmonikus kompozíciók – az életműben vissza-visszatérő táj téma és a hatvanas évek végén meghatározó „szirommotívum" mellett – mind népművészeti és archeológiai leletek részleteinek feldolgozásaként tűnnek fel, Keserü Ilona korai munkáival rokoníthatóan. Az *Iparterv*-kiállítások, de mindenekelőtt a Jovánovics Györggyel közös tárlat (1970) erről tanúskodik. Az *Erőszak* ebben a periódusban készült, a Nádlert mélyen foglalkoztató, árnyalatgazdag sárga-vörös-kék kombinációk jegyében, amelyek gyakran egészülnek ki a feketével. A festmény a néző szemében alapra és a színmotívumok energikus, dinamikus mozgására oszlik.

The contrasting approaches and techniques that mark Hungarian Neo-avant-garde art form a coherent whole in NÁDLER's œuvre, being mutually supportive of each other, thanks to the artist's abiding interest in colour, his investigations into the emotive effect of colours. As it is characteristic of the trend, the paintings remain emphatically two-dimensional: the picture surfaces comprise homogeneous colour fields that dispense with all traces of an individual mode of painting, in accordance with an attitude that concentrates on the contrasts and movement of colours. Additionally, Nádler's dynamic, disharmonic compositions – alongside the periodically recurring landscape theme and the "petal" motif that dominated the late 1960s – all seem renditions of folk art and archaeological finds, much like in the early work of Ilona Keserü. The *Iparterv* exhibitions, and especially the joint display with György Jovánovics (1970), testified to as much. *Violence* was made during this period, featuring the combination of multi-shade yellow, red and blue that Nádler was keenly interested in, with the addition of black, also frequently used at the time. In the viewer's eye, the colour motifs enact an energetic, dynamic movement before a ground.

Ba. K.

TÓT Endre

(1937, Sümeg / HU)

Kalapok | *Hats*, 1969

akril, vászon | *Acrylic on canvas*, 90,5 × 200,5 × 3 cm
Ltsz. | Inv. Number: 1999.19.1.
© Tót Endre

Vásárlás | Purchased, 1999

TÓT Endre pályája a hatvanas évek elején indult. Főiskolai évei alatt festészetében Georges Mathieu munkáinak informel és gesztusfestészeti hatása érvényesült. Az erőteljes, szabad gesztusokat hordozó festmények mellett hétköznapi témákat ábrázoló tus- és ceruzarajz-sorozatokat is készített. A hatvanas évek közepén elégedetlen lett az absztrakt expresszionizmus kifejezési eszközeivel, ezért kollázselemekként magazinokból kivágott fotókat ragaszott fel és festett át képein.

1968-as londoni útja után újabb fordulat következett be munkásságában: a brit pop art hatására a korábbi drámai festői módszert egy hidegebb, letisztultabb festői stílusra cserélte fel. 1969–1970-ben Tót több olyan művet festett, amely letisztult geometrikus elemekből, csíkokból s hétköznapi tárgyak sablonos formáiból épült fel. Ezt a korszakát jól jellemzi a múzeumunk tulajdonában lévő *Kalapok* című festménye. Festésmódja és ecsetkezelése személytelenebbé vált, bár az élénk, erős színhasználat megmaradt, míg végül a hetvenes évek elején a festészetet teljesen feladva, a konceptuális művészet felé fordult.

Endre TÓT's career started in the early 1960s. During his academy years, his work was influenced by Georges Mathieu's Art Informel and gestural painting. In addition to paintings marked by powerful, free gestures, he made Chinese ink and pencil drawings of everyday subjects. In the mid-1960s he became dissatisfied with the means of expression offered by abstract expressionism, and introduced elements of collage, magazine cut-outs, in his works, which he painted over.

His 1968 visit to London led to another turn in his career, with British Pop art inducing him to abandon his earlier, dramatic painterly method for a cooler, cleaner style. In 1969–70 Tót painted several works that were composed of clean geometric elements, stripes and simplified silhouettes of everyday objects. *Hats*, in our collection, is a good example. His mode of painting and brushwork became more impersonal, though his palette remained vivid, before he completely abandoned painting in the early 1970s, and turned towards conceptual art.

Ü. K.

b

Konceptuális és akció-fotográfia

Conceptual and Action Photography

HARIS László

(1943, Budapest / HU)

Szembesítés-akció: Kettős portré | *Confrontation-action: Double portrait,* 1973–2012

fotó, giclée nyomat | Photo, giclée print, 61×88 cm, Ed. : 3 / 5
Ltsz. | Inv. Number: 2016.33.1.1.
© Haris László

Vásárlás a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával | Purchased with support from the National Cultural Fund, 2016

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1973 Csutoros Sándorral és Molnár V. Józseffel közös térszervezés, Kápolnatárlat, Balatonboglár | Space Arranging with Csutoros Sándor and Molnár V. József, Chapel Exhibitions, Balatonboglár

HARIS László *Kettős portré* című fényképét 1973-ban készítette, amikor művészbarátjának, Csutoros Sándornak a feleségét indok nélkül börtönbüntetésre ítélték a hosszú évekig húzódó gyöngyösi orvosperben. A *Kettős portré*n a házaspár hüvelykujjának festékes ujjbegye látszik, makro nagyítású felvételen. Haris László számos absztrakt fényképet készített akkoriban ezzel az eljárással. A festékes ujjbegyek az ujjlenyomatvételre utalnak, amikor az ember egy mintázattá, személytelenné válik. Ugyanakkor az ujj redőzete minden embernél teljesen eltérő, tehát a legszemélyesebb részünk is egyben. A képen látható ujjakat egy sötét sáv választja el, jelezve, hogy két egymáshoz tartozó embernek hamarosan el kell válnia egymástól.

A *Szembesítés 1-7.* című fényképeken annak az akciónak a dokumentációja látható, amely a gyöngyösi orvosperre és a Balatonboglári Kápolnatárlatok 1973-as hirtelen beszüntetésére reflektált. A boglári kápolna oltárának helyére került a *Kettős portré;* a falakat fekete leplekkel takarták le, így jelezve a tárlatokon kiállított művek hiányát.

László HARIS' *Double Portrait* was made in 1973, when his friend, Sándor Csutoros' wife was sentenced to imprisonment without reason in a years-long medical lawsuit in Gyöngyös. *Double Portrait* shows the painted fingertips of the couple's thumbs, on a very large scale. László Haris made several abstract photographs at the time using this technique. Painted fingertips refer to fingerprints that depersonalize people. At the same time, every person has a unique fingerprint, so it is also our most personal part. The fingers on the picture are separated by a dark bar, indicating that the two people belonging to each other will soon have to break apart.

The series *Confrontation 1-7.* show the documentation of the action reflecting on the Gyöngyös medical trial and the abrupt shutting down of the Balatonboglár Chapel Exhibitions in 1973. The double photo was hung in the place where the altar of the chapel would normally be; the walls were covered with black drapery, indicating the absence of artworks displayed at the exhibits.

S. Zs.

HARIS László

(1943, Budapest / HU)

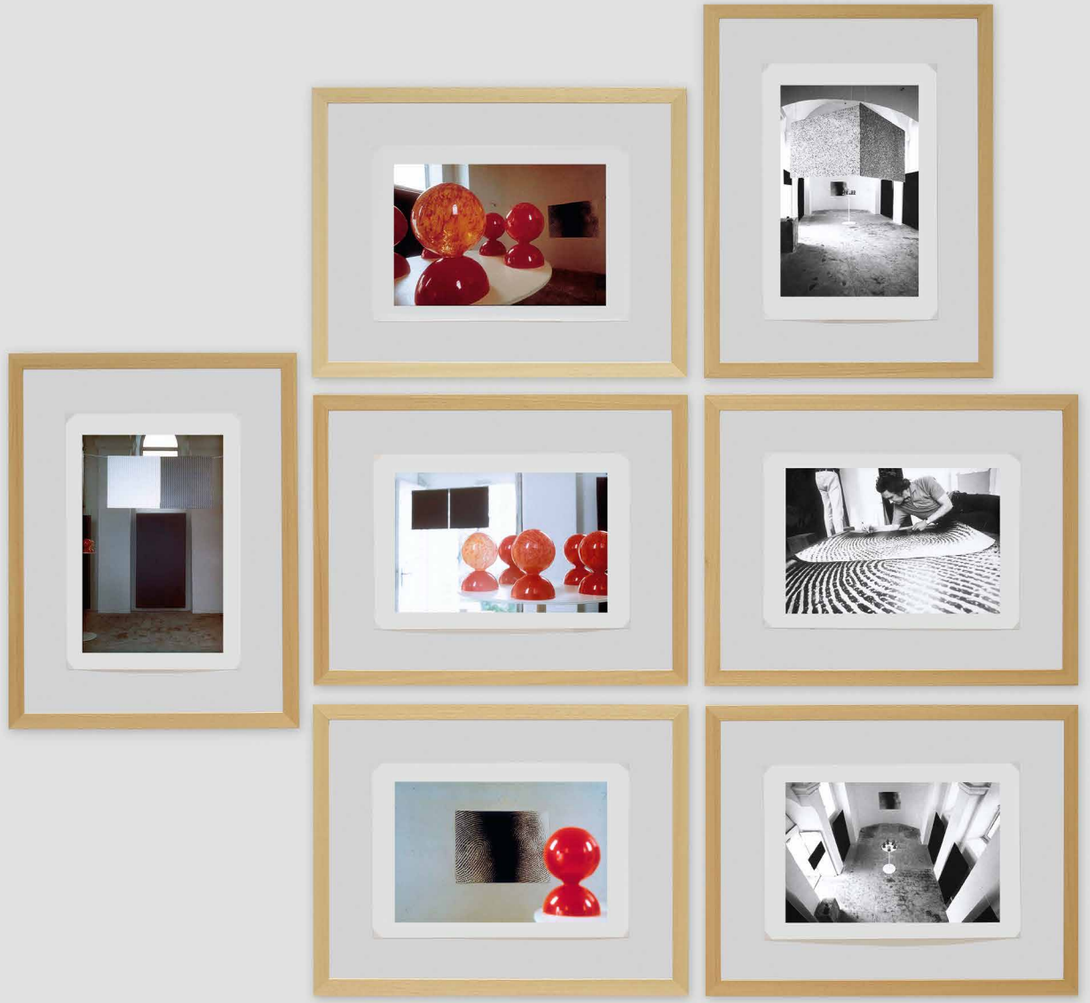
Szembesítés-akció dokumentumfotók 1–7. | *Confrontation-action: document photos 1–7,* 1973–2012

giclée nyomat | Giclée print, 33×48,5 cm egyenként | each, Ed.: 3 / 5
Ltsz. | Inv. Number: 2016.34.1.1-7.
© Haris László

Vásárlás a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával | Purchased with support from the National Cultural Fund, 2016

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1973 Csutoros Sándorral és Molnár V. Józseffel közös térszervezés, Kápolnatárlat, Balatonboglár | Space Arranging with Csutoros Sándor and Molnár V. József, Chapel Exhibitions, Balatonboglár



KÁROLYI Zsigmond

(1952, Budapest / HU)

Sakktábla-kép | *Chess-board Picture,* 1978–1979

zselatinos ezüst fotópapíron farostlemezre kasírozva | Gelatine silver print mounted on fibreboard,
80,2×80,2×0,3 cm
Ltsz. | Inv. Number: 2002.6.1.
Károlyi Zsigmond / © HUNGART

Vásárlás a Nemzeti Kulturális Alap hozzájárulásával | Purchased with assistance from the National Cultural Fund, 2002

„A dolgoknak megvan a maguk szokott helye: a sakktábla az asztalon, a kép a falon van otthon. Duchamp a falra tette ki a sakktáblát, Pollock a padlón festette a képet. Nálam nincs efféle helycsere, csak…

(honnan hova?) Négyzet alakú farostlemezt szögeltem fel szobám falára és azt mondtam: ez egy kép. Ez a kép – mint egy tükör – közömbös a rajta (benne, előtte) megjelenő látvány vonatkozásában. Nézőnek odaállítottam vele szembe, kb. két és fél méterre egy állványra szerelt fényképezőgépet. „Beszélgessetek!”

A továbbiakban e két tárgy köztes terében adódó „színpadon” mozogtam, s a fényképezőgép önkioldó funkcióját működtetve készítettem felvételeket: odamegyek és megérintem a képet, elnézek balra vagy jobbra, visszamegyek a géphez, exponálás után továbbítani a filmtekercset, s újra lenyomni a kioldó gombot… A rögzített képsor előhívása után úgy nagyítottam ki (ill. fel) a sorozatot, hogy a farost képe a papíron tízszer tíz centiméteres négyzet legyen. Az elkészült papírképeket úgy ragasztottam föl a farostlemezre, hogy a leképezett kép sarkai, csúcsai úgy illeszkedjenek, mint egy sakktáblán a sötét mezők négyzetei. A fal fehérje, mint a világos négyzetek váltakoznak a pepita felületen. A 32 világos és a 32 sötét mező között bemozduló fehér inges figurám teremt kapcsolatot, az éles határt helyenként kvázi „kiradírozva”, az elemi kontrasztot finoman tompítva: fény-árnyékos átmeneteket képezve.

A szándékkal forszírozott véletlen – mint magamra vett játékszabály – lett itt vizualizálva.”

“Things have their customary places: we feel a chessboard should be on the table, a picture on the wall. Duchamp displayed the chessboard on the wall, Pollock painted his pictures on the floor. No such change of places in my case, merely…

(where from, where to?) I nailed a square-shaped pieced of fibreboard on my wall, and said: this is a picture. This picture – like a mirror – is indifferent to the sight that appears in it (on it, before it). For a viewer, I put a camera on a stand and placed it at a distance of around two and a half metres. ‘Go on, talk to each other.’

I went on to move around on the ‘stage’ created between these two objects, taking pictures using the camera’s self-timer: I go up to the picture and touch it, look left or right, go back to the camera to advance the film after exposure, and to press the release button again… After the film was developed, I made enlargements in which the image of the fibreboard panel was a ten-by-ten-centimetre square. I pasted the prints, that is, the pictures of the picture, on the fibreboard panel, so that they touched on their corners, like the black squares of a chessboard. The white wall provided the white squares. The 32 light and 32 dark fields are connected by my own, white-shirted, blurred figure, which occasionally ‘erases’ the sharp dividing line, softening the fundamental contrast, creating transitions between light and shadow.

Intentionally enforced chance, as a rule that I adopt, is what is visualized here.”

K. Zs.

KÁROLYI Zsigmond

(1952, Budapest / HU)

Egyenes labirintus (fotó: KONCZ András) | *Straight Labyrinth (Photo: KONCZ András)*, 1977

zselatinos ezüst fotópapíron | Gelatine silver print, 69,9×99,4 cm
Ltsz. | Inv. Number: 1999.34.1.
Károlyi Zsigmond / © HUNGART

LENGYEL András ajándéka | Donated by the LENGYEL András, 1999

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1977 X. Biennale de Paris, Párizs | Paris
1977 Bercsényi Kollégium, Budapest

„Ha egy áttetsző (géz-) függönyre diát vetítek, a kép hátterébe belekerül a képsík mögötti valóság.

Ha erre a vászonra két oldalról két diaképet – ugyanannak a figurának két átellenes nézetét – vetítem, a két kép téri illúziója és a valóságos tér fedésbe kerül.

(Mindkét fél-tér egyszerre valóság és vetített illúzió.)

A síkon csak a figura marad.

A képsík két oldalát „széjjeltolva” (két egymással párhuzamos függönyre vetítve) a két oldalról vetített figura a két függöny közötti résben adódik ki, mint hiány, miközben a két kép egymást keretezi és oldja fel.

A terembe lépő látogató végigmenve a folyosón a képen lévő történést ismétli meg, árnyéka négy síkon (két vászon + két fal) jelenik meg.

Helyembe lép, a kép részévé válik, miközben megszünteti azt.

A falon lévő képhez közeledve árnyéka határértéke saját nagysága.

Mindkét irányban ugyanazt a falat látja.”

“If I project a slide on a translucent (gauze) curtain, the background behind the image will include the reality behind the image plane.

If I project two slides on both sides of the canvas – the two opposite views of the same figure – the illusion of the two images and the real space will overlap.

(Both halves are real and a projected illusion at the same time.)

Only the figure remains on the plane.

“Shifting” the two sides of the image plane (projected onto two parallel curtains), the figure projected from both sides will emerge as an absence between the two curtains while the two images will be framed and resolved by one another.

When a visitor enters the room, she repeats the action on the canvas as she walks along the corridor, and her shadow appears in four planes (two canvas + two walls).

She takes my place and becomes part of the picture, at the same time eliminating it.

When approaching the picture on the wall, the limit of her shadow will represent her own size.

She sees the same wall in both directions.”

K. Zs.

LAKNER László

(1936, Budapest / HU)

„Foot-Art” projekt (Futball a Szépművészeti Múzeumban) | *„Foot-Art” project (Futball in the Museum of Fine Arts, Budapest),* 1970–2011

performansz-projekt terv: 5 db kollázs, méret egyenként 29,5×20,5 cm; 1 db 30,5×29,5 cm és 2 db 29×20,5 cm színes fotóminőségű nyomat 210 gr Pastell Matt fotópapírra nyomtatva, 1 db mappa + dokumentáció: levelezés Harald Szeemann-nal (faximile), 1 db 29,5×21 cm | Performance-project plan: 5 pcs collage, each 29,5×20,5 cm; 1 pc 30,5×29,5 cm és 2 pcs 29×20,5 cm color photo prints on 210 gr Pastell Matt photo paper; 1 folder + documentation: correspondence with Harald Szeemann (faximile), 1 pc 29,5×21 cm
Ltsz. | Inv. Number: LML.2016.466.1.1-15.
© Lakner László

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung letétje | Long-term loan from the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 2016

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

2011 *Helyszíni szemle – A múzeum a múzeumról,* Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest | Site Inspection – The Museum on the Museum, Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest

LAKNER László 1970 decemberében olvasta Harald Szeemann, a documenta 5 művészeti vezetőjének nemzetközi pályázati felhívását a *Befragung der Realität – Bildwelten* című tervezett kiállításához. Szeemann művészeti seregszemléjét száz napos eseménysorozatként fogta fel, ahol művészi „teljesítmények” és „események” jelennek majd meg.

Lakner egy futballmérkőzést javasolt egy magyar művészekből alakított és egy közelebbről meg nem nevezett „nyugati” tizenegy között, melynek helyszíne egy múzeum belső tere lenne. A csapat szeretne a klasszikus magyar válogatott (Kassák, Moholy-Nagy) nyomdokaiba lépni és akár a kasseli Museum Fridericianumban játszani.

A lapokon a budapesti Szépművészeti Múzeumba elképzelt mérkőzést illusztráló kollázsok láthatók, a helyszínt bemutató térképpel, a „futballterem” alaprajzával, az edzést és a meccset bemutató kollázsokkal. A projektet egy dossziéba fűzve, szamizdatként sikerült kijuttatnia Kasselbe.

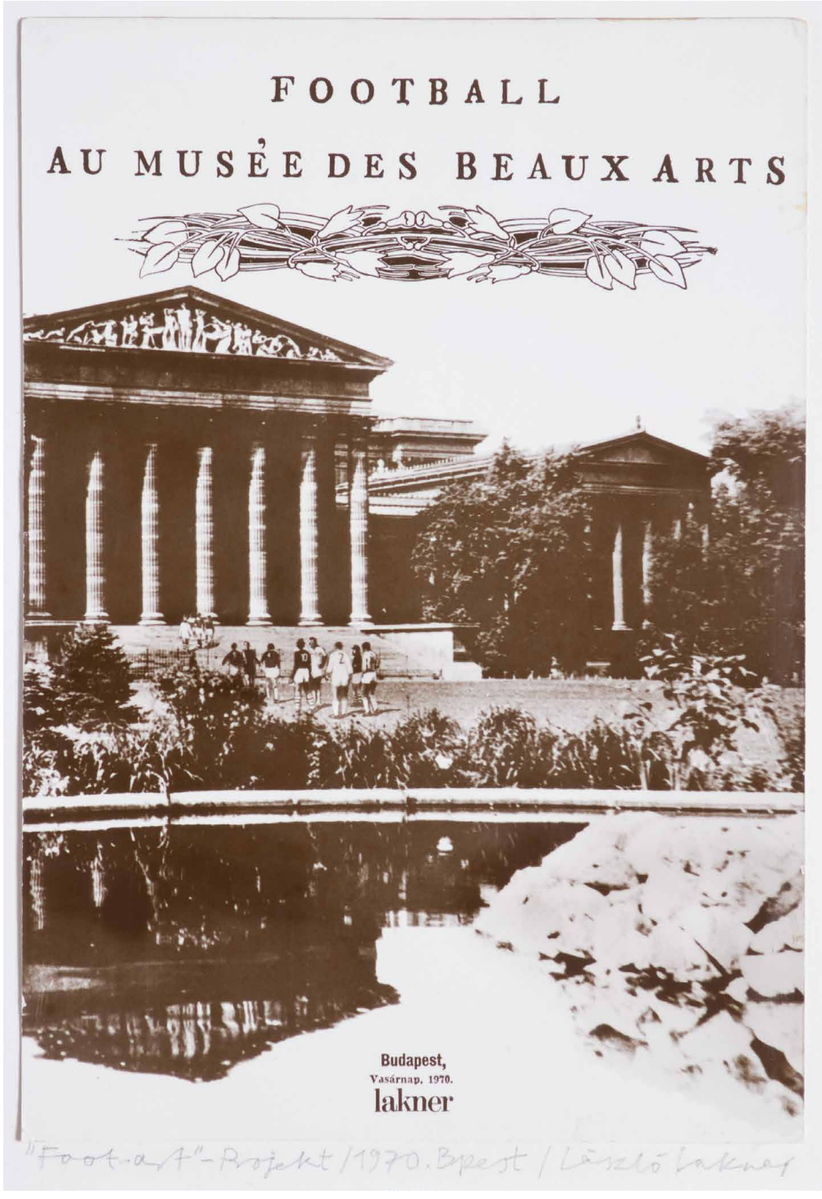
A beadott anyagot hosszú évekkel később a documenta irodája juttatta vissza Laknernek, aki 2010-ben a „Foot-Art” projektet művészkönyvben adta ki újra.

It was in December 1970 that LászlóLAKNER read the artistic director of documenta 5, Harald Szeemann's call for applications to an international exhibition with the title *Befragung der Realität – Bildwelten* (Questioning Reality – Picture Worlds). Szeemann envisioned a hundred-day series of events, where artistic “accomplishments” and “occurrences” were to appear.

Lakner proposed a football match between eleven Hungarian artists and a team of unspecified “westerners,” with the interior of a museum serving as the football field. The team was eager to follow in the footsteps of the classic national eleven (Kassák, Moholy-Nagy), and aspired to play in the Museum Fridericianum, Kassel. He prepared collages to illustrate an imaginary training and match taking place in the Budapest Museum of Fine Arts, as well as a plan of the venue and the floor plan of the “football hall.” Through clandestine channels, he managed to send the dossier of the project to Kassel.

Years later, the office of documenta sent the dossier back to Lakner, who in 2010 published the “Foot-Art” project in the form of an artists' book.

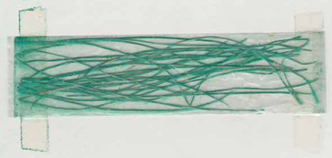
Sz. K.



GINNASTICA PREPARATORIA. - La corsa.

Ripugnanti effetti del giuoco brutale.

pelouse



De la fraiche pelouse anglaise verte dans le hall du Musée pour chaque dimanche!

GOAL-KEEPER (pr. *gol-chiper*) = Il custode della meta, portiere — Unico giuocatore che può impiegare le mani. (V. Reg. VIII)

GOAL-KICK (pr. *gol-chich*) = Calcio di rinvio, dall'area del *goal* quando la palla sorpassa la *goal-line*, per terra o per aria calciata da un avversario. (V. Regola VII).

GOAL-LINE (pr. *gol-lain*) = Linea di fondo, linea del *goal*. (Vedi Regola I).

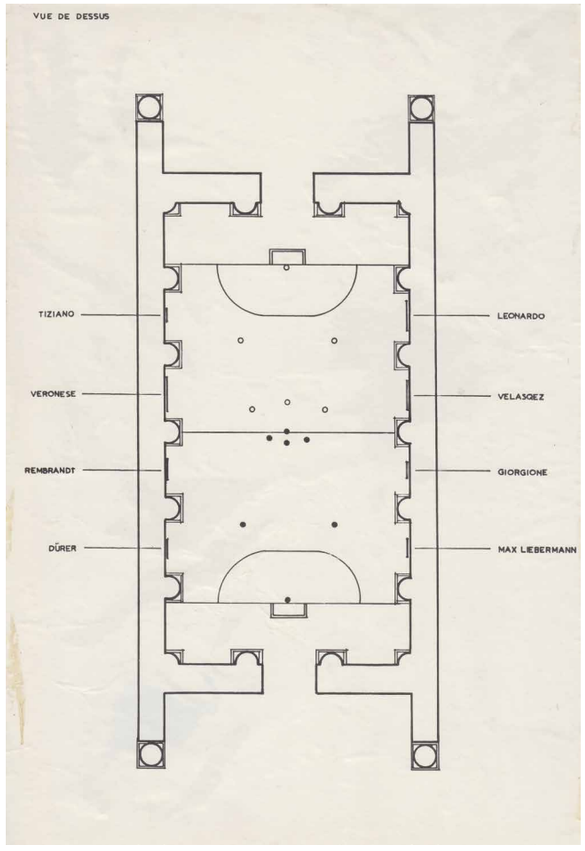
GOAL-POSTS (pr. *gol-posts*). — Il *goal*, e specialmente le aste verticali, alte metri 2,44.

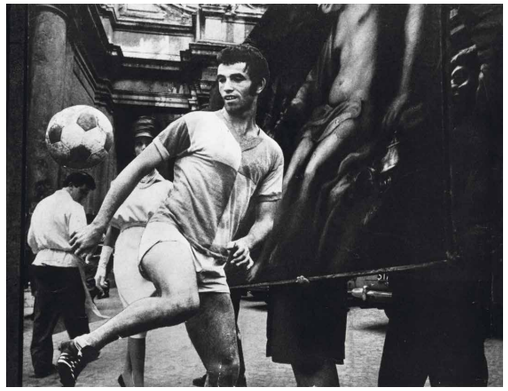
GOAL-NET (pr. *gol-net*) = La rete.

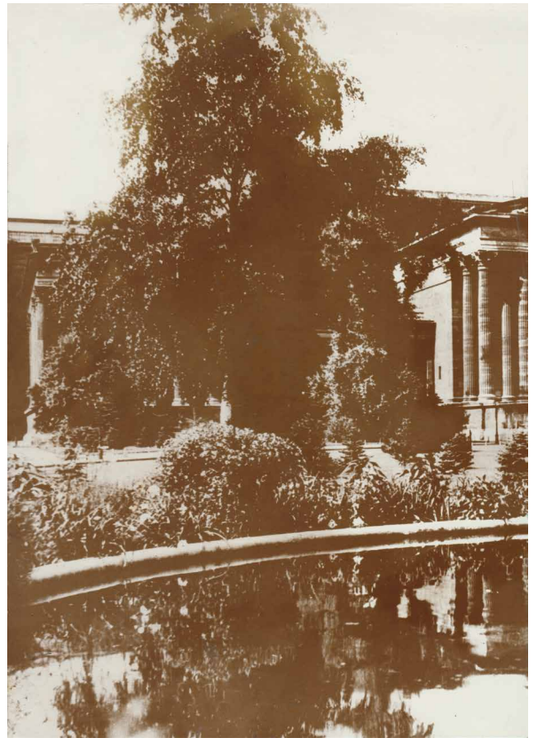
GROUND (pr. *graund*) = Terreno, campo di giuoco, **field.**

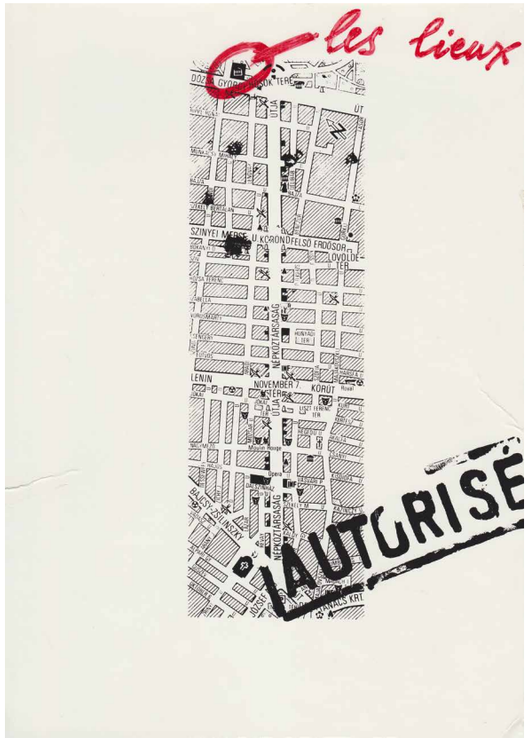
HALF-BACK (pr. *af-béch*) = Mezzo indietro, mediano. — Giuocatore di seconda linea, che aiuta la difesa e appoggia la prima linea.

HALF-BACK, LEFT-, RIGHT-, CENTRE- (pr. *af-bech, -left, -rait, -senter*) = Mediano sinistro, destro e centrale.









NATALIA LL

(1937, Żywiec / PL)

Consumer Art 1; Consumer Art 2; Consumer Art 3, 1975

zselatinos ezüst fotópapíron | Gelatine silver print, 3×(49,5×60 cm)
Ltsz. | Inv. Number: LML.2016.475.; LML.2016.474.; LML.2016.473.
© Natalia LL

Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, letét | Long-term loan from the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 2016

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

2015 *Ludwig Goes Pop + The East Side Story,* Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest | Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest

A lengyel Natalia LACH-LACHOWICZ 1971-ben vette fel a később művészetének védjegyévé váló Natalia LL nevet, s ekkor készültek a *Consumer Art* című sorozat első darabjai, melyeket a feminista művészet első közép-európai megjelenésének tekinthetünk.

A fallosz alakú banánt vagy krinolint nyalogató illetve különböző fehér színű és folyós állagú anyagokat (tejszínhab, zselé, puding) arcukra kenő művészpótlékokról (meztelen modellekről) készült fotóknak a korszakban számos interpretációja volt, de mindegyik hangsúlyozta a gesztus provokatív jellegét. A művész a populáris kultúra eszköztárával (amely gyakran párosít árucikkek promóciójához erotikus motívumokat) egyrészt bírálta a lengyel kommunista tömegkultúra erősen puritán jellegét, másrészt azt a nőkre szabott szerepet, mely a nőt a férfitekintetnek kitett passzív tárgyként kezeli. A sorozat 1974-től készülő darabjaiban elcsitul a pornográfia határát súroló erotikus felhang, de megmaradnak a szexuális utalások; esetünkben a lányok egy dinnyét, egy termékenységre utaló szimbólumot majszolnak.

The Polish Natalia LACH-LACHOWICZ assumed the name Natalia LL, which later became the trademark of her art, in 1971, which was the time she made the first pieces of her *Consumer Art* series, which can be regarded as the first feminist artworks in Central Europe.

There were many interpretations of the photographs of the artist's surrogates (nude models) licking phallus-shaped bananas or frankfurters, and applying various white, liquid stuff (whipped cream, jelly, pudding) to their faces, but all of them emphasized the provocative character of the gesture. By the means of popular culture (which often paired erotic motifs with the promotion of commodities), the artist criticized the puritanical character of the Polish communist mass culture and, on the other hand, the role attributed to women that treated them as a passive object exposed to the male gaze. Since 1974, the erotic overtones bordering on pornography have faded in the works belonging to the series, but the sexual references are still there; the girls in the picture are nibbling on a melon, the symbol of fertility.

D. K.

TÓT Endre

(1937, Sümeg / HU)

TÓTalJOYS, 1975–1976

videó, DVD | Video on DVD, 11’27”, Ed.: 4 / 4 + 1 A. P.
Ltsz. | Inv. Number: 2010.28.1.
© Tót Endre

A művész ajándéka | Gift of the Artist, 2010

TÓT Endre már 1970–71 táján szakított a hagyományos értelemben vett festészettel, és elkészítette a TÓTalJOYS sorozat első tagját, egy A5-ös kartonra nyomtatott szöveget: „Örülök, hogy kinyomtathattam ezt a szöveget”. Akkoriban Magyarországon élt, ahol a cenzúra olyan kontextust adott ennek a nyilatkozatnak, hogy könnyen lehetett politikailag felforgató jelentést kiolvasni nem csak ebből a mondatából, de Tót legtöbb szöveges művészi megnyilvánulásából és konvenciókat félredobó intervencióiból egyaránt. A TÓTalJOYS sorozat első utcai akcióját rögzítő film Genfben készült, ahol John Armleder és a Galerie Ecart meghívására fél évet tartózkodott. Saját emlékei szerint Tótot már egy ideje foglalkoztatta a gondolat, hogy a szöveges sorozatát akciók formájában fejlessze tovább, csakhogy az akkori magyarországi politikai helyzetben ez elképzelhetetlen lett volna. Ennek ellenére maga a mű tükrözi a kétféle politikai rendszer e kettősségét, ambivalenciáját, illetve egyrészről a magánvélemény kifejezésében, másrészről a köztér szabályozásában megnyilvánuló különbözőségüket.

Endre TÓT radically broke up with painting in the traditional sense as early as 1970–71 and made the first work in the TÓTalJOYS series, an A5 piece of cardboard with a printed text on it: “I’m glad that I could have this text printed.” The fact that he lived in Hungary at the time, in the shadow of censorship, contextualized this statement in a way that a politically subversive subtext was easily associated with not only this particular sentence, but with most of Tót’s artistic utterances and unconventional interventions. The film that records his first street action within the TÓTalJOYS series was made in Geneva on the occasion of his six-month stay there on the invitation of John Armleder and Galerie Ecart. According to Tót’s recollection, he had been thinking about extending the textual series into action for quite a while, but this was inconceivable within the Hungarian political circumstances of the time. Yet, the work itself echoes this duality or ambivalence of the two political regimes and their dissimilarity in terms of expressing private opinion on the one hand, and controlling public space on the other.

T. K.

TÜRK Péter

(1943, Pestszenterzsébet / HU – 2015, Budapest / HU)

Taposómalom I-II. | *Treadmill I-II.*, 1975–81

zselatinos ezüst fotópapíron | Gelatine silver print, 2 × (100,5 × 49,5 cm)
Ltsz. | Inv. Number: 2016.15.1.1-2.
© Türk Péter örökösei | Heirs of Péter Türk

Vásárlás a Nemzeti Kulturális Alap hozzájárulásával | Purchased with assistance from the National Cultural Fund, 2016

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1981 *Tendenciák 1970–1980, 6., „Kemény és lágy". Posztkonceptuális tendenciák*, Óbuda Galéria, Budapest

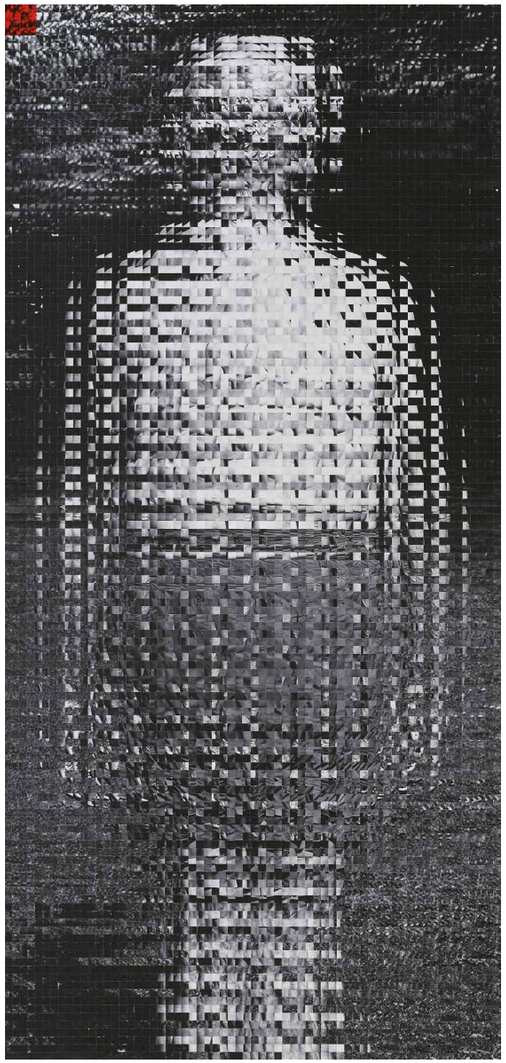
A magyarországi neoavantgárd művészet képviselőjeként TÜRK érdeklődése a 70-es évek közepén fordul a fotó felé. Többirányú, egyszerre a technikai eljárásokra és az ezekből következő képi fenomének vizsgálatára irányuló kutatásai során többnyire valamilyen matematikai rendezőelv mentén többszöröz meg és modulálja a fényképeket. Több képet átlagolva, vagy mozgásfázisok szimultán ábrázolásával keresi a vizuális átlag, a képi tipológia összetevőit; Türk „együttlátásnak" nevezi a több kép összeépítéséből, megtöbbszörözéséből vagy egymásra rajzolásából keletkező munkáit. Ebből a gondolatmenetből született a *Taposómalom I-II.* is. A koncepció a valóság elemeire bontása, majd újrakeverése volt – egy klott gatyás, félmeztelen férfi körbeforgó alakjának 16 mozgásfázisát egyesítette egy képen, mellette pedig az eredeti fénykép kis részekre osztott és megtöbbszörözött „fantomképét", a leképezett mozdulat átlagát, kivonatát látjuk. A mű az egyedi és általános, lényeg és tulajdonság, kép és adat viszonyát fogalmazza újra.

Műveiben a gondolati tartalom, valamely elv vagy szabályszerűség megjelenítése a kép, illetve más művészeti jelentésközvetítő segítségével történik, ezért is tekinthető az ún. „érzéki konceptualitás" szisztematikus alkotójának.

Hungarian Neo-avant-garde artist, TÜRK became interested in photography in the middle of the 1970s. In the course of multifarious investigations that simultaneously concern technical procedures and the resulting visual phenomena, he multiplies and modulates the photos usually in accordance with some mathematical organizing principle. By averaging several images or representing phases of movement simultaneously, he looks for the components of the visual average, the constituents of visual typology; Türk calls the works that emerge from the assembly, multiplication or stacking of multiple images, "co-visions." The same idea informs *Treadmill I* and *II*. The concept was to dissolve reality into its elements and then to remix them: first he juxtaposed photos of the sixteen phases of a complete turn performed by a half-naked man in swimming trunks, and then cut up these photos and assembled the bits to form an average or essence of the recorded movement. The piece takes a fresh look at the relationship of the individual and the general, of quiddity and quality, image and data.

His works represent their conceptual content, a principle or some rule, by means of an image or some other artistic signifier, which made him an artist who systematically worked in what can be called a "sensual conceptualism."

K. J.



④

PICASSO
FOR EVER

Picasso For Ever

Pablo PICASSO művészetének szerepe megkerülhetetlen a Ludwig házaspár gyűjteményének kialakulásában. Peter Ludwig még művészettörténeti tanulmányai alatt merült el mélyebben Picasso világának œuvre: érdeklődése odáig vezette, hogy 1950-ben disszertációjának témájaként *Picasso emberképét*, *mint generációs életérzés kifejezését* választotta – ez igen merész vállalkozásnak bizonyult az adott történelmi előzmények tekintetében. Picasso személyisége akkoriban inkább megosztónak volt mondható, művészetének intézményes elismerése nem magától értődő. Németországban például az 1955-ös, első *documenta*, illetve három retrospektív kiállítás szakmai ereje kellett ahhoz, hogy Picasso neve újra méltó helyet foglaljon el a művészeti köztudatban.

Peter Ludwig disszertációjának megírásáig nem látott élőben Picasso művet, csak reprodukciókról ismerte őket – kutatásai alatt is csak kevés alkalma volt, hogy eredeti alkotásokat tanulmányozzon. Evelyn Weiss művészettörténész, aki hosszú évtizedekig kezelte Kölnben a Ludwig házaspár később kialakuló gyűjteményét, úgy vélekedett: talán ez a hiányérzet alakította ki Peter Ludwig gyűjtőszenvedélyének első mozgatórugóját.[1] A témaválasztást egyébként az a tény is befolyásolhatta, hogy Picassóhoz hasonlóan Peter Ludwigot a gyűjteményezés során a művészi „teljesség" fogalma vezérelte. Picasso sem kisebb sorozatokban, hanem egy nagy egészben gondolkodott – művészetének enciklopédikus és univerzális jellege fellelhető utolsó műveiben is. Ludwig gyűjteményezési tevékenysége által tulajdonképpen kötelességének érezte, hogy a *jelen krónikása legyen a jövő felé*. Gyűjteményét egy kor, saját korának lenyomataként kívánta megvalósítani. Weiss úgy véli: „A saját korához tartozás élménye az idők folyamán csak erősödött, és történelmi feladatvállaláshoz vezette Ludwigot."[2]

A magyarországi Ludwig Alapítványt 1987-ben alapították: „a művészetért és a népek egymás közötti megértéséért létrehozott" szervezet első hivatalos megnyilvánulása ugyanabban az évben, a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett *Válogatás a Ludwig Gyűjtemény modern művészeti anyagából* című kiállítás volt. A katalógus címlapján Picasso *Matador és meztelen nő* című műve szerepelt – az a mű, mely két évvel később a Ludwig Múzeum megalapításának egyik alapkövét képezte. A 1987-es kiállítás összesen két Picassót mutatott be Budapesten: a szélesebb közönség számára ez volt az egyik első alkalom, hogy eredeti mivoltukban elérhetővé váltak Picasso-festmények. Egy évvel később, 1988-ban a Magyar Nemzeti Galéria egy Picasso grafikai műveiből készült válogatást fogadott a kölni Museum Ludwigban elhelyezett letétekből, bepillantást engedve a Ludwig-féle Picasso-gyűjtemény léptékeibe.

A Ludwig házaspár 1989-es múzeumalapítási szándékának komolyságát azzal fejezte ki, hogy egy nagyobb ajándekozási szerződés keretében, egy Picasso-művet (*Matador és meztelen nő*) is a magyar államnak adományozott, két másikat pedig kerámiaművekkel kiegészitve letétbe kínált a Múzeum létrejötte esetén. Így tehát az adományozás több volt, mint gesztus, Magyarország műkincsállománya egy nagyon értékes Picassóval gyarapodott, hiszen belföldi tekintetben továbbra is a Ludwig Múzeum volt az egyedüli múzeum, melynek gyűjteményében Picasso-festmények szerepeltek. Két évvel később egy hosszútávú letéti megállapodás keretében további művek kerültek Budapestre, köztük a Picasso-művek is: immáron több mint negyedévszázada gyarapítják a budapesti Ludwig Múzeum gyűjteményét.

Idővel, a Ludwig házaspár „megszállottságának" köszönhetően a gyűjteményükben fellelhető

1 Weiss, Evelyn: „Picasso és Ludwig", in: *Picassoművei a Ludwig Gyűjteményben*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1993. 11. 18. – 1994. 02. 20., 5–7. o.

2 Weiss, u.o.

Picasso For Ever

Pablo PICASSO's art played a pivotal role in the formation of the Ludwigs' collection. Peter Ludwig was still studying art history when he became engrossed by Picasso's world, and in 1950 he chose to write his dissertation on the artist. The work, *Picasso's image of man as an expression of a generation's attitude to life* counted as a daring enterprise because opinions were still divided over Picasso, whose art did not yet enjoy institutionalized recognition. In Germany, for instance, it took the first *documenta* in 1955 and the professional authority of three retrospective exhibitions for Picasso's name to reclaim its status in the public consciousness of the art world.

Until he set about writing his dissertation, Peter Ludwig had not seen real a Picasso, and even during research his chances to study original artworks were few and far between. Art historian Evelyn Weiss, who in Cologne managed the Ludwigs' collection for decades, thought the same scarcity of access may have been the first impetus for Peter Ludwig's passion for collecting art.[1] His choice of subject may also have been motivated by the fact that like Picasso, the artist, Peter Ludwig, the collector was aiming for "completeness." Rather than smaller series, Picasso always worked towards a larger whole, and even his last creations are informed by the encyclopaedic and universal quality of his art. As a collector, Ludwig felt bound to act as a *chronicler of the present for the benefit of the future*, to create a collection that holds a mirror to a period, his own time. Weiss is of the opinion that "Ludwig's sense of being deeply rooted in his age has grown ever stronger over the years and developed into a historical mission."[2]

The Hungarian Ludwig Foundation was established in 1987, and the same year the organization set to fulfilling its mission of serving "art and understanding between peoples" with an exhibition at the Hungarian National Gallery, *Modern Art from the Ludwig Collection*. The title page of the catalogue featured Picasso's *Matador and Nude Woman* – the same work that two years later would become one of the foundation stones of the new Ludwig Museum. The 1987 Budapest exhibition presented two works by Picasso: this was one of the first times for the public at large to see original paintings by the artist. A year later, in 1988, the Hungarian National Gallery received a selection from Picasso's graphic works from the Ludwig Museum, Cologne, allowing a glimpse into the scale of the Ludwigs' Picasso Collection.

It was thus a gesture that was meant to substantiate the Ludwigs' intention to establish a museum in Hungary when in 1989 they gifted, among other artworks, *Matador and Nude Woman* to the Hungarian state, and offered to deposit two more Picassos, complemented by ceramic works, at the future institution. The donation was in fact more than a gesture because a very valuable work was added to Hungary's repository of artworks, and the Ludwig Museum is still the only museum in Hungary to have Picasso paintings in its collection. Two years later a long-term loan agreement was made, and further works arrived in Budapest, including the Picasso pieces mentioned: they have been among the treasures of the Budapest Ludwig Museum for over 25 years.

Over the years the "obsessed" Ludwigs built what became the world's third largest Picasso collection: the Ludwig Museum in Cologne alone holds about 900 works by the artist. Along with the paintings, several series of graphic and ceramic works were added to the collection, in which the oldest piece dates back to 1899, and the latest to 1972. Every period in the master's œuvre is represented, and thus the Ludwig collection is able to provide a unique, comprehensive overview of his work, especially because

1 Weiss, Evelyn: "Picasso and Ludwig." In: Evelyn Weiss, Maria Teresa Oscana (eds.): *Picasso – The Ludwig Collection; Paintings, Drawings, Sculptures, Ceramics, Prints*. Prestel-Verlag, Munich, 1992, pp. 9–12.

2 Weiss, ibid.

Picasso-művek mennyisége a világon harmadik legnagyobb Picasso-gyűjteménnyé emelte e szinte páratlan vállalkozást: kizárólag a kölni Museum Ludwig állományát tekintve, körülbelül kilencszáz Picasso-mű található a múzeumban. Összességében számos grafikai ciklus, kerámiatárgy is bekerült a festmények mellett a nagy gyűjteménybe: a legkorábbi mű 1899-ből, a legkésőbbi 1972-ből származik. A mester minden korszaka reprezentálva van, így a Ludwig-gyűjtemény Picasso-entitása egy rendkívüli, átfogó képet nyújt Picasso munkásságáról: sok olyan művet foglal magában, amely a művész fontosabb művészeti változásainak megértését segíti, betekintést engedve *kreatív naplójába*.[3]

Picasso művészete megkérdőjelezhetetlenül beírta magát a művészettörténetbe, a háborút követően a korszerűség, a modern szellem megtestesítőjévé vált. Értékéből azóta sem vesztett, sőt. Talán csak a látogatói viszony alakult át: ma már szinte természetessé vált, hogy Picasso-művek láthatók nagy múzeumok falain.

Peter Ludwig 1992-ben a következőt említi a *Westkunst – Ostkunst* kiállításon is szereplő, késői Picasso-művek kapcsán: Picasso addigra, az 1960–70-es évekre „eljutott odáig, hogy már csak azt festette, ami személyesen fontos volt számára. Különösen élete utolsó éveiben készült művei lettek csodálatos, halálközelségükben megragadó, egyedülálló csúcsteljesítmények", hiszen teljes közvetlenséggel dolgozott.[4] Az újrarendezett állandó kiállítás *Picasso For Ever* fejezete a Ludwig házaspár Picasso iránti gyűjtői szenvedélye előtt tiszteleg olyan további, a gyűjteményben őrzött művek beemelésével, melyek Picassóra reflektálnak, jelezvén kitörölhetetlen szerepét a modern és kortárs művészet történetében.

3 Daix, Pierre: "The Drawings and Paintings in the Ludwig Collection", in: *Picasso: The Ludwig Collection: Paintings, Drawings, Sculptures, Ceramics, Prints*, ed.: Evelyn Weiss, Maria Teresa Ocana, München, Madrid, 1992, 19–23. o.

4 "Interjú Prof. Dr. h. c. mult. Ludwiggal (Barcelona, 1992. május)", in: *Picasso művei a Ludwig Gyűjteményben*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1993. 11. 18.–1994. 02. 20., 15–18. o.

many of the pieces facilitate an understanding of the shifts in his art, offering an insight into his *creative diary*.[3]

Picasso's work has become an unquestionable chapter of art history, which in the post-war world grew to be an embodiment of modernness and the modern spirit. It has not lost any of its value – on the contrary. What may have changed is the attitude of visitors: it has become natural for any large museum to have some Picassos on its walls.

By the 1960s, said Peter Ludwig in 1992, apropos of the late Picassos that were featured at the exhibition *Westkunst – Ostkunst*, the artist "had attained the freedom to paint what he alone deemed important. The works of his final years, in particular, represent an amazing achievement rendered poignant by the imminence of death," work as he did with absolute immediacy.[4] The section we call *Picasso For Ever* at the restaged permanent exhibition salutes the Ludwigs' passion for Picasso with the art of others, works in our collection that reflect on Picasso, pointing to his enduring role in the history of modern and contemporary art.

K. B.

3 Daix, Pierre: "The Drawings and Paintings in the Ludwig Collection." In: Evelyn Weiss, Maria Teresa Ocana (eds.): *Picasso: The Ludwig Collection: Paintings, Drawings, Sculptures, Ceramics, Prints*. Munich, Madrid, 1992, pp. 19–23.

4 "Interview with Prof. Dr. h. c. mult. Ludwig (Barcelona, May 1992)." In: Evelyn Weiss, Maria Teresa Oscana (eds.): *Picasso – The Ludwig Collection; Paintings, Drawings, Sculptures, Ceramics, Prints*. Prestel-Verlag, Munich, 1992, p. 26.

Markus LÜPERTZ

(1941, Liberec / CZ)

Pásztor | *Shepherd,* 1986

bronz | Bronze, 288×96×116 cm, Ed.: 1 / 6
Ltsz. | Inv. Number: 1989.32.1.
Markus Lüpertz / © HUNGART

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung adománya | Donated by Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1989

Markus LÜPERTZ az indulatos festészet (*heftige Malerei*) jelentős alakja. Művészetében összhangra talál a tradíció a modernizmussal, a festészet a szobrászattal, miként a figurativitás az absztrakcióval. „Ha absztrakt formát kezdesz festeni, a szem azonnal a figuratív elemeket fogja keresni és vice versa" – nyilatkozta a művész.

Képeinek centrumába széles pászmákkal megrajzolt absztrahált tájak, háborús, mitologikus jelenetek és tárgyak kerülnek. Szobrait robosztus, torz és túlzó formákból építi fel, melyeket gyakran színesre fest; ez okozza munkái expresszivitását, energiáját és különös vadságát. Szoboralakjai nemtől, társadalmi pozíciótól független szabad lényeknek látszanak, a szépségen innen és túl; modernizmusba fordult klasszicizmusuk mágikussá növeszti humánumukat.

Szép példája ennek a *Pásztor* androgün alakja, amely egyként szimbolizálja a pogány görögök és a keresztények kultikus pásztorát. A pásztor a kurosz szobrok rezzenéstelenségével tartja a rábízott fiatal kost, hiszen a közösség léte függ szeretetteljes eltökéltségétől.

Műve Picasso *Férfi báránnyal* (1943) című, a háború kiszolgáltatottjainak emléket állító bronzszobrának parafrázisa.

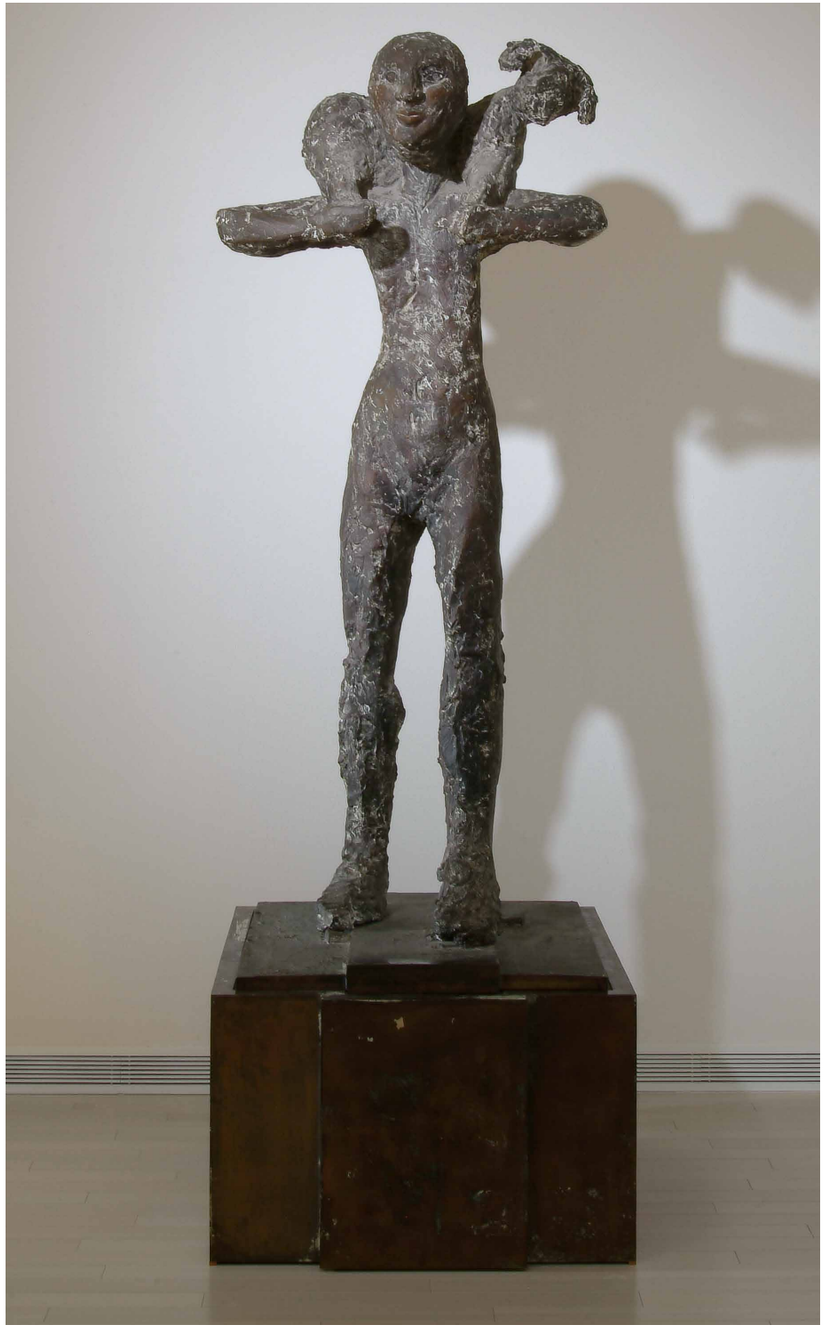
Markus LÜPERTZ is the most important figure of "fierce painting" (*heftige Malerei*). His art harmonizes tradition with modernism, painting with sculpture, and figurativeness with abstraction. "Whenever you paint something abstract the eye leads you to search for a figurative element, and vice versa," he said.

Abstracted landscapes, scenes of war and mythology stand in the focus of his paintings, drawn with broad strokes. He builds his sculptures from robust, distorted and exaggerated forms, often adding a coat of colour paint, which is responsible for the expressivity, energy and curious wildness of his works. His sculpted figures seem to be creatures free from gender or social position, indifferent to beauty; a classicism turned into modernism enlarges their humanity to magical dimensions.

The androgynous *Shepherd* is a beautiful case in point, symbolizing the cultic herdsman of both the pagan Greeks and of Christians. The shepherd stands completely still, like a kouros, holding the young ram entrusted to him: the survival of the community depends on his loving resolve.

Lüpertz's work is a paraphrase of Picasso's bronze *Man with a Lamb* (1943), itself a monument to those left vulnerable in the war.

H. L.



Pablo PICASSO

(1881, Malaga / ES – 1973, Mougins / FR)

Muskétás karddal | *Musketeer with Sword,* 1972.

olaj, akril, vászon | Oil and acrylic on canvas, 162×130 cm
Ltsz. | Inv. Number: LML.1991.95.1.
© Succession Picasso / HUNGART

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung letétje | Long-term loan from the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1991

1966-tól kezdődően a „muskétások” heterogén, visszatérő csoportot alkotnak PICASSO életművében. Attribútumaik közé tartozik a pipa, a kard, a széles kalap, a barokkos öltözék, valamint a vállig érő haj és a jellegzetes szakállviselet, amely megkülönbözteti őket Picasso „világszínpadának” más szereplőitől.

Az 1973-as avignoni kiállításon 200 további festménnyel együtt bemutatott, a szürke különféle tónusaival megfestett képen feltűnően nagy hangsúlyt kap a muskétás jobb kezében tartott kard, illetve a szinte a képmező felét kitöltő kalapos fej, továbbá a Picassóra oly jellemző, sötét, átható, szinte merev tekintet, amelyet számos önarckép és fénykép megörökített.

A mű önportré-jellegét erősítheti, hogy 1972-ben egy sorozat önarcképet is készít, melyeken nyilvánvaló formai hasonlóságokat fedezhetünk fel e kosztümös figurával. Ismeretes, hogy Picasso maga is szívesen öltötte magára elképzelt karakterek, ezen belül Dumas-, Cervantes- vagy Shakespeare-figurák szerepét, ahogy fotók örökítik meg azt is, amint ő maga vagy kisfia, Claude muskétásjelmezt és kardot visel.

From 1966 on, “Musketeers” form a heterogeneous, recurring group in PICASSO’s œuvre. Their attributes include a pipe, a sword, a wide hat, a baroque costume, as well as shoulder-length hair and a distinctive beard that distinguishes them from the other characters of Picasso’s “world stage.”

The picture presented at the exhibition in Avignon in 1973 among 200 other paintings was painted with a range of different gray tones, and the sword in the right hand of the musketeer and the head with the hat occupying almost half of the canvas are remarkably emphasized, as well as the dark, penetrating, almost stiff look characteristic of Picasso, which was captured by many self-portraits and photographs.

The fact that in 1972 he produced a series of self-portraits with evident formal similarities with this costumed figure may confirm the work’s aim of self-portrayal. It is well known that Picasso liked to play the role of the fictitious characters by Dumas, Cervantes or Shakespeare, the same way as we see him or his son Claude wearing a musketeer’s costume and a sword in photographs.

Sz. K.

Pablo PICASSO

(1881, Malaga / ES – 1973, Mougins / FR)

A muskétás (Domenicos Theotocopoulos van Rijn de Silva) | *The Musketeer (Domenicos Theotocopoulos van Rijn de Silva),* 1967

olaj,rétegelt lemez | Oil on plywood, 101×81,5 cm
Ltsz. | Inv. Number: LML.1991.88.1.
© Succession Picasso / HUNGART

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung letétje | Long-term loan from the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1991

PICASSO 1965-ös operációja után felépülve, nyolcvanas évei közepén újult erővel rajzol és fest új műtermében. Festményeinek és rajzainak egyik kedvenc témája, illetve figurája a „muskétás", melynek nemcsak irodalmi, művészettörténeti, de a kortárs populáris kultúrából vett előzményei is vannak.

A művészettörténeti előképekre a mű hátoldalán olvasható fiktív szignó, a „Domenico Theotocopoulos van Rijn da Silva" utal. El Greco (Domenikos Theotokopulos), Rembrandt (van Rijn) és Diego Rodriguez (de Silva) y Velázquez az a három 17. századi mester, kiknek a portréin, illetve önarcképein látható jellegzetes haj-, bajusz- és szakállviselet, valamint csipkegalléros, fekete öltözék itt is megjelenik.

A nyers faalapra laza, gyors ecsetvonásokkal felvázolt figura e festmények egyfajta parafrázisa, esszenciája, ugyanakkor Picasso festői önarcképe is; nemcsak hódolat a mesterek előtt, hanem a sok szerep egyike, melyben Picasso festői és férfiúi önérzete egyaránt megnyilvánulhat.

Recovering from surgery in 1965, PICASSO, in the middle of his 80s, sets to drawing and painting with a renewed effort in his new studio. One of the favorite subjects and figures of his paintings and drawings is the "musketeer," which has its antecedents not only in literature and art history, but in contemporary pop culture, as well.

The fictitious signature, "Domenico Theotocopoulos van Rijn da Silva" on the back of the picture refers to its art historical antecedents. El Greco (Domenico Theotokopulos), Rembrandt (van Rijn), and Diego Rodriguez (de Silva) y Velázquez are the three 17th-century masters whose portraits and self-portraits feature men with distinctive hair, mustache and beard and in lace-collared black dresses, which are also to be seen here.

The figure depicted on the rough wood panel with quick, loose brush strokes is a kind of paraphrase and essence of these paintings and, at the same time, Picasso's painterly self-portrait. It is not only an homage to the masters, but also one of the many roles in which Picasso's artistic and male pride can manifest itself.

Sz. K.

Pablo PICASSO

(1881, Malaga / ES – 1973, Mougins / FR)

Matador és meztelen nő | *Matador and Nude Woman*, 1970

olaj, zománcfesték, vászon | Oil and enamel on canvas, 162 × 130 cm
Ltsz. | Inv. Number: 1989.49.1.
© Succession Picasso / HUNGART

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung adománya | Donated by the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1989

A *Matador és meztelen nő* című festmény két, az egész életművön átívelő tematikába illeszkedik: az egyik a bikaviadal, a másik a férfi-női viszony. A kései műveken a nő legtöbbször ruhátlanul, a férfi pedig különféle szerepeket játszva, nemegyszer voeyurszerepben jelenik meg, mely a művésznek a szexualitáshoz fűződő megváltozott viszonyát is tükrözi. A két évvel korábbi *Suite 347* grafikai sorozatban számos olyan jelenetet találunk, amely leplezetlenül ábrázolja a kitárulkozó női test, valamint az azt szemlélő férfi kettősét. A férfiak kezében tartott eszközök, a kard és az ecset egyértelmű fallikus jelképek, de Picassónál szexuális töltéssel bír maga a női testet fürkésző férfi tekintet is.

E festmény főhőse a spanyol tradíciókra utaló, a férfi princípiumot és a szexuális potenciát megtestesítő, magabiztos „matador", akit a művész díszes, színes öltözékben, narancsvörös kendőben, alteste előtt tartott karddal ábrázol. Míg a kép többi variációján a „torero" egyedül látható, itt egy fekete hajú, termékeny szépség fordul a férfi felé, kinek vonásai a művész feleségét, Jacqueline-t idézik.

The painting *Matador and Nude Woman* fits into the two overarching themes informing Picasso's entire œuvre: one is bullfighting, the other is male-female relationship. In his late works, the woman is often unclad while the man plays various roles. Sometimes he is a voyeur, reflecting the artist's changed relationship to sexuality. The graphic series *Suite 347* from two years earlier features a number of scenes that overtly depict the female body exposed to male inspection. The objects in the hands of men, the sword and the brush are clear phallic symbols, but for Picasso the male gaze fixed on the female body is sexually charged, as well.

The protagonist of this painting is the self-confident "matador" of the Spanish traditions embodying the male principle and sexual potency, depicted by the artist in a fancy, colourful dress, wrapped in an orange cloth and with a sword held in front of his buttocks. While in the other variants of the picture, the "torero" is alone, here a black-haired, fertile beauty turns to him whose features evoke the artist's wife, Jacqueline.

Sz. K.

Pablo PICASSO

(1881, Malaga / ES – 1973, Mougins / FR)

Bikaviadal nyolc tányéron | *Bullfight on Eight Plates*, 1959

kerámia | Ceramics, átmérő | diameter: 41 cm egyenként | each
Ltsz. | Inv. Number: LML.1991.87.1-8.
© Succession Picasso / HUNGART

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung letétje | Long-term loan from the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1991

A művész 1946 után kezdett foglalkozni kerámiakészítéssel. 1948-ban egy dél-franciaországi kisvárosba, Vallauris-ba költözött, amely fazekas hagyományairól nevezetes. Műveit az itt található Madoura manufaktúrában készítette. Bár 1955-ben elköltözött a városból, kapcsolata a Madourával nem szakadt meg. 1946-tól haláláig mintegy 4000 egyedi kerámiatárgyat alkotott. A Peter und Irene Ludwig Stiftung tulajdonában lévő sorozat azok közé a tányérok közé tartozik, melyekből a legtöbbet készítette. Az állatábrázolások, ezen belül a bika gyakori motívum ezeken a műveken. Ezen belül kiemelt téma a bikaviadal, mely a művész szülőföldjéhez köthető hagyományt eleveníti fel. A sorozat 8 képben mutatja be az eseményt az arénába vonulástól (Paseo) a köpenylengetésen, a bikaingerlésen (Banderillero), a felöklelésen (Cogida), a kard-döfésen (Estocado) át a legyilkolt bika elvontatásáig (Arresto). Az itt látható képi motívumok más művein is megjelennek, olykor sorozatban, olykor önálló műként. Itt az alap máz nélküli agyagfelület, amelyen fekete mázzal a felületből kiemelkedve jelennek meg a figurák. Ez a színhasználat is megerősíti, hogy Picassóra inspirálóan hatott az ókori görög vázafestészet, de a spanyol kerámiákban jelenlévő arab hatás alól sem vonta ki magát. Kerámiái ugyanakkor éppoly egyediek, mint festményei.

The artist started to make ceramics after 1946. In 1948 he moved to Vallauris, a small town in the South of France, famed for its pottery tradition. He made his works at the local Madoura manufactory. Though he moved from the town in 1955, he kept in contact with Madoura. Between 1946 and his death, he made some 4000 original ceramic wares. This series, property of the Peter und Irene Ludwig Stiftung, is made up of the type of plates he produced in the greatest quantities. Animals, bulls included, were frequent motifs in these works. Bullfighting was a theme PICASSO particularly liked, perhaps as a tradition related to his native land. The series presents the event in eight images, from the entry to the arena (Paseo), through the waving of the cloak (Banderillero), the goring (Cogida), and the stab with the sword (Estocado), to the dragging of the slaughtered bull (Arresto). The visual motifs used here also appear in other works, sometimes in entire series, at other times in single works. The ground is unglazed terracotta, against which the raised figures appear in black glaze. The colouring bears witness to the influence of Greek vase-painting on Picasso; nor was he immune to the Arabic inspiration present in Spanish ceramics. Nevertheless, his ceramic works are as original as his paintings.

B. A.

TÓT Endre

(1937, Sümeg / HU)

Muskétás (Távollévő Picasso) | *The Musketeer (Absent Picasso)*, 1999

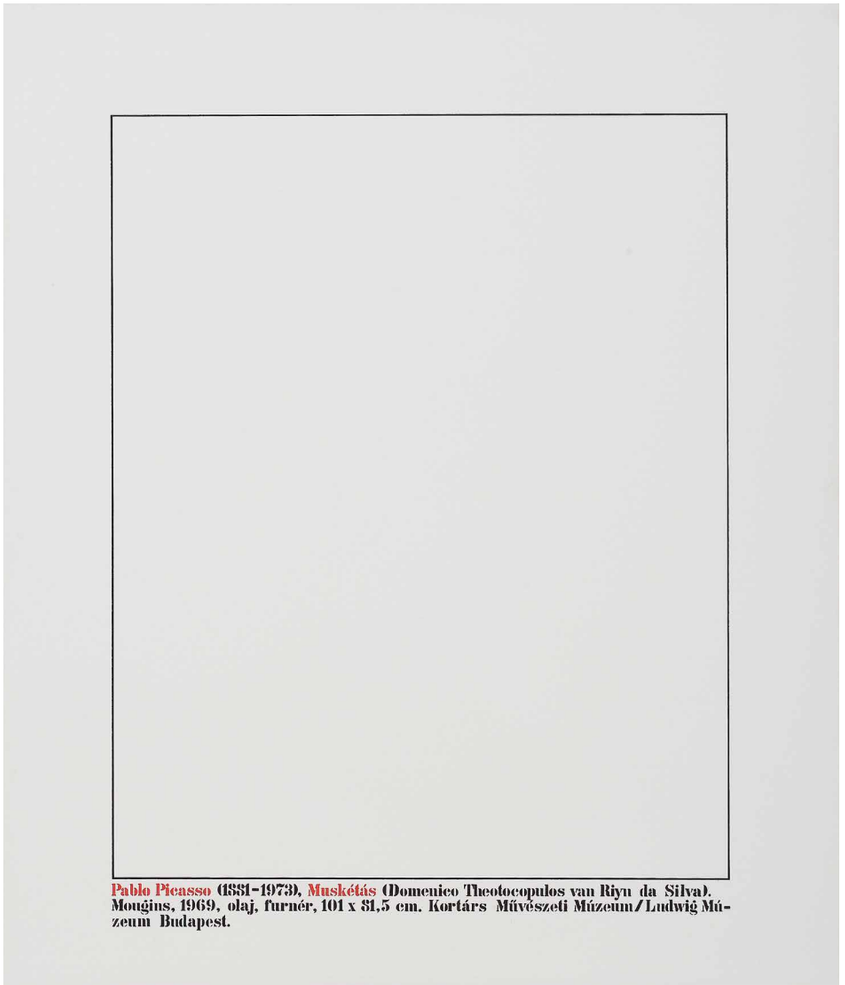
tus, akril, vászon | Ink and acrylic on canvas, 130,5 × 111 × 5 cm
Ltsz. | Inv. Number: LML.2000.207.
© Tót Endre

Vásárlás | Purchased, 2009

A nyolcvanas és kilencvenes évek kortárs képzőművészetében gyakran jelentek meg olyan művek, amelyek a művészettörténet ikonikussá vált műveinek recepciótörténetére, illetve a művek szinte sztárszerepbe került alkotóira reflektáltak. TÓT Endre ismert sorozatában jelentős múzeumi gyűjtemények híres festményeinek „parazitájaként" hozza lére a maga műveit. Tót „hiányzó" festményei kizárólag az eredeti mű méretét, címét és technikáját jelenítik meg a vásznon anélkül, hogy magát a képet bármilyen más formában reprodukálnák. Ez az eljárás a műalkotásokra vonatkozó vizuális és textuális információt radikálisan leválasztja egymásról. A híres mesterművek esetében azonban az a tény, hogy vizuálisan sem az eredeti, sem a másolat nem jelenik meg a néző számára, nem szab gátat annak, hogy gondolataiban mégis csak felidézze a művet. A híres festmények ugyanis a művészeti intézményrendszer működésén keresztül (azaz a művekre vonatkozó szakirodalom, kiállítások és reprodukciók hada révén) korábban már emlékezetünkbe vésődtek. A felirat funkciója az, hogy ezt az emlékképet, illetve a hozzá tartozó „szenzációs" anekdotákat előhívja a nézőben.

Contemporary artists in the 1980s and 1990s often produced works that reflected on the reception history of works of art that had become iconic over time, as well as on their creators, who were treated like stars. To create his own well-known series, Endre Tót acted as a "parasite" of famous paintings from renowned collections. Each of his "absent" canvases represents only the dimensions, title and technique of an original work, without reproducing the image itself in any form. The method effects a radical rupture between the visual and textual information related to the work of art. In the case of famous masterpieces, however, the absence of visual information (the original or a copy) does not prevent the viewer from conjuring up the work in their mind. This is because the institutions of art (i.e. the specialist literature on these works, the profusion of exhibitions and reproductions) ensure the work in question is etched in our memory. The label serves to elicit this visual memory from the viewer, along with the relevant "marvellous" anecdotes.

T. K.



Pablo Picasso (1881–1973), Muskétás (Domenico Theotocopulos van Rijn da Silva). Mougins, 1969, olaj, furnér, 101 x 81,5 cm. Kortárs Művészeti Múzeum/Ludwig Múzeum Budapest.

Rituálék
Rituals

⑤

RITUÁLÉK

RITUALS

Rituálék

A rítusok olyan spirituális eredetű, társadalmilag meghatározott cselekvéssorok, amelyek mint kulturális mintázatok mindennapi formájukban is megőriztek valamit vallásos-mágikus jellegükből. A rituálékat a dolgok és események befolyásolásának hite kíséri, és gyakran az átmenetek, élethelyzetek (születés, felnőtté válás, női-férfi szerepek, beavatás stb.) fordulópontjain erősödnek fel, illetve válnak fontossá, esetenként kényszeressé. Az átmeneti rítusok kész szerepeket kínálnak és tudatosan ismételt formákkal segítik az idő haladásának átélését, a krízishelyzetek feldolgozását. A profán rítusok, a személyes ritualizálása gyakran társadalmi szerepek megjelenítését, viselkedésmódok megosztását teszik lehetővé a képzőművészet eszközrendszere segítségével. Tipikusan kortárs munkamódszer a rituálékkal rokon struktúrák, analóg eszközök (ismétlés, erősítés, dramatizálás, ellenpontozás) alkalmazása, amelyek így képessé válnak tudatosítani azokat a közismert sémákat és kényszereket, amelyek keretei között létezünk.

Rituals

Rites are socially determined acts of spiritual origin, which, as cultural patterns, have preserved something of their religious-magical nature in their everyday form. The belief in having influence over things and events is characteristic of rituals, which often intensify and become relevant, sometimes compelling, in the times of transition, at the turning points of life (birth, coming of age, male and female roles, initiation, etc.). Rites of passage offer ready-made roles and consciously re-enacted formulas to help us experience the passage of time and process crises. Profane rituals, the ritualization of the personal, often make it possible to display social roles and to share behavior patterns through the means of art. A common contemporary practice is the use of ritual-related structures and analogous devices (repetition, amplification, dramatization, counterpointing) to make us understand the well-known schemes and constraints within which we exist.

F. J.

Zuzanna JANIN

(1961, Varsó | Warsaw / PL)

Kövess engem, változtass meg, itt az idő | *Follow Me, Change Me, It's Time*, 1995–1997

átlátszó műanyag lapra laminált zselatinos ezüst fotópapíron | Gelatine silver print laminated into two transparent plastic layers, 8 db | 8 pcs 200×70 cm egyenként | each
Ltsz. | Inv. Number: 1997.59.1.1-8.
© Zuzanna Janin

Vásárlás a Nemzeti Kulturális Alap hozzájárulásával | Purchased with assistance from the National Cultural Fund, 1997

Kövess engem, változtass meg, itt az idő (Idős kezek, fiatal kezek) | *Follow Me. Change Me. It's Time (Old Hands, Young Hands)*, 1995–1997

átlátszó műanyag lapra laminált zselatinos ezüst fotópapíron | Gelatine silver print laminated into two transparent plastic layers, 16 db / 16 pcs 21,5×30 cm egyenként | each
Ltsz. | Inv. Number: 1997.60.1.1-16.
© Zuzanna Janin

Vásárlás a Nemzeti Kulturális Alap hozzájárulásával | Purchased with assistance from the National Cultural Fund, 1997

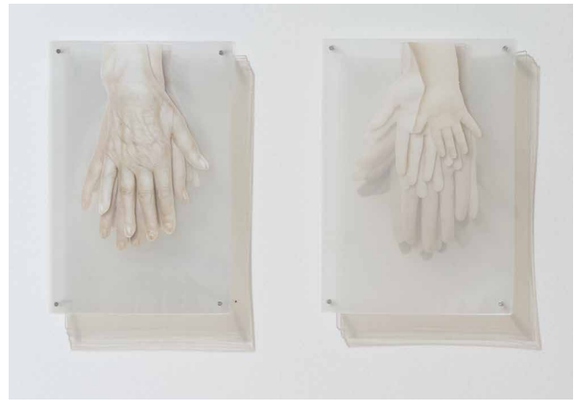
Zuzanna JANIN lengyel művész a szobrászattól a videóig számos műfajban alkot. Az elsősorban a saját személyiségét, identitását vizsgáló, a feminista és társadalomkritikai diskurzusba illeszthető műveiben a térrel, az emlékezettel és az idővel foglalkozik, sok szállal kötődve a női test és az elmúlás témájához.

A *Follow me, Change me, it's Time* (*Kövess engem, változtass meg, itt az idő*) című sorozatának fekete-fehér fényképei testrészleteket ábrázolnak; a sorozat fő darabja a korábban már többször kiállított, egész alakos verzió. Az önmagáról, illetve családtagjairól (nagymama, húg/nővér, kislánya) készített fekete-fehér fényképeket körbevágja és laminálja, és az így létrehozott, részben áttetsző rétegeket egymás fölé helyezi. A testek szorosan, ugyanakkor az eltelt éveket szimbolizálva bizonyos távolságot tartva kerülnek egymásra. A különböző korú testekből ily módon generál tér- és időbeli sorozatot, egyetlen műbe sűrítve a személyes időt, a személyes történelmet. Janin művében absztrakt fogalmak – az örökkévalóság és a mulandóság, az állandóság és a változékonyság – ütköznek egymással.

The Polish artist Zuzanna JANIN creates works in a great variety of genres from sculpture to video art. In her works, which have a place within feminist and social-theory discourse and are primarily focused on her own personality and identity, she examines space, memory, and time, linking with the female body and the theme of transience on many levels.

In the series *Follow me, Change me, it's Time*, the black-and-white photographs show body parts. The main piece in the series is the full body version already assembled several times. She also cuts up and laminates the black-and-white photographs made of herself and her family members (grandmother, sister, daughter), and places the partly translucent images over one another. The bodies are close to each other and – since they symbolize the years past – somewhat distanced at the same time. From the bodies of different ages she thus generates a space and time series, condensing personal time and personal history into one single work. In Janin's work, abstract concepts – eternity and transience, constancy and mutability – are confronted with each other.

Bó. K.



Zuzanna JANIN

(1961, Varsó / PL)

Kövess engem, változtass meg, itt az idő (Idős fejek, fiatal fejek) | *Follow Me. Change Me. It's Time (Old Heads, Young Heads),* 1995–1997

átlátszó műanyag lapra laminált zselatinos ezüst fotópapíron | gelatine silver print laminated into two transparent plastic layers, 16 db | 16 pcs 30×42 cm egyenként | each
Ltsz. | Inv. Number: 1997.62.1.1-16.
© Zuzanna Janin

Vásárlás a Nemzeti Kulturális Alap hozzájárulásával | Purchased with assistance from the National Cultural Fund, 1997

Kövess engem, változtass meg, itt az idő (Idős lábak, fiatal lábak) | *Follow Me. Change Me. It's Time (Old Feet, Young Feet),* 1995–1997

átlátszó műanyag lapra laminált zselatinos ezüst fotópapíron | gelatine silver print laminated into two transparent plastic layers, 16 db | 16 pcs 21,5×30 cm egyenként | each
Ltsz. | Inv. Number: 1997.61.1.1-16.
© Zuzanna Janin

Vásárlás a Nemzeti Kulturális Alap hozzájárulásával | Purchased with assistance from the National Cultural Fund, 1997

KOJA (Fitore ISUFI)

(1982, Gjilan / KS)

Japán (Szüzességi zászló) | *Japan (Flag of Virginity)*, 2006

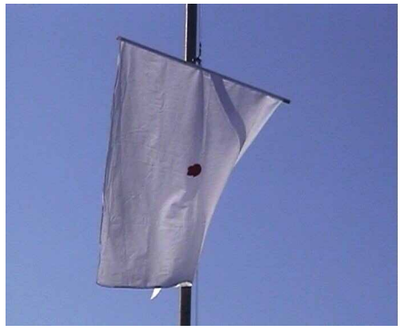
színes videó hanggal | Colour video with sound, 2', Ed.: 1 / 3 + 1 AP
Ltsz. | Inv. Number: LML.2016.469
© Koja

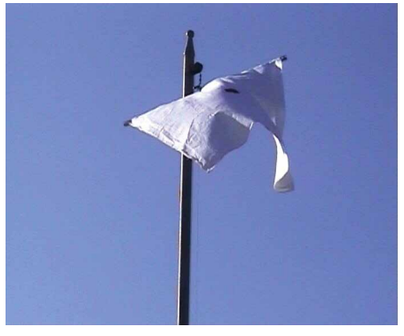
Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung letétje | Long-term loan from the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 2016

A *Japán* című videó KOJA (Fitore ISUFI) legkorábbi videói közé tartozik. A jól ismert Leonard Cohen sláger, a *Hallelujah* szinte hipnotikus dallamaira lengedező zászló egy a városokból már kihalt, ám a vidéki Koszovóban még létező helyi hagyományt tesz a gúny tárgyává. A hagyomány szerint a nászéjszaka után úgy ünneplik a menyasszony szüzességét, hogy közszemlére teszik a házaspár vérfoltos fehér lepedőjét, az asszony tisztaságát igazolandó az őt befogadó család számára. Az ikonográfiájában metaforikusan Japán zászlajára utaló zászló a mai társadalomban is fellelhető tradicionális népszokások érvényességét kérdőjelezi meg.

The video *Japan* is among KOJA's (Fitore ISUFI) earliest videos. The flag, waving calmly under an almost hypnotic melody of Leonard Cohen's well-known song, *Hallelujah*, derides a local tradition long out of practice in the urban areas but still existing in rural Kosovo. It is about celebrating a woman's virginity after her first marital night by exposing the couple's blood-stained white bedsheet, an evidence of the female's purity toward the family that welcomed her. The flag – metaphorically alluding to Japan's flag through its iconography – questions the relevance of traditional customs in contemporary society.

K. B.





LOVAS Ilona

(1948, Budapest / HU)

Innocenti I–V., 2004

módosított fotónyomat, üveg, marhabél-hártya, ostya | Altered photo print, glass, cow gut membrane, wafer, 5×(75×68 cm)
Ltsz. | Inv. Number: 2016.14.1-5.
© Lovas Ilona

Vásárlás a Nemzeti Kulturális Alap hozzájárulásával | Purchased with assistance from the National Cultural Fund, 2016

Az *Innocenti I–V.* című munkában egy kétpólusú rendszer ragadja meg az emberi létezés társadalmi beágyazottságát, valamint személyes vertikumát. A mű sorozat- és mellérendelő jellege az előbbiért, míg az egyes alkotások intenzív aurája az utóbbiért felelős.

Az alkotás kiindulási pontjául a firenzei lelencház, az Ospedale degli Innocenti kerámiamedalionjairól készült fotók szolgáltak. LOVAS Ilona a képeken közvetlenül és közvetve feltárulkozó művészettörténeti vonatkozásokat sajátos technikai eljárásokkal aktualizálta. A sokáig dédelgetett műtárgyfotók és az azokon látható gyolcsba tekert, illetve majd' meztelen gyermekek képe akkor vált számára „megformálandóvá", amikor az ezredfordulón egy vétlen, de annál pusztítóbb bombatalálat ért egy afgán szülőotthont. A művész az eredeti képeket felnagyította, sajtófotó-minőségűre rontotta, valamint megváltoztatta képkivágásukat, majd az így létrejött gyermektorzók fölé ártatlanságot szimbolizáló ostyákat applikált, és végül a munkáiban gyakran alkalmazott, sok áttételes jelentéssel bíró tisztított marhabéllel újrapólyázta a kép-objekteket.

As a series, the work *Innocenti I-V.* presents the social embeddedness of human existence, while the intense aura of the individual pictures reveals its deeply personal aspect.

The starting point for the work was the photographs of the ceramic medallions found in the foundling hospital Ospedale degli Innocenti in Florence. Ilona LOVAS cherished the photographs of the artwork, which capture the images of almost naked children wrapped in lint, for a long time and transformed them into her own work of art only when a maternity hospital in Afghanistan was bombed by mistake at the turn of the millennium. She topicalized the – direct and indirect – art historical references of the photographs with the use of a series of specific techniques. She enlarged the original photographs, reduced them to print quality, and cropped them. To the child trunks, she applied wafers that symbolize innocence, and finally wrapped these image-objects in ox-gut, which she often uses in her work on account of its multiple meaning.

H. L.

NÉMETH Ilona

(1963, Dunaszerdahely | Dunajská Streda / SK)

Többfunkciós nő | *Polyfunctional Woman*, 1996

hanginstalláció, ágy: bársony, fa; 7 media lejátszó; 13 db hangszóró | Sound installation; bed: velvet, wood; 7 media players, 13 pcs loudspeakers, 50×200×260 cm
Ltsz. | Inv. Number: 1996.11.1.
© Németh Ilona

Vásárlás | Purchased, 1998

NÉMETH Ilona műveinek már a kilencvenes évek elejétől központi eleme a feminista szempontú megközelítés. Munkái gyakran a tér berendezésével, illetve a néző – a kiállítás fizikai és szimbolikus terében elfoglalt – helyének vizsgálatával foglalkoznak. A *Többfunkciós nő* 1996-ban jött létre, amikor Németh a nők társadalmi és művészi szerepeire kezdett fókuszálni.

A mű egy erotikus konnotációkkal telített objekt. Részben egy vörös bársonnyal borított ágy, részben pedig egy eredetileg privát használatra szánt bútordarab. A nézőnek a mű befogadása során fizikai kapcsolatba kell kerülnie a tárggyal, ugyanis csak akkor válnak hallhatóvá az ágy felületén lévő nyílásokból kiszüremkedő zajok (sóhajtás, sírás, nevetés, ekstázis), ha az ágyra fekszik, és fülét a matracra szorítja. A mű központi eleme a nézői pozíciók destabilizálása, mivel a kiállítótermi környezetben egy szokatlan és intim cselekvésre, azaz ágyon fekvésre és „hallgatózásra" készteti/„kényszeríti" a nézőt, aki így maga is szinte kiállítási tárggyá válik a többi néző számára. A hangeffektusokon keresztül Németh a női szerepek sokféleségét vonultatja fel a néző által választott kombinációban és sorrendben, ezzel kérdőjelezve meg a társadalom által lehetségesnek tartott női szerepek sztereotipikus és korlátok közé szorító felfogását.

Ilona NÉMETH's works have employed an approach with a feminist focus since the early 1990s. Often, their concern is the furnishing of the space in which they appear, as well as the position of the viewer in the physical and symbolic space of the exhibition. Németh made *Polyfunctional Woman* in 1996, as she started to concentrate on the roles of women in society and art.

The work is an object permeated with erotic connotations. It is a bed upholstered in red velvet – and a piece of furniture originally intended for private use. For the reception of the artwork to be complete, the viewer must establish close physical contact with the object: to hear the noises filtering through the holes in the surface of the bed (sighs, crying, laughter, ecstasy), she must lie on the bed and press her ear against the mattress. The work is centred around the destabilization of the viewer's positions, because it encourages/"forces" her to perform what is an unusual and intimate act in an exhibition hall – lying on a bed and eavesdropping –, during which she herself turns into an exhibit, as it were, for the other viewers. With the sound effects, Németh offers a multiplicity of female roles, which the viewer can freely combine and arrange; this is questioning the stereotypical and restricted roles society considers possible for women.

T. K.

L. A. RAEVEN [Liesbeth és / and Angelique Raeven]

(1971, Heerlen / NL)

A természet választása | *Nature's Choice*, 2002

C-print, kétcsatornás videóinstalláció, loopolva (31'44") | C-print, two channel video installation, loop (31'44"), 2 keretes szöveg | two framed texts, 34,70×77,40×3,00 cm egyenként | each, Ed. 1 / 3
Ltsz. | Inv. Number: 2004.6.1.1-4.
© L.A. Raeven, Courtesy Ellen de Bruijne Projects

Vásárlás a Nemzeti Kulturális Alap hozzájárulásával | Purchased with assistance from the National Cultural Fund, 2004

Az Amszterdamban élő L. A. RAEVEN nevű ikerpár olyan kérdésekre keresi a választ videómunkáiban, mint hogy ki vagy milyen szabályok, normarendszerek határozzák meg testalkatunkat; van-e uralmunk saját testünk felett; hogyan és milyen mértékben manipulálhatók az emberek, illetve döntéseik és vágyaik a divat és a média világa által.

A természet választása című videó a balett-táncosok világát mutatja be, s Budapesten készült.

A mű címe egy azonos címet viselő balett-tankönyvből származik, amely a tökéletes balettalkat leírásáról szól. Eszerint a legmegfelelőbbek a 10–13 éves, még fejletlen lányok, hibátlan egyenes tartással, tökéletes hajlékonysággal és csontsoványsággal.

A műben két balett-táncosnő, Barbara és Eszter szenvedéseit, kételyeit, félelmeit és kemény munkáját követhetjük nyomon, valamint a harcot, melyet egymással, testükkel és a világ elvárásaival szemben folytatnak. A két videómunkát egy hosszú kérdőív kíséri, melyben a lányok megdöbbentően vallanak mindennapi keserves étrendjükről, testük jellegzetességeiről és az áhított balett-táncos létről.

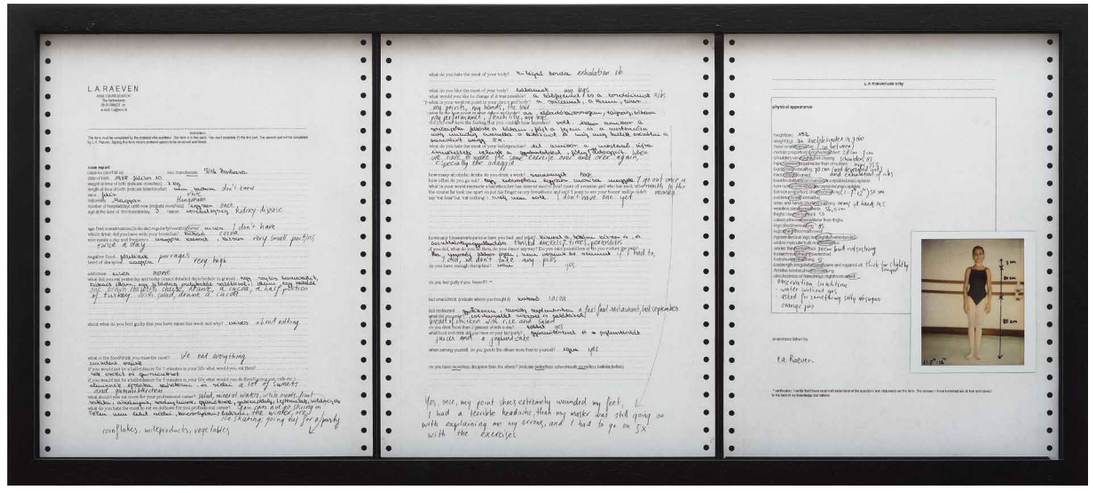
The Dutch twin sisters called L. A. RAEVEN live in Amsterdam. In their video work, they seek answers to the questions: who or what rules and what norms determine our physique; do we have control over our own bodies; how and to what extent do fashion industry and the media manipulate people, their choices and their desires.

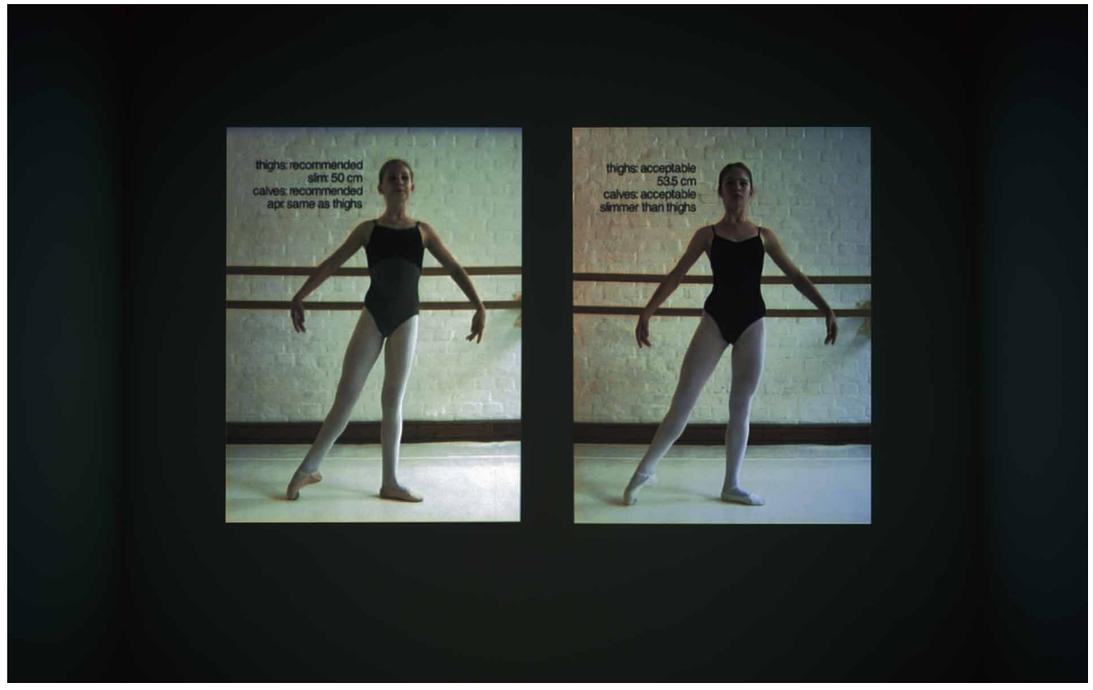
The video entitled *Nature's Choice* presents the world of ballet dancers and was made in Budapest.

The title of the work comes from a ballet textbook of the same title, which deals with the description of the perfect physique for ballet. According to the book, the most suitable are the 10–13 year-old, still undeveloped girls, with straight posture, supple limbs and skeletal bodies.

The work reveals the sufferings, doubts, fears and hard work of two ballet dancers, Barbara and Eszter, as well as their struggle with each other, with their bodies and the expectations of the world. The two videos are made complete with a long questionnaire in which the girls tell about their everyday bitter diet, the characteristics of their bodies, and the dance career they long for.

Bó. K.





Rosemarie TROCKEL

(1952, Schwerte / DE)

Öröm | *Joy,* 1988

kötött gyapjú | Knitted wool, 210 × 175 cm, Ed.: 3/3 + A. P.
Ltsz. | Inv. Number: LML.1991.57.1.
© Rosemarie Trockel; VG Bild Kunst, Bonn 2018.

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung letétje | Long-term loan from the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1991

REFERENCIAKIÁLLÍTÁSOK | REFERENCE EXHIBITIONS:

1989 *Rosemarie Trockel,* Galeria Erika + Otto Friedrich, Bern

Rosemarie TROCKEL a nyolcvanas évek közepén készítette első „kötött festményeit". Érdeklődése – a számítógépes tervezés és a gépi kötés lehetőségeit kiaknázva – fokozatosan vezette a nagyméretű, keretre feszített munkákig. Amellett, hogy technikaválasztása kiforgatja a táblakép elméletét, és leszámol a berögzült médiumrendszerrel, a hagyományos művészeti kánonba való besorolás ellen is fellép. illetve társadalomkritikai gesztus is. A kötést mint tradicionálisan nőinek tartott, kézműves és így alulértékelt technikát transzponálta, amikor a – warholi szerialitást megidézve – a sorozatgyártott, futószalagon készülő új világrendhez igazította. Egyéni kézjegyének nyomát mellőzve, a gépi kötéshez nyúlt. Míg más munkáin nagyhatalmi szimbólumokat vagy globális márkajeleket sokszoroz meg, *Öröm* című alkotásán a delfti kék-fehér csempéket idéző repetitív mintázat alatt a *Freude (Öröm)* felirat fordítva, csak tükörolvasással értelmezhető. A gazdag, polgári lakásbelsőt felidéző, dekoratív kerámiamotívummal azt a hamis, kispolgári, a nőket a szakmai- és magánéletükben is a „négy fal közé" utaló szemléletmódot kommentálja, mely német területen még a nyolcvanas évek végén is jellemző volt.

Rosemarie TROCKEL made her first "knitted pictures" in the mid-1980s. Exploiting the potentials of computer-generated design and machine-knitting, she gradually turned to large-sized works stretched onto frames. Beside the fact that this choice of technique undermines the theory and the accepted medium of panel painting, it is both a statement querying the traditional canon of art and a gesture of social criticism. She transposed the traditionally feminine, and as such underestimated handicraft of knitting, into the new world order of mass production, thus evoking the Warholian seriality.

She rather turned to machine-knitting, denying the individual marks of the artist's hands. While her other works are serial reproductions of symbols of major political forces or global logos, in her work *Freude (Joy),* the inscription below the repetitive blue-and-white pattern evoking the Delft wall tiles can only be deciphered by mirror-reading. The decorative pottery motif suggestive of a wealthy middle-class interior is a commentary on the false petty bourgeois attitude that confined women "among the four walls" of their professional and private lives. This attitude was prevalent in Germany up until the 80's.

⑥

IDŐ – KÉP

THE IMAGE OF TIME

Idő-kép

The Image of Time

A szekcióban szereplő, eltérő időkből származó munkák közös jellemzője az időiség érzékletes megformálásban határozható meg. A maguk temporalitásában megragadott időstruktúrák, időrendek a mindennapi tapasztalatok részét képezik a képzőművészeti gyakorlatban is. A tradícióval szakító, az új esztétikáját hirdető Baselitz mellett az idő múlásának személyes megörökítésén fáradozó Gémes Péter, az idődarabokat megtestesítő fotókat egymáshoz rendező Ujj Zsuzsi, a fantasztikumba helyezett, időtlen Societé Réaliste-film, Smoleński törekvése az auditív élmény szekvenciáinak destrukciójára vagy Wood and Harrison filmjében a tárgyak-dolgok manipulálásával elért időhöz köthetetlenség mint benyomás egyaránt kézzelfogható sajátossága a munkák e csoportjának. Míg hagyományosan számos mű foglalkozik az idővel és képpel a metafora szintjén, a szekció alkotásaiban idő és kép egymásra utal, miközben az időtapasztalat valóságossága minden létező univerzális peremfeltételét alkotja. A kortárs művészet nagy kerettémái, topikjai mellett a műalkotások médiumai és más jellemzői is hatással vannak a művészetről vallott érvényes nézeteinkre. Túl a médium üzenetén azok belső struktúrája érvényesül: a képként megjelenő gondolat és az időtudat közös gyökereiről, eredendő összetartozásáról és elválaszthatatlanságáról szól a csoportosítás. A bemutatott munkák többnyire nem explicit formában kívánják kifejezésre juttatni az időalakzatokat, hanem sokkal inkább a művek visszaolvasása vonja bele, ragadja magával a befogadót és teszi átélhetővé a néző számára a különféle időstruktúrákat. A képek idejét az idő képzete váltja fel, az érdeklődő a művészi kifejezés, alakítás közepében találja magát. Valahogy úgy, ahogy Andrej Tarkovszkij képzelte: „…hivatásom célját abban látom, hogy létrehozzam a magam személyes időfolyamát, hogy a filmképben az idő lusta és álmatag, avagy féktelenül rohanó múlásának egyéni érzékelését közvetítsem”. Az idő képét, amely az emberi ittlét mindannyiunk számára ismerős, érvényes keretét alkotja.

The works in this section originate from different periods but are all characterized by a compelling portrayal of temporality. Time structures and chronological orders grasped in their temporality are also part of everyday experiences in artistic practices. The artists in this section include Baselitz, who breaks with tradition and champions an aesthetic of novelty; Péter Gémes, who aims for a personal recording of the passing of time; Zsuzsi Ujj, who juxtaposes photographs that embody chunks of time; Societé Réaliste, whose film is timeless and occupies a fantastic universe; Smoleński, who seeks to destruct sequences of the auditive experience; and Wood and Harrison, whose film attains a disengagement from time through the manipulation of things. While traditionally time and the image are the concerns of many artworks on a metaphorical level, in the works of this section time and the image reference each other, while the reality of the experience of time is a universal basic condition for all entities. Alongside the overarching themes and topics of contemporary art, our views of art are also influenced by the media and other characteristics of the works of art themselves. Beyond the message of the medium, its structure also comes into play: this part of the exhibition concerns that common roots of ideas that appear as images and the consciousness of time, their original affinity and inseparability. Most of the works on display do not seek to render the time structures in an explicit form; rather, they become experienceable as the viewer is invited to reread a work, becomes captured by it. The time of images is supplanted by the notion of time, and the viewer finds herself in the thick of the artistic expression or modelling. Somehow in the way Tarkovsky described it: “I see it as my professional task then to create my own, distinctive flow of time, and convey in the shot a sense of its movement – from lazy and soporific to stormy and swift – and to one person it will seem one way, to another.” To convey the image of time that forms the frame of human existence that we all know and hold valid.

K. J.

Georg BASELITZ

(1938, Deutschbaselitz / DE)

Krisztus kigúnyolása | *The Mocking,* 1983

olaj, vászon | Oil on canvas, 300×250 cm
Ltsz. | Inv. Number: LML.1991.82.1.
© Georg Baselitz 2018

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung letétje | Long-term loan from the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 1991

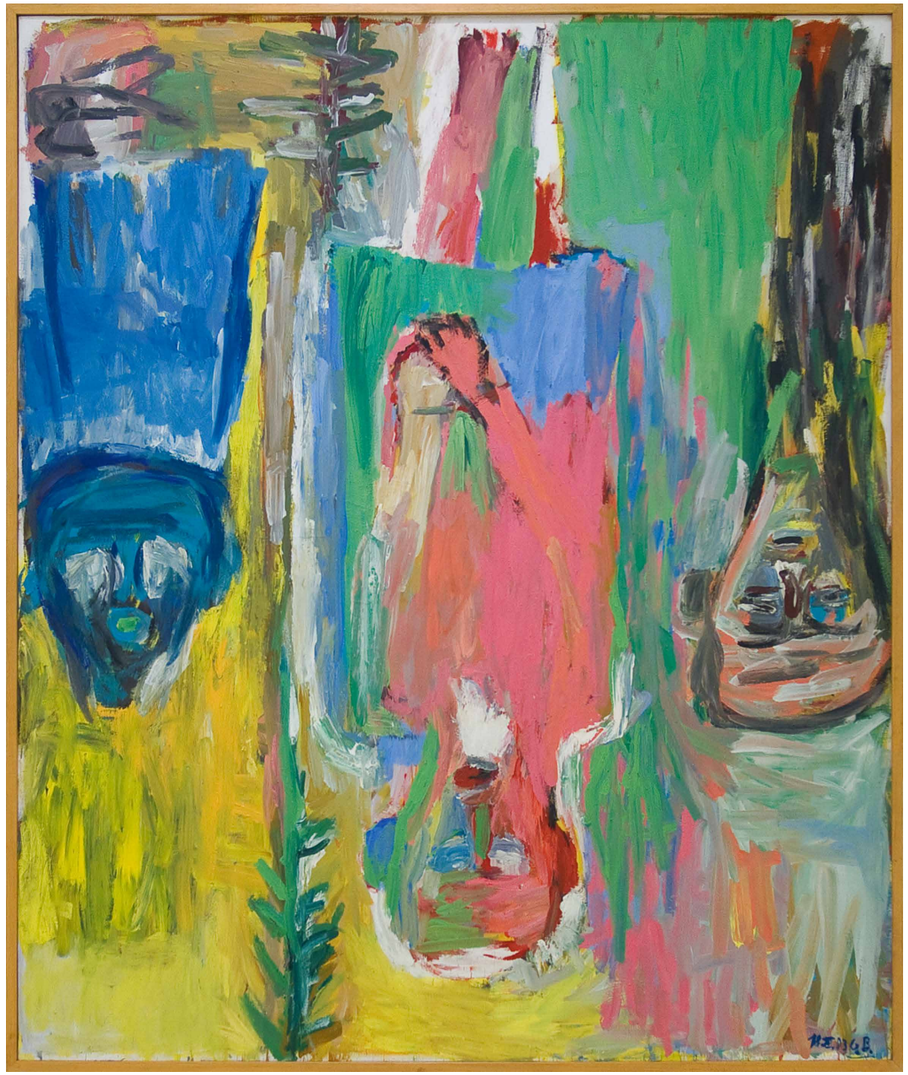
A Drezdához közel eső Deutchbaselitzben született Hans-Georg Kern elfogadhatatlannak érezve a művészet politikai és ideológiai motiváltságát, 1957-ben a nyugat-berlini képzőművészeti egyetemre iratkozik be. Első önálló kiállításának megnyitója botrányba fullad, a rendőrség lefoglalja képeit „ízléstelen és pornográf" tartalmuk miatt. Művészetében fordulópontnak számít 1969, motívumainak fejre állításával új korszakot indít. Úgy véli, a festészet sokkal autonómabb műfaj annál, mintsem hogy társadalmi kérdések megoldásához szolgáljon eszközként, ezért csak a kompromisszummentes művészet lehet érvényes. Újra és újra vizsgálja a szubjektív, konkrét történeti kontextusban fogant motívumok vizuális újraközlésének lehetőségeit. Nem narratív, hanem formai szempontból kívánja úgy egységben tartani motívumait, hogy közben tartalom nélküli, objektív alkotás szülessen.

Önkritikus műveiben a múltat szüntelen újragondoló folyamat átengedi a teret az újra átélhető idő lehetőségének. A *Krisztus kigúnyolása* is fejjel lefelé helyezi az ábrázoltat, ezáltal feloldja a figuratív ábrázolás és az absztrakció közötti konfliktust. Ekkorra már BASELITZ kifejleszti a földön festés technikáját, és leginkább ujjaival alkot.

Hans-Georg Kern, who was born in Deutchbaselitz, near Dresden, could not accept the political and ideological underpinnings of art, and in 1957 enrolled at the West Berlin university of art. The opening of his first solo exhibition ended in a scandal, with the police confiscating paintings for their "tasteless and pornographic" content. With 1969 a new period started in his art as he turned the motifs upside down. He believes painting is far too autonomous a form to be used as a means to solve social issues, and for art to be valid, it must be uncompromising. Again and again he examines how subjective motifs conceived in specific historical contexts can be rendered anew visually. He seeks to keep his motifs in unity in terms of form, and not narrative, in a way that allows the work to be contentless, objective.

In his self-critical works the ceaseless reconsideration of the past gives way to the possibility of re-experiencing time. *The Mockery of Christ* is another case of upturning the represented figure, which dissolves the conflict of figurative representation and abstraction. By this time BASELITZ had started to spread out the canvases on the ground, and was using mostly his fingers to apply the paint.

K. B.



Georg BASELITZ

(1938, Deutschbaselitz / DE)

G-fej | *G-head*, 1987

olaj, bükkfa | Oil on beech wood, 100,5×63×58 cm
Ltsz. | Inv. Number: 1989.4.1.
© Georg Baselitz 2018

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung adománya | Donated by the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen 1989

BASELITZ szobrainak nyersanyaga a 20. század utolsó két évtizedében a meglehetősen atipikusnak számító tömör fa. A megfaragást úgy fogta fel, mint a faanyag ellenállásának leküzdését, saját szavaival: „nem abba az irányba akartam haladni, amerre a faanyag szerette volna, hanem annak ellenében". Fittyet hányva az erezet irányára, fűrésszel és vésővel dolgozta meg a felületet. A szobrok kifaragása agresszív aktus: a szerszámok nyomai sebekhez hasonlatosak. A *G-fej* is olyan, mintha valaki dühében függőleges és vízszintes irányban is felhasogatta volna.

A *G-fej*jel Baselitz tudatosan szakított az európai szobrászat egyiptomi-görög-római gyökereivel. Műveire inkább a Kelet-Holsteinben talált ógermán szoborleletek és a skizofrén mester, Karl Brendel metszetei hatottak. Miután szembefordult az európai szobrászati tradícióval, Baselitz a „mestermű" fogalmát is átértékelte: „Mesterműnek most már nemcsak (vagy talán egyáltalán nem) a tradíciókhoz leginkább kötődő, a legtökéletesebb alkotás számít, hanem a leginkább jellegzetes, a rendkívüli…".

Solid wood, from which BASELITZ makes his sculptures, was a less frequently used raw-material in the art world during the last two decades of the 20th century. Carving the wood was synonymous for him with overcoming the resistance of the material, or as he himself put it, "I did not want to head where the wood wanted me to go, but in the exact opposite direction." He worked the surface with saw and chisel, and payed no apparent attention to the direction of the wood grain. Carving a sculpture is a rather aggressive act: the tools the sculptor uses for the process leave wound-like marks on the material. The *G-head* too looks as if someone chopped it up both horizontally and vertically in a terrible fit of anger.

G-head is Baselitz's conscious break with the Egyptian-Greek-Roman roots of European sculpture. The Old German sculptural finds discovered in East-Holstein had a greater influence on his work, as did the engravings of Karl Brendel, a schizophrenic artist. Distancing himself from the European sculptural tradition, Baselitz reassessed the concept of the "masterpiece" as well. "A masterpiece is no longer (or not at all) the most perfect work of art that best follows artistic traditions, but the most peculiar one, or in other words the extraordinary…"

B.-S. V.

GÉMES Péter

(1951, Budapest / HU – 1996, Budapest / HU)

Homokóra | *Hourglass*, 1995

30 db zselatinos ezüst fotó | 30 pcs gelatine silver prints, Ed.: 1 / 2, 30×(40,5×60,5×1,2 cm)
Ltsz. | Inv. Number: 1997.26.1.1-30.
© Gémes Péter örökösei | Heirs of Péter Gémes

Vásárlás a Művelődési és Közoktatási Minisztérium támogatásával | Purchased from funds provided by the Hungarian Ministry of Culture and Education, 1997

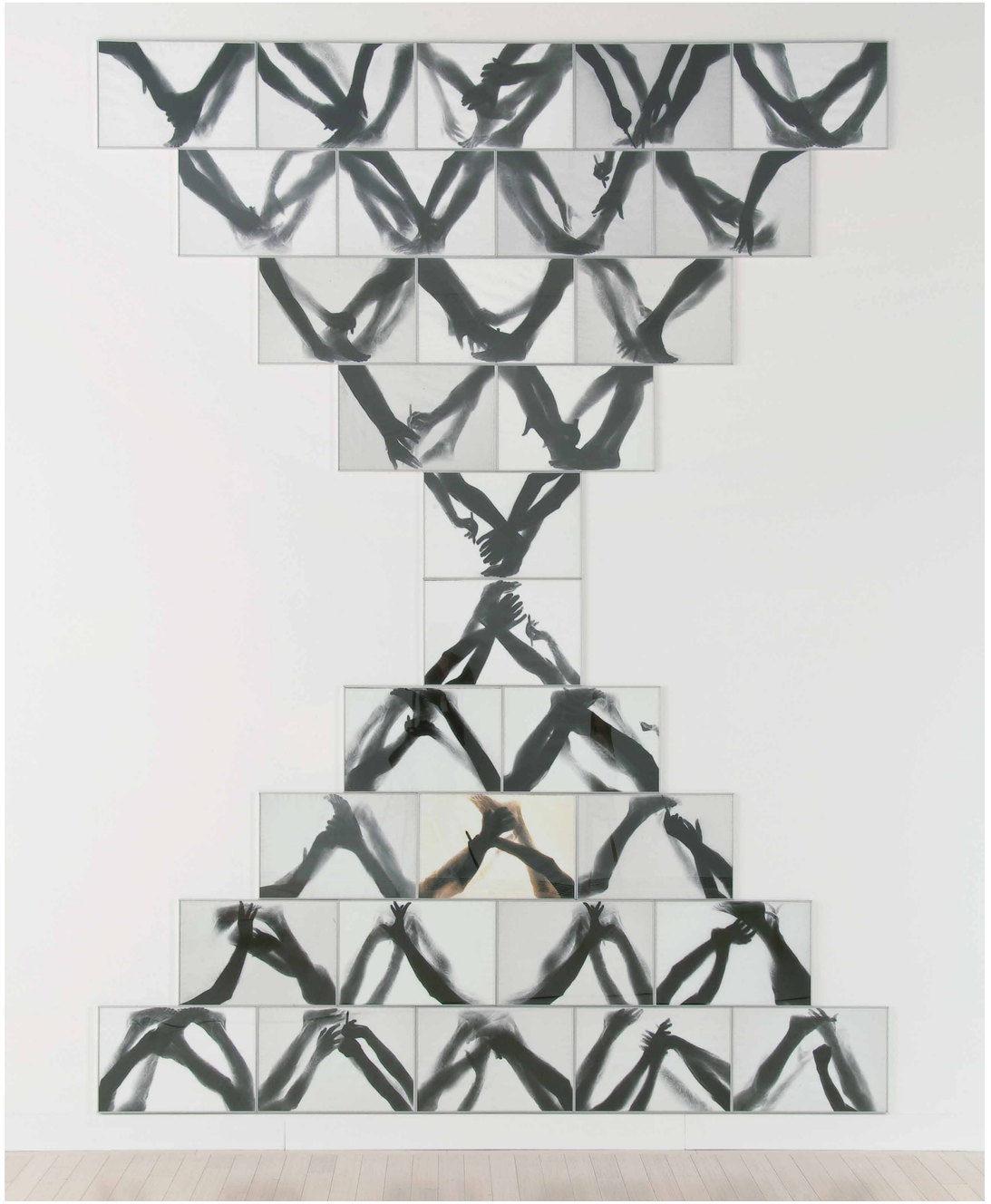
A művész 1990 körül induló harmadik művészeti korszakában szakít az archaizáló kosztümbe öltöztetett, színpadias jelenetekbe rendezett csoportokkal és történeti utalásokkal.

A fokozatos letisztulás folyamata a négy részes *Napló*-sorozattal kezdődik. Maga a „téma" is szűkül; az egész test helyébe már-már csonkolt, kis változtatással ismétlődő karok és lábak, könyökök és lábfejek lépnek, az emberi testtől elszakított, csontsovány végtagok kontúrjai rétegződnek egymásra. A roncsolt fénytestek, röntgenfelvételekre emlékeztető testrészek, a papírba égett lenyomatok új technikai megoldással készülnek: több negatívkocka egymásra helyezése helyett az előre eltervezett képi egységek egyetlen negatívra fényképeződtek, s ezeknek a kisméretű, keretbe helyezett és üveg alá zárt fotóknak az egymás mellé helyezéséből alakul ki a végleges kompozíció. Maga a napló mint forma – s benne a Teremtés aktusára utaló, rajzoló kéz szerepeltetése – kísérlet a múló idővel és a halállal szemben az idő megállítására és tagolására. Az egyedileg is megálló kisebb képeket GÉMES különféle sorozatokba rendezte; a lineáris olvasatú *Hét*be, a krisztusi reminiszcenciákat hordozó *Háló*ba és a feltartóztathatatlanul múló időt szimbolizáló *Homokóra*ba. E munkák a végleges számbavételnek és az elmúlás elfogadásának szublimált lenyomatai.

In his third creative period, starting around 1990, the artist abandoned historical references and groups of characters dressed in archaizing costumes and arranged in theatrical tableaux.

The process of gradual simplification began with the four-part *Diary* series. The "subject" itself also became narrower; the whole body was replaced by arms and legs, elbows and feet, the contours of emaciated limbs that seem all but amputated in their detachment from the body, replicated with minor changes and layered one upon the other. The worn light-bodies, the body parts that resemble X-ray images, the impressions burnt into the paper, were all made with a new technical solution: instead of placing negatives one on top of the other, the different elements of the image were photographed on the same negative, and the final composition was created with the juxtaposition of these small, framed photographs, which were placed under a sheet of glass. As a form, the diary – and in it, the drawing hand, which refers to the act of Creation – is an attempt to stop and segment time in the face of passing time and death. GÉMES made various series of the smaller self-contained images; *Seven* is to be read linearly, *Net* has reminiscences of Christ, while *Hour Glass* symbolizes unstoppable time. These works are sublimated impressions of the final reckoning and the acceptance of death.

D. K.



Konrad SMOLEŃSKI

(1977, Kalisz / PL)

Mold (Cage), 2012

12 DVD, 12 mikrofon, 12 erősítő, 12 Jack 6.3 monokábel, 12 DVD.lejátszó, 6 kábel | 12 DVDs, 12 microphones, 12 amplifiers, 12 Jacks, 6.3 monocable, 12 DVD players, 6 cables, változó méret | variable dimensions
Ltsz. | Inv. Number: 2014.1.1.1-12.
© Konrad Smoleński

Vásárlás az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung támogatásával | Purchased from funds provided by Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 2014

Konrad SMOLEŃSKI vizuális művész, fényképész és zenész performanszainak és installációinak jellegzetessége az erős audiovizuális hatás, a hangban és a képben rejlő különböző lehetőségek kutatása, és a tudatos törekvés a destrukcióra és a tökéletlenségre. *Mold* című munkáját a Ludwig Múzeum 2012-es, *A hang szabadsága. John Cage a vasfüggöny mögött* című kiállítására a híres zeneszerzőnek dedikálta. A mű így utal Cage legismertebb, *4'33"* című darabjára, melynek középpontjában a „csend" áll, pontosabban azok a környezeti zajok (a közönség köhécselése, a koncertterem gépészetének zörejei), melyek a darab előadása alatt hallatszanak. A lengyel művész hanginstallációjának csendjét időről-időre a légzőrendszer kóros elváltozására utaló, a test rejtett, nem kontrolálható megnyilvánulásai során keletkező hangok (szuszogás, asztmás fuldoklás, lihegés, krákogás, zihálás, fújtatás, hörgés) törik meg. A makacsul kitartó, fegyelmezhetetlenül előtörő hangok egyrészt emlékeztetnek minket a test elhasználódására, másrészt vírusként megfertőzik a múzeum zárt és steril struktúráját.

Konrad SMOLEŃSKI is a visual artist, photographer and musician. His performances and installations have a strong audiovisual impact, researching the various possibilities in sounds and images, and endeavoring destruction and imperfection. He dedicated his work *Mold,* composed for the Ludwig Museum's 2012 exhibition *The Freedom of Sound. John Cage Behind the Iron Curtain,* to the famous composer. The work thus refers to Cage's best-known piece, *4'33"*, in the center of which there is "silence," or more precisely, the environmental noises (the coughs of the audience, the sound of the mechanics of the concert hall) that are heard during the performance of the piece. The silence of the Polish artist's sound installation is broken from time to time by the sounds of the body's hidden, uncontrollable manifestations, referring to lesions in the respiratory system (snorting, asthmatic wheezing, gasping for breath, croaking, heavy breathing, panting, rattling). The unceasing, irrepressible sounds remind us of the wear and tear of the body, as well as contaminate the closed and sterile structure of the museum as a virus.

D. K.

SOCIÉTÉ RÉALISTE

[2004– 2014; GRÓF Ferenc (1972, Pécs / HU); Jean-Baptiste NAUDY (1982, Párizs | Paris / FR)]

The Fountainhead, 2010

digitális videó DVD-n, fekete-fehér, néma | Digital video on DVD, b/w, silent, 111', Ed.: 1 / 5 (+ 2 AP)
Ltsz. | Inv. Number: 2013.30.1.
© Société Réaliste

A művészek ajándéka | Gift from the artists, 2013

A SOCIÉTÉ RÉALISTE *The Fountainhead* című videójának alapját Ayn Rand orosz származású amerikai írónő híressé – és egyben hírhedtté – vált, azonos című regénye, illetve az ebből készült 1949-es filmadaptáció adja. Rand filozófiai munkásságában az egoizmuson alapuló szélsőséges liberalizmust hirdette a kollektivizmussal szemben, melyet az Egyesült Államokban később főleg a Konzervatív Párthoz köthető politikusok és politikai irányzatok tűztek zászlajukra. A Société Réaliste által készített változatban kikerültek a filmből a szereplők – és ezáltal a dramaturgiai szál –, így a néző figyelme teljes egészében a díszletre, illetve az épített környezetre fókuszál. A főszereplő maga is építész, ennek fényében a filmbeli világ téralkotási megoldásai különös hangsúlyt kapnak. Az a fantáziavilágon átszűrt modernista, internacionális stílus jelenik meg New York városán keresztül, amely épp az adott kor feltörekvő kapitalizmusának a sajátja, és amely a főhős esztétikai felfogását is jellemzi, aki a műben eltökélten harcol a korabeli középszerű ízlés ellen.

The SOCIÉTÉ RÉALISTE's video, *The Fountainhead* is based on Russian-born American novelist Ayn Rand's famous and controversial novel of the same title, and its 1949 cinematic adaptation. In her philosophy, Rand argued for an extreme form of liberalism, whose basis was egoism, and she opposed collectivism – ideas later championed in the United States by politicians and movements associated with the Conservative Party. In the Société Réaliste's version of the film, all the characters were removed, along with the dramaturgy, making the viewer focus their attention on the sets and the built environment. Since the leading character is an architect, there is a peculiar significance to how space is managed in the world depicted in the film. What is portrayed through the example of New York City is the fanciful modernist, international style that was intrinsic to the booming capitalism of the period, and which was in harmony with the aesthetic principles of the main character, who in the novel engages in a single-minded struggle against the pedestrian taste of his time.

T. K.

UJJ Zsuzsi

(1959, Veszprém / HU)

Öcsis | *With Öcsi,* 1988

fekete-fehér fotó papíron | Silver gelatin print on paper, 236 × 101,5 cm
Ltsz. | Inv. Number: 2013.2.1.
© Ujj Zsuzsi

Vásárlás a Nemzeti Kulturális Alap hozzájárulásával | Purchased with assistance from the National Cultural Fund, 2013

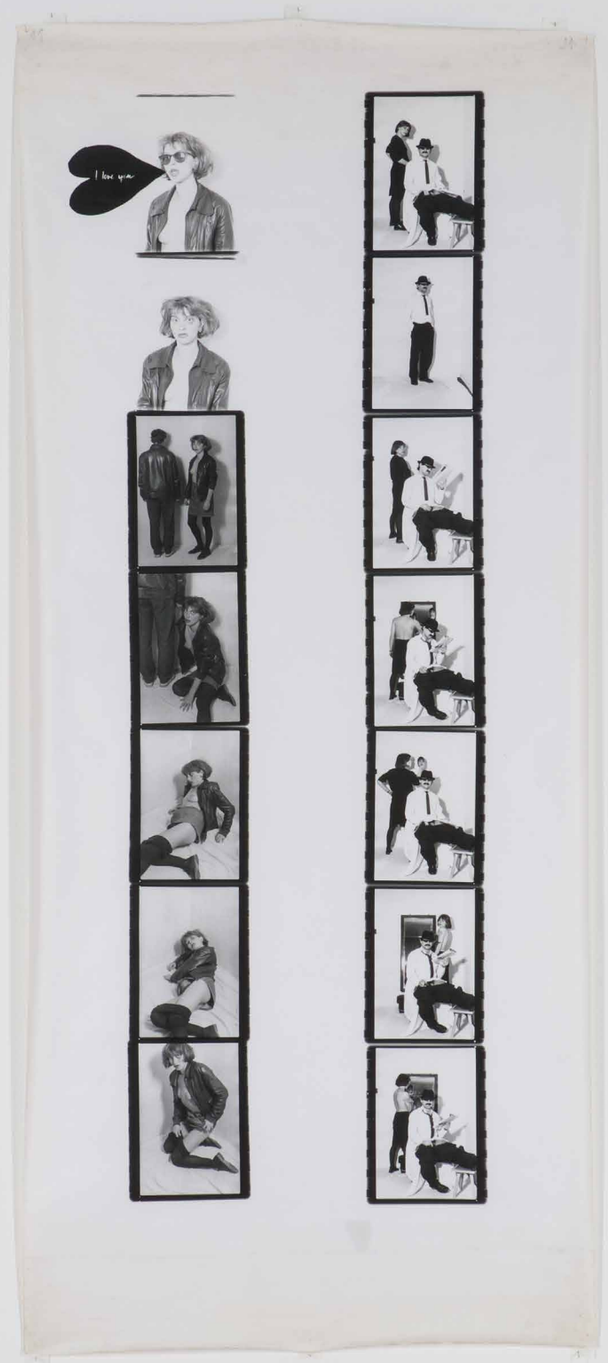
A Liget Galériához kapcsolódó zenei és képzőművészeti underground csoporthoz tartozó autodidakta költő, performer és rockénekes csupán 1985–1991 között foglalkozott fotográfiával; a kizárólag fekete-fehér, rendezett és beállított fotók előre megtervezett magán performanszokat dokumentálnak, melynek szereplője önkioldóval fotózott, fekete-fehér temperával befestett teste (gyűjteményünkben szintén megtalálható az 1986-os *Trónusos* sorozat).

1988-ban a Balázs Béla Stúdióban dolgozott vágóként; ez a filmes technika köszön vissza az *Öcsis* függőleges sávba rendezett és felülről lefelé olvasandó kompozícióján. S bár érezhető Hajas Tibor hatása (*Lou Reed Total*, 1979), itt egy szerelemi viszonyban kiszolgáltatott nő „története" elevenedik meg – pimasz és szenvtelen előadásmódban. 1989-ben egy külföldi szakember munkáival összefüggésben először használta a gender reprezentáció fogalmát. A csak szűk körben ismert nőművész újrafelfedezése a 2000-es évek végén kezdődött; meghívást kapott a 2011-es bécsi *Gender Ckeck* és a Tate Modern 2012-es *Bigger Splash; Painting after Performance Art* című kiállításokra.

The self-taught poet, performance artist and rock singer, who was a member of the group of underground musicians and visual artists associated with Liget Gallery, used photography to make art only between 1985–91. Exclusively black-and-white, the staged photos document private performances, whose focus was her body, which bore black and white tempera marks, and which she photographed with the use of the delay timer. (The 1986 *With a Throne* series can also be found in our collection.)

In 1988 she worked as a film editor at Balázs Béla Studio, and cinema seems to inform the composition of *With Öcsi*, in which the images are arranged in vertical strips, to be read from top to bottom. And while the influence of Tibor Hajas (*Lou Reed Total*, 1979) can be detected, this is the "story" of a woman who is vulnerable in a relationship, rendered with a performance mode that is cheeky and indifferent. It was in connection with her works, in 1989, that a foreign critic first used the expression "gender representation." A woman artist previously known only to a few, UJJ was rediscovered in the late 2000s; in 2011 she was invited to participate at *Gender Check*, an exhibition in Vienna, and in 2012 at Tate Modern's *Bigger Splash; Painting after Performance Art*.

D. K.



WOOD & HARRISON

[1993 – ; John WOOD (1969, Hong Kong / HK); Paul HARRISON (1966, Wolverhampton / GB)]

Az egyetlen másik pont | *The Only Other Point*, 2005

videó, loop | Video, loop, 13'44"
Ltsz. | Inv. Number: 2008.2.1.
Wood & Harrison / © HUNGART

Vásárlás az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung támogatásával | Purchased from funds provided by Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 2008

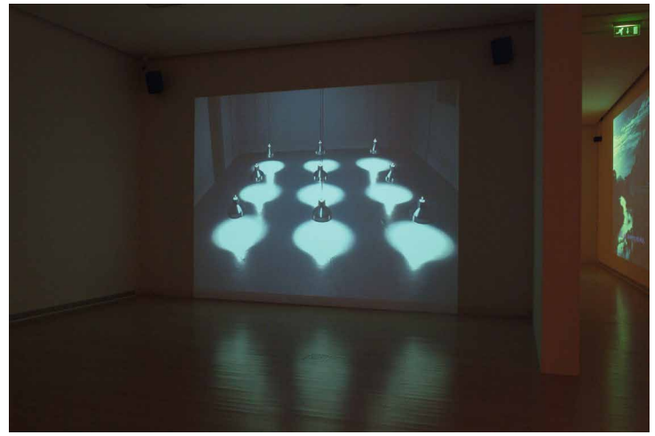
John WOOD és Paul HARRISON videóikban olyan folyamatokat rögzítenek, melynek során egyszerű, hétköznapi tárgyakat manipulálnak banálisnak tűnő módszerekkel. Ezáltal ezekben a szekvenciákban a tárgyak és a történések szokatlan aspektusai és tulajdonságai kerülnek előtérbe. A néző olyan dolgokra lesz figyelmes, melyek a hétköznapi realitás annyira szokványos elemei, hogy már észre se veszi ezeket a mindennapok – sokszor végtelennek és monotonnak tűnő – folyamában. Wood és Harrison műveiben az emberi jelenlét viszont gyakran csak áttételes tapasztalat tárgya, mivel ha szereplő nem is jelenik meg az egyes epizódokban, a történéseket irányító, a kereten kívül elhelyezkedő ágens részvétele akkor is érzékelhető. *Az egyetlen másik pont* című műben a korábbi videókhoz képest (ahol rögzített kameraállásból készültek a felvételek) a kamera megmozdul és szekvenciává állnak össze a korábban különálló klipekben megjelenő eseménysorok.

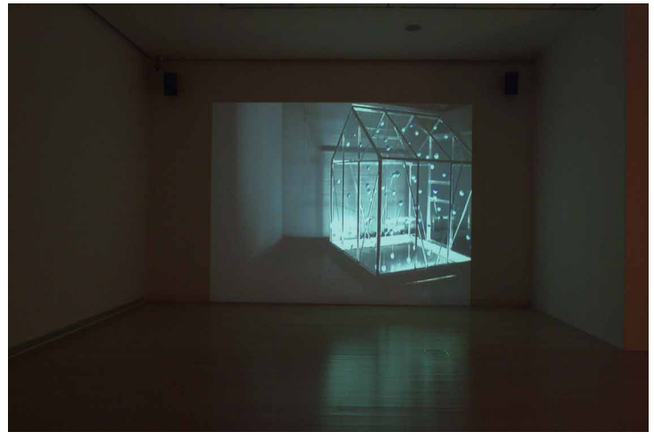
Wood and Harrison műveinek fontos aspektusa az is, hogy a hagyományos műfaji besorolást szinte lehetetlenné teszik, mivel a videók érintik a szobrászat, az építészet, a performansz és a film területét is; egyetlen kategória szerint történő osztályozással a művek éppen komplexitásukat veszítenék el.

John WOOD and Paul HARRISON's videos record the manipulation of simple, everyday objects by means that seem banal. As a result, these sequences give prominence to the unusual aspects and characteristics of the objects and happenings. The viewer notices things, elements of everyday reality that usually become invisible in the often endless and monotonous routine of daily life. Human presence, by contrast, is often only an indirect experience in the works of Wood and Harrison; if there is no character to be seen in an episode, the participation of an agent that controls the events from outside the frame can still be felt. In *The Only Other Point*, the camera moves (unlike in former videos, in which it is stationary), and the series of events, which formerly constituted distinct clips, now form a sequence.

It is almost impossible to assign Wood and Harrison's works to single traditional genres, and doing so would deny them their complexity, because the videos also touch on the fields of sculpture, architecture, performance art and cinema.

T. K.





7

HÉTKÖZNAPI RÖGESZMÉK – ÚJ SZERZEMÉNYEK

EVERYDAY OBSESSIONS – NEW ACQUISITIONS

Új szerzemények – Hétköznapi rögeszmék

A Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum gyűjteményezési koncepciója röviddel a Múzeum alapítását követően (1989) manifesztálódott. A múzeum elsőként vállalta fel a neoavantgárd magyar és nemzetközi összefüggéseinek bemutatását; akkor még nagyrészt kölcsönzött művekből. Az időközben felhalmozódott, a gyűjtemény részét képező munkákat vásárlások útján egészítjük ki. A ma 70–80 éves művészgeneráció szinte valamenynyi képviselőjétől található a korszakra vonatkozó műalkotás, amelyeket sikeresen lehet összevetni a gyűjtemény nemzetközi darabjaival.

A gyűjteményezés egyik fontos szempontja és meghatározó stratégiája volt, hogy mind szakmai szempontból, mind pedig a nemzetközi színtér kitárulásából kiindulva a volt szocialista országok legkiválóbb közép- és fiatal generációs alkotóitól szerezzük be a műveket. A budapesti Ludwig Múzeum speciális profilját a volt keleti blokk nemzetközi jelentőségű alkotásai képezik. Különösen a 90-es években tapasztalt művészeti paradigmaváltás szempontjából volt érdekes az a művészeti, stilisztikai és koncepcionális elmozdulás, amely egy globális nemzetközi vizuális nyelv elsajátítását, az azon történő kommunikációt biztosította. Fontos nézőpont a múzeum lokális művészeti környezetének megismerése, dokumentálása – ennek jegyében jelentős a regionális, közép-európai művészeti színtér alkotóira és jelenségeire irányuló figyelem.

Szintén meghatározó szempont olyan alkotások gyűjtése, amelyek a Ludwig Múzeum kiállításain szerepeltek, és hozzájárulnak nagy gyűjteményi egységeink gazdagításához. Mindenek előtt olyan egyetemes igényű alkotásokkal bővítjük a múzeum gyűjteményét, amelyek a bennük megjelenő aktuális

Recent Acquisitions – Everyday Obsessions

The collection concept of the Ludwig Museum–Museum of Contemporary Art has evolved shortly after the foundation of the museum (1989). This was the first museum to undertake the presentation of the relationship between the Hungarian and the international Neo-avant-garde art; at the time mainly on the basis of borrowed works. The collection that today comprises a whole array of works is expanded by acquisitions. It includes artworks characteristic of the era from almost all the representatives of today's 70-80 year-old artist generation, which can be paralleled with the international pieces of the collection.

It was a primary consideration and a key strategy in collection, both professionally and due to the opening up of the international scene, to acquire works from the most prominent artists of the middle- and younger generations of the former socialist countries, as a result of which the Ludwig Museum Budapest today specializes in artworks of international significance from the former eastern bloc. The artistic, stylistic and conceptual shift, which ensured the acquisition of and the communication through a global international visual language, was particularly significant with respect to the art paradigm shift that took place in the 1990s. It is also of high concern for us to keep track of and document the museum's local art environment so we pay attention to the artists and phenomena in the regional, Central European art scene.

Another important aspect is the collection of artworks that have been included in the exhibitions at the Ludwig Museum and contribute to the enrichment of our large collection units. First and foremost, the collection of the museum is being

társadalmi, gazdasági vagy politikai jelenségeken túl általános érvényű problémákat képesek megfogalmazni, hiteles kérdéseket tesznek fel. Az adott korszakra jellemző tipikus élethelyzetek, ismerős szituációk, alkotói hozzáállások jelennek meg a gyűjtött munkákban.

A múzeum legújabb szerzeményei között kiemelkedik az albán és koszovói fiatal művészek munkáinak csoportja, amely ilyen jellegű egységként jelenleg az Albánián és Koszovón kívül található talán legnagyobb albán kortárs művészeti gyűjtemény múzeumi intézményen belül.

A *Westkunst – Ostkunst* kiállítás új szerzeményekből merítő fejezete a hétköznapi rögeszmék fogalma köré csoportosul. A kényszeres gondolatok és cselekedetek, *hétköznapi rituálék* jelentéstartománya kellőképpen széles. Ha eltekintünk a pszichológiai értelemben vett rögeszmésségtől (OCPD), a kifejezés kulturális összefüggései figyelemre méltóak: egyszerre képes megidézni a hamis/hibás elgondolás, a beteges szenvedély, az ismétlődő cselekvésformák, a homályba vesző eredetű hóbort, szokás képzeteit. A hétköznapi rögeszmék dinamikája megkapó: nem a dolgok szokásos logikáját követik, és a nyilvánvaló lelki zavarok mellett gyakran társadalmi tabukkal, szerepekkel állnak összefüggésben. Mint akaratlan képek/gondolatok/érzések a rögeszmék a mágikus gondolkodás, gyűjtögetés, rendezgetés, számolás révén az emberi psziché legmélyebb, tudattalan rétegeivel tartanak kapcsolatot. A rögeszme nem feltétlenül negatív kicsengésű jelenség, sokszor sajátos érzelmi kötődés vagy éppenséggel az önvizsgálat, az analízis, végső soron pedig az önmegértés eszközévé válik a kortárs gondolkodók számára.

expanded with artworks of universal appeal, which, in addition to reflecting on the current social, economic, or political phenomena, are able to formulate general problems and raise relevant issues such as life situations, familiar junctures, artistic attitudes typical of the given era.

Among the recent acquisitions of the Museum, there is a group of works by young artists from Albania and Kosovo, which possibly form the largest Albanian contemporary art collection outside Albania and Kosovo in terms of museum institution.

The chapter of the exhibition *Westkunst – Ostkunst* presenting works from our recent acquisitions is built upon the notion of *everyday obsessions*.

The frame of reference of compulsive thoughts and actions, everyday rituals, is considerably broad. Aside from obsession in the psychological sense (OCPD), the cultural context of the term is remarkable: it may refer to delusions, addictions, repetitive forms of action, idiosyncrasies, or to habits of obscure origin at the same time. The dynamics of everyday obsessions is amazing: they do not follow the usual logic of things and are often associated with social taboos and roles in addition to apparent mental disorders. As an inadvertent image / thought / feeling through magical thinking, gathering, organizing, counting, it contacts the deepest, unconscious layers of the human psyche. Obsession is not necessarily a negative phenomenon, it often becomes a means of a peculiar emotional attachment, self-analysis, examination, or ultimately a means of self-understanding for contemporary thinkers.

F. J.

ALBERT Ádám

(1975, Veszprém / HU)

Munkapróba/BLK 1. | *Work Probe/BLC 1.*, 2014

installáció; giclée nyomat, Hahnemühle Photo Rag Baryta papír | Installation; giclée print on Hahnemühle Photo Rag Baryta paper, ed.: E.A. 1/3; wood, plywood, változó méret | variable dimensions
Ltsz. | Inv. Number: 2017.1.1.1-14.
© Albert Ádám

Vásárlás a Nemzeti Kulturális Alap hozzájárulásával | Purchased with assistance from the National Cultural Fund, 2017

Az installáció kiindulópontja az ún. Bogen–Lipmann kalitka, egy téri-vizuális intelligenciát mérő tárgy, amelyet a pályaválasztási tanácsadás során ma is alkalmaznak.

Az eszköz egyik névadója Otto Lipmann zsidó származású német pszichológus, akit 1933-ban elbocsátottak állásából, majd miután folyóiratát a nemzetiszocialisták betiltották és az Alkalmazott Pszichológiai Intézetet lerombolták, a német pszichológia egyik legjelentősebb képviselője öngyilkosságot követett el. A *[csend] – Egy holokauszt kiállítás* alkalmából 2014-ben készült installáció egyfelől emléket állít a jeles tudósnak, másfelől egy olyan, nemcsak történeti szempontokat felvető konstrukciót állít a néző elé, amely a térbeli-vizuális gondolkodás sajátosságait vizsgálja. ALBERT Ádám konceptuális alapokon álló művészetében fontos szerepet kap a tudományos gondolkodás, a természettudományos és filozófiai elméletek, valamint az ezeket leíró modellek és ábrák.

The starting point for the installation is the so-called Bogen–Lipmann cage, an object to measure spatial-visual intelligence, which is used in career counseling even today.

One of the names of the device comes from Otto Lipmann, a significant German psychologist of Jewish origin, who was laid off in 1933, and after his journal was banned by the National Socialists and the Department of Applied Psychology was destroyed, he committed suicide. The installation made for the exhibition *[silence] – A Holocaust Exhibition* in 2014 on the one hand commemorates the outstanding scientist, and on the other hand, it presents a construction that, in addition to a historical approach, examines the nature of spatial-visual thinking. In Ádám ALBERT's conceptual art, scientific thinking, scientific and philosophical theories, as well as the models and diagrams that illustrate them play an important role.

A. Á.

BENCZÚR Emese

(1969, Budapest / HU)

Nem mind arany, ami fénylik | *Not All is Gold that Glitters*, 2016

fatábla, aranyfesték, aranyfüst | Gold paint and tinsel on wood, 15 db 30×65 cm egyenként | 15 pieces, 30×65 cm each
Ltsz. | Inv. Number: 2017.8.1.1-15.
© Benczúr Emese

Vásárlás a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával | Purchased with support from the National Cultural Fund, 2017

BENCZÚR Emese műveiben központi szerepe van a feliratoknak, amelyek gyakran szlogeneket, közmondásokat jelenítenek meg. Mindig aprólékos munkával, kezdetben hímzéssel vitte fel a betűket különböző anyagokra. *A Nem mind arany, ami fénylik* című művében 15 fatáblát vont be különböző árnyalatú aranyszínű festékkel, majd az összes táblára felírta aranyfüsttel ugyanazt a mondatot: „Az egyformaság viszonylagos". Az aranyfüst felvitele, csakúgy mint a hímzés, időigényes folyamat. A feliratot, illetve a mű címét iróniával támasztja alá az anyaghasználat: a hamisan csillogó aranyfesték elnyomja a valódi aranyból készült betűk igazi értéket. A mű rámutat az értékek relativitására, illetve felhívja a figyelmet a fogyasztói kultúra csillogó termékeinek megtévesztő jellegére. Az anyaghasználat felveti a művészi munka problematikáját is: a felhasznált anyag vagy a művész alkotóenergiája határozza-e meg a műalkotás értékét.

Miközben a néző megérti a mű iróniáját, észre sem veszi, hogy ugyanolyan csodálattal szemléli a ragyogó aranytáblákat, mintha egy kirakat előtt nézné a mű által kritizált csillogó árucikkeket.

In Emese BENCZÚR's work, legends play a central role, which often cite slogans and proverbs. She has applied the letters to various materials with meticulous work, initially by embroidering. In her work *Not All is Gold that Glitters*, she painted 15 wooden panels in different shades of gold, then wrote the same sentence on each panel with tinsel: "Being the same is relative." Applying tinsel, just like embroidery, is a time-consuming process. The legend and the title of the work are underlined by irony by the use of materials: the fake glittering of golden paint overshadows the true value of the letters made of genuine gold. The work points to the relativity of values and draws attention to the manipulative characteristic of the glittering products of consumer culture. Material use also raises the problem of artistic work: is it the material used or the creative energy of the artist that determines the value of an artwork?

As the viewer understands the irony of the work, she does not realize that she looks at the glittering gold panels with the same admiration as if she were marveling, in front of a shop window, at the glittering commodities criticized by the artwork.

S. Zs.

EL-HASSAN Róza

(1966, Budapest / HU)

Ébredés | *Wake up,* 2012

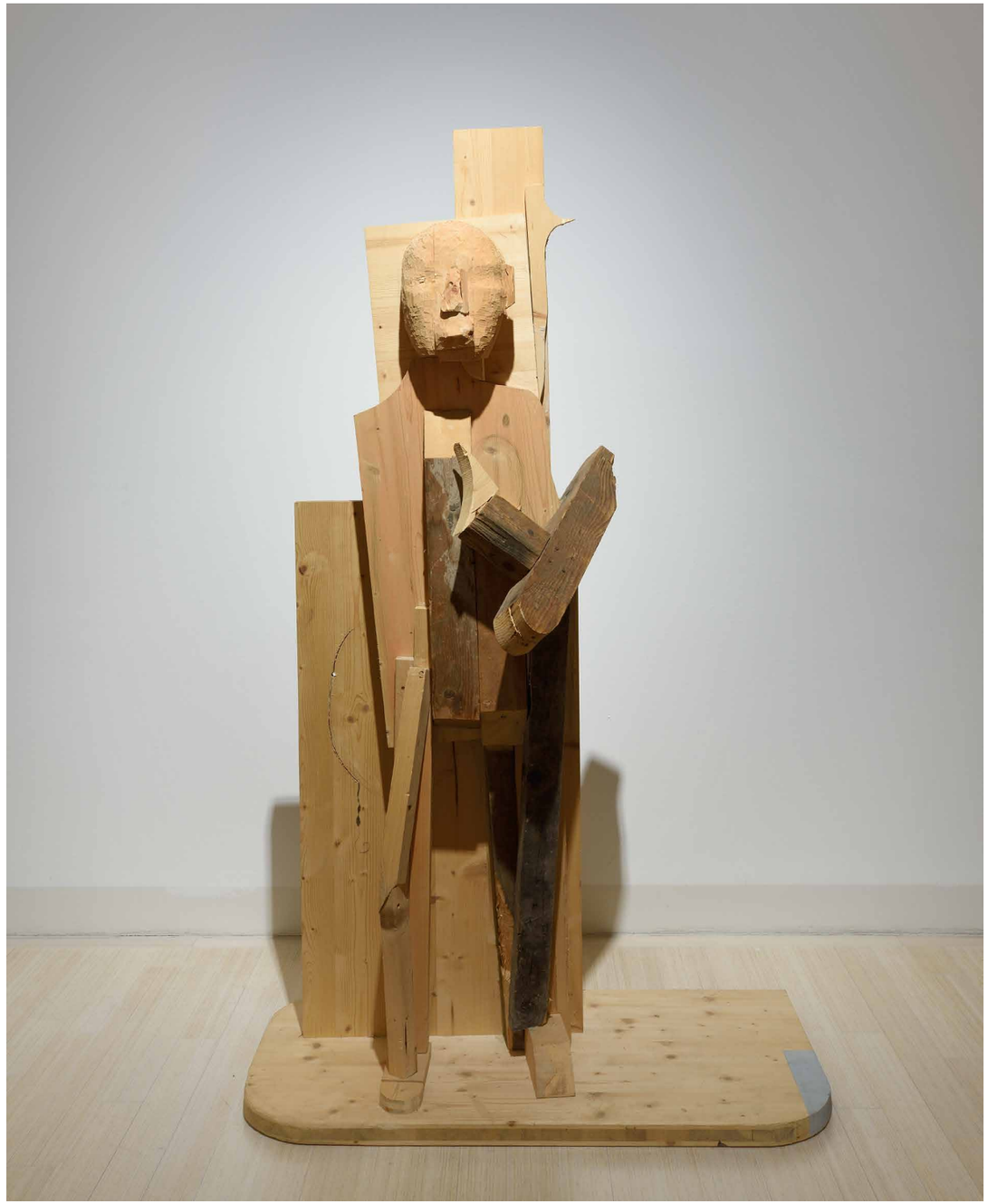
faragott fa, régi és új építkezési anyagok, gerendák, deszkák | Graven wood, old and new building materials, timbers, boards, 207×121×62,5 cm, Ed.: 1 / 1
Ltsz. | Inv. Number: 2016.13.1.
© El-Hassan Róza

Vásárlás a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával | Purchased with support from the National Cultural Fund, 2016

EL-HASSAN Róza *Ébredés* című művét első ránézésre szinte klasszikus modern szobornak tarthatnánk. A tárgy különféle – használt és új – faanyagok kombinálása révén jött létre; létrehozásának folyamatát szinte végig tudjuk követni rajta. Ez a folyamatszerűség részben tipikus jellemzője a modern művészetnek, részben pedig az újabb, performatív művészi gyakorlatok irányába mutat. A szobor különös megmunkáltsága is kettős: bizonyos elemei alig megdolgozottak és szinte tákoltnak hatnak, míg például az arc egyfajta gondos megmunkálás kezdetét mutatja. A befejezetlenség érzete ugyanakkor azt is jelzi, hogy a művet nemcsak a művész a saját munkájával, de a néző is a saját gondolataival többféleképpen is „befejezhetné". A szobor El-Hassan korábbi, ülő szobrainak folytatása, ahol néha az alak fekete lepel alatt (*R. a túlnépesedésre gondol,* 2001), néha pedig szabadon jelent meg (*Moszkva tér*-projekt, 2003). A felidézett figura ülő változata a menekült alakja lehet, az álló pedig akár az Arab tavasz lázadó hőse.

At first sight, Róza EL-HASSAN's *Awake* may seem a classic modern sculpture. The object was created through a combination of used and new wooden parts; it is possible to recreate almost the entire process of construction. This quality of being a process is both typical of modern art, and points towards newer, performative artistic praxes. There is also a duality to the curious finish of the sculpture: certain elements are barely worked and make an impression of being thrown together, while the face, for example, shows signs of a certain careful execution. However, the sense of incompleteness also means the work could be "finished" in a number of ways – not only with the work of the artist, but with the viewer's own ideas as well. This sculpture is a follow-up to El-Hassan's earlier, sitting figures, which sometimes appeared under a black veil (*R. Contemplates Overpopulation,* 2001), and appeared unconcealed at other times (*Moszkva Square* project, 2003). The sitting version of the figure evoked could be the refugee, the standing one perhaps the uprising hero of the Arab Spring.

T. K.



Jakup FERRI

(1981, Pristina / KS)

Cím nélkül | *Untitled,* 2015

szőnyeg (hímzett fonal pamuton) | Carpet (acrylic wool on cotton), 177,8 × 228,6 cm
Ltsz. | Inv. Number: LML.2016.472.
© Jakup Ferri

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung letétje | Long-term loan from the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 2016

Jakup FERRI hímzéseinek egyik kulcsmotívuma a periféria fogalma, amely a kulturális identitás, a történelem és az elidegenedés gondolataival fonódik össze.

Az elmúlt évek során több száz kis rajzot halmozott fel, amelyek abszurd képet vázolnak fel az emberiségről. Rajzai finom, vékony vonalakkal és pontokkal ábrázolnak különféle helyzeteket, gyakran olyan szituációkat mutatva be, amelyek során az emberek önkéntelenül is elidegenednek környezetüktől. Ferri saját utópikus vízióiba rejti a valóságot: az elszigeteltség és a külvilággal való kapcsolat kiépítésének vágya fűzi össze a képzeletbeli és a személyes világot. A hímzések ezeken a rajzokon alapulnak, amelyek maguk is önálló műtárgyak, ám egyben nagyobb testvéreik számára szolgálnak inspirációs forrásul. Ferri a népművészetben elmélyülő művészekre, illetve különféle kézműves technikákkal foglalkozó naiv festőkre alapozza vizuális kutatását. Autentikus, pontos és csiszolatlan kifejezésmódokat keres. A hímzések a máig hagyományos technikákat alkalmazó, kézi szövésű szőnyegeket készítő albán nőkkel való együttműködésének eredményeképpen jöttek létre.

The notion of being peripheral is a key element in Jakup FERRI's embroideries, intertwining cultural identity, history, and alienation.

He produced hundreds of little drawings in the past years, giving an absurd picture of humanity. Ferri depicts various situations in thin, fine lines and dots, often sketching circumstances in which people are alienated from their surroundings against their will. He hides reality into his own utopian visions: isolation, the desire to establish contact with the outside world are threads binding imaginary and personal worlds together. The embroideries rely on these drawings, which are works of art themselves, as well as inspirational sources for their larger siblings. Ferri focuses his visual research on artists deeply involved with folk art and naive art, engaged with different craft techniques. He seeks an authentic, clear, and unpolished form of expression. The embroideries are the result of a collaboration with Albanian women who create handmade carpets with traditional techniques even today.

K. B.

Flaka HALITI

(1982, Pristina / KS)

Nihal, 2016

fém, homok, műanyag | Metal, sand, plastic, 60×80×160 cm
Ltsz. | Inv. Number: LML.2017.478.
© Flaka Haliti, a pristinai LambdaLambdaLambda jóvoltából | Courtesy LambdaLambdaLambda, Prishtina

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung letétje | Long-term loan from the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 2017

Flaka HALITI Koszovóban nőtt fel: tanulmányait a pristinai művészeti egyetemen kezdte meg, majd Frankfurtban, illetve Münchenben folytatta művészi karrierjét. 2013-ban ő képviselte Koszovót az 56. Velencei Biennálén. Halitit a külföldön töltött idő tapasztalata ösztönözte arra, hogy a kulturális és alkotói identitás kérdéseivel foglalkozzon. Egyes munkáiban a mobilitás, a szabadság és a demokrácia határait kutatja, de művészetében fontos szerep jut a társadalmi hálózat és a művészeti piac strukturális vizsgálatának is.

Nihal című munkája egy összesen tíz darabos, egyenként külön keresztnévvel rendelkező műből álló sorozat része, melyen keresztül Haliti az identitás, a menekülés, a migráció és a mobilitás kérdéseit járja körül. A kék homokkal megtöltött zsákok egyszerre utalnak a gyökértelenségre, illetve az otthon elhagyását jelentő anyagi veszteségre is. Haliti a vágy tárgyát képező Európai Unió színeit jeleníti meg művében, miközben számára a kék szín a horizontot is szimbolizálja, melyet egy mindig szem előtt lévő, ugyanakkor elérhetetlen távolság metaforájaként használ. A fémből hajlított emberalak alapja a tisztaságot és ártatlanságot szimbolizáló gyermekrajz.

Flaka HALITI grew up in Kosovo and began her studies at the Academy of Arts in Pristina. She then moved to Frankfurt and Munich to continue her artistic career. She represented Kosovo at the 56th Venice Biennale in 2013. Inspired by her experience living abroad, Haliti began to address issues of cultural and artistic identity. In her works, she explores the boundaries of mobility, freedom and democracy, but the structural analysis of the social network and the art market also plays an important role in her art.

Her work, *Nihal,* is a part of a series of ten works, each with a separate name, in which Haliti explores the questions of identity, escape, migration and mobility. Her bags filled with blue sand not only refer to uprooting, but to the loss of possession associated with leaving home. Haliti displays the colours of the European Union that is the subject of desire, while blue for her is the colour of the horizon, and thus a metaphor for something constantly in mind that may never be reached. Her small wire figure is based on children's drawings symbolizing purity and innocence.

K. B.

Flaka HALITI

(1982, Pristina / KS)

Joe, te vagy az? (Család) | *Is it you, Joe? (Family),* 2016

textil, nyomat, 5 db | Print on textile, 5 pieces, 60 × 200 cm egyenként | each
Ltsz. | Inv. Number: LML.2017.477.1-5.
© Flaka Haliti, a pristinai LambdaLambdaLambda jóvoltából | Courtesy LambdaLambdaLambda, Prishtina

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung letétje | Long-term loan from the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 2017

A *Joe* egy 2015-ben született, hosszú távú projekt. Joe egy fiktív karakter, aki időről időre, véletlenszerűen tűnik fel, ahogyan éppen kedve tartja. Joe ráadásul könnyen vált külsőt: technikai megformálása mindig egyedi, sosem ismétlődik kétszer ugyanaz a „Joe" (csak a sorozat címe változatlan: *Joe, te vagy az?*). Jelen esetben Joe „családjával együtt" pálcikafiguraként jelenik meg: ez a motívum reflektál Haliti korábbi, „IKEA-zsákos sorozatára" (melyből a *Nihal* szintén a gyűjtemény és a kiállítás része), miközben kialakítása a reklámvilágot, azon belül a bannereket idézi. Önironikus módon a művész Joe alteregóját használja eszköznek, hogy reflektáljon a zakatoló kapitalizmusra; Haliti elsősorban a művészek aspektusából közelíti meg a kérdést, utalva arra a rohamtempóra, amelyben alkotniuk kell, illetve a piac kénye-kedve szerinti folytonos megújulási kényszerre. Mindezt Haliti frappánsan megfogalmazza Joe-n keresztül: a bázeli LISTE 2016-on bemutatott Joe például számtalan divatos alakot öltött, lévén bármi áron hajlandónak bizonyult a nemzetközi műtárgypiacra való bekerülésre. Joe-t tehát tekinthetjük a művészi alkotófolyamat részesének is.

Is It You Joe is a long-term project conceived in 2015. Joe is a fictional character who appears from time to time, unexpected, whenever it pleases him. Joe can also very easily modify his appearance: the shape or material Joe appears in is always unique, never to be repeated (only the title of the series is unchanged). In this case, Joe and his "family" is shown as stick figures: this motif reflects on Haliti's earlier "IKEA-bag" series (from which *Nihal* is also part of the collection and exhibition) while their design evokes the world of advertising, including banners. In a self-ironic manner, the artist uses Joe's alter ego as a tool to respond to the rather fast-paced capitalism; Haliti approaches the question primarily from the artists' viewpoint, referring to the fact they are constantly in the loop of working fast and under the obligation to follow the market's request to constantly reinvent themselves. All this is formulated in Joe's way: at the LISTE 2016 in Basel, Haliti made Joe appear in the form of countless trendy figures, implying that he has been willing to enter the international art market at any price. So Joe can be seen as a part of the artistic creative process.

K. B.

KOÓS Gábor

(1986, Losonc / SK)

Budapesti napló XIII. | *Budapest Diary XIII.*, 2015

nyomat: papír, tus; dúc: fa, metszet | Print: lino ink on paper; wood matrix, 2×(207×150 cm)
Ltsz. | Inv. Number: 2017.10.1.1-2.
© Koós Gábor

Vásárlás a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával | Purchased with support from the National Cultural Fund, 2017

KOÓS Gábor munkássága egyedülálló a kortárs magyar sokszorosított grafika történetében. A fiatal művész az általában kisméretű grafikák helyett hatalmas, sokszor a térbe is kilépő munkákat készít, melyek mindegyike egyedi mű.

E munka a 2013-ban induló *Budapest Diary* című sorozathoz tartozik – amely 2014-ben elnyerte a XXVI. Miskolci Grafikai Triennále Magyar Grafikáért Alapítvány díját. A kissé ódivatú technikával (fametszet) készült alkotások a művész mindennapi környezetének lenyomatai (metrókocsi belső, bejárati ajtó, házfalak, gangos udvarok). E művek két részből, de egyetlen egységből állnak, mivel a dúcot és a nyomatot (az eredetit és a másolatot) egyetlen alkotásként állítja ki, továbbá minden dúchoz csak egyetlen nyomat tartozik. A gyűjteményünkben található mű a sorozat egyik utolsó darabja, és egy jellegzetes, az Andrássy úton található épület ismerhető fel rajta. Alkotásain a finom konceptualizmus elegyedik a személyes múlttal és a fotografikus hatással.

Gábor KOÓS's work is unique in the history of printmaking in Hungary. Instead of prints that are usually small in size, the young artist makes vast works that often utilize the third dimension and are always one-off creations.

This work is part of his *Budapest Diary* series, which he started in 2013, and which won him the prize of the Foundation for Hungarian Graphic Art at the 26th Miskolc Triennial of Graphic Art in 2014. Made with the slightly old-fashioned technique of the woodcut, the works evoke the everyday surroundings of the artist (underground carriage interior, front doors, the walls of buildings, yards with open corridors). Each of these works comprises two parts that form a whole: the block and the print (the original and the copy) are displayed together, and only one print is made with each block. The piece in our collection is one of the last in the series, depicting a building on Andrássy Avenue. His works blend conceptualism with his personal past and a photographic effect.

D. K.

Alban MUJA

(1980, Mitrovica / KS)

Az én nevem, az ő városuk 1-7. (Miloti, Saranda, Shkodra, Vlora, Berati, Butrinti, Gjirkostra) | *My Name Their City 1-7. (Miloti, Saranda, Shkodra, Vlora, Berati, Butrinti, Gjirkostra),* 2012

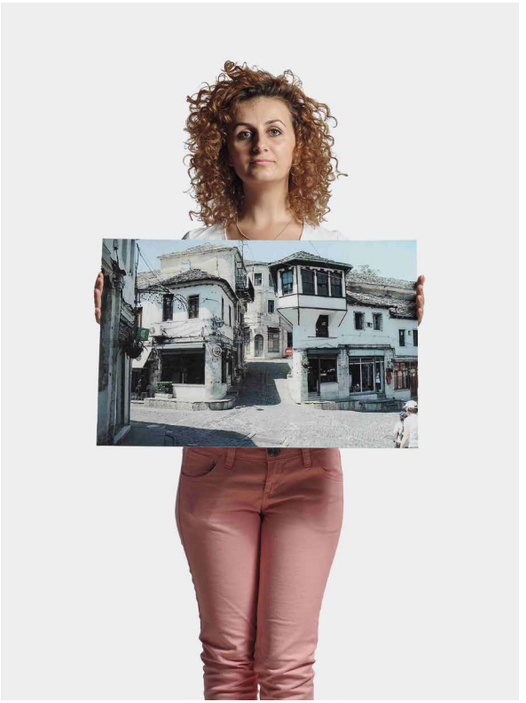
zselatinos ezüst fotópapíron | Gelatine silver print in photo paper, 7×(79,6×60 cm), Ed.: 1 / 4 + 1 AP
Ltsz. / Inv. Number: LML.2016.476.1.1-7.
© Alban Muja

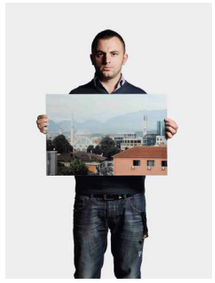
Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung letétje | Long-term loan from the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 2016

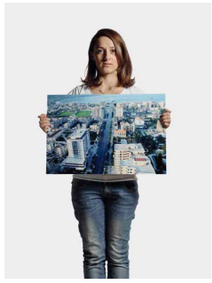
Alban MUJA munkáinak visszatérő eleme, hogy szokatlan nevű embereket helyez a figyelem középpontjába. *Az én nevem, az ő városuk* című fotósorozatában hét, hasonló pózban és semleges térben álló koszovói albán városképek fényképeit tartja maga előtt. Mindegyik személy neve ugyanaz, mint a kezében tartott albán városé. „A nacionalista identitáspolitika sajátos hatásaként a koszovói albánok (leginkább a hetvenes-nyolcvanas években) gyermekeiket albán városokról nevezték el. Mindez visszavezethető a 19. század elejétől életben tartott, és a 21. században Koszovó függetlenségével betetőző, a határ menti albán területeket egyesítő Nagy Albánia álmára. A másik tényező a koszovói albánok utazási tilalma volt; az Anyaföld etnikai közösségének megélhetetlensége miatt nem alakulhatott ki bennük a nosztalgiánál erősebb érzés a szomszédos Albánia iránt.” (Muja)

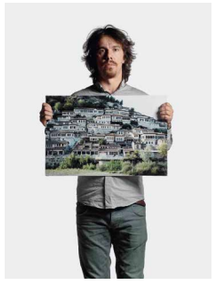
Placing people with unusual names in the center of attention is a recurrent feature of Alban MUJA's work. The series *My Name Their City* present seven Kosovan Albanian people, each positioned similarly, in a neutral white space with a cityscape in their hands. Each person's name is identical with the name of the Albanian city the picture of which they hold. “The influence of nationalist identity politics of the Albanians in Kosovo has resulted in the particular phenomenon of naming children after Albania's towns, mostly during the 70s and 80s. This is linked to a dream of unifying all Albanian territories around the border of modern-day Albania in a greater ethnic Albania, an idea originating from the early 19th century and culminating with the independence of Kosovo in the first decade of the 21st century. Another factor was that Kosovar Albanians were not allowed to travel to what they considered the Motherland of their common ethnicity, which only helped foster stronger feelings of nostalgia about the neighbouring Albania.” (Muja)

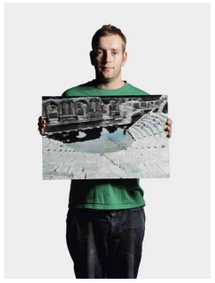
K. B.

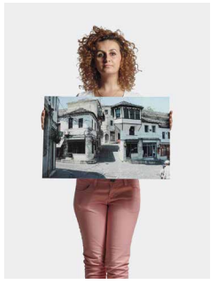












Adrian PACI

(1969, Shkodër / AL)

Albániai történetek | Albanian Stories, 1997

színes videó hanggal DVD-n | Colour video with sound, 7', Ed.: 2 / 5 + 2 AP
Ltsz. / Inv. Number: LML.2016.468.
© Adrian Paci

Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung letétje | Long-term loan from the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 2016

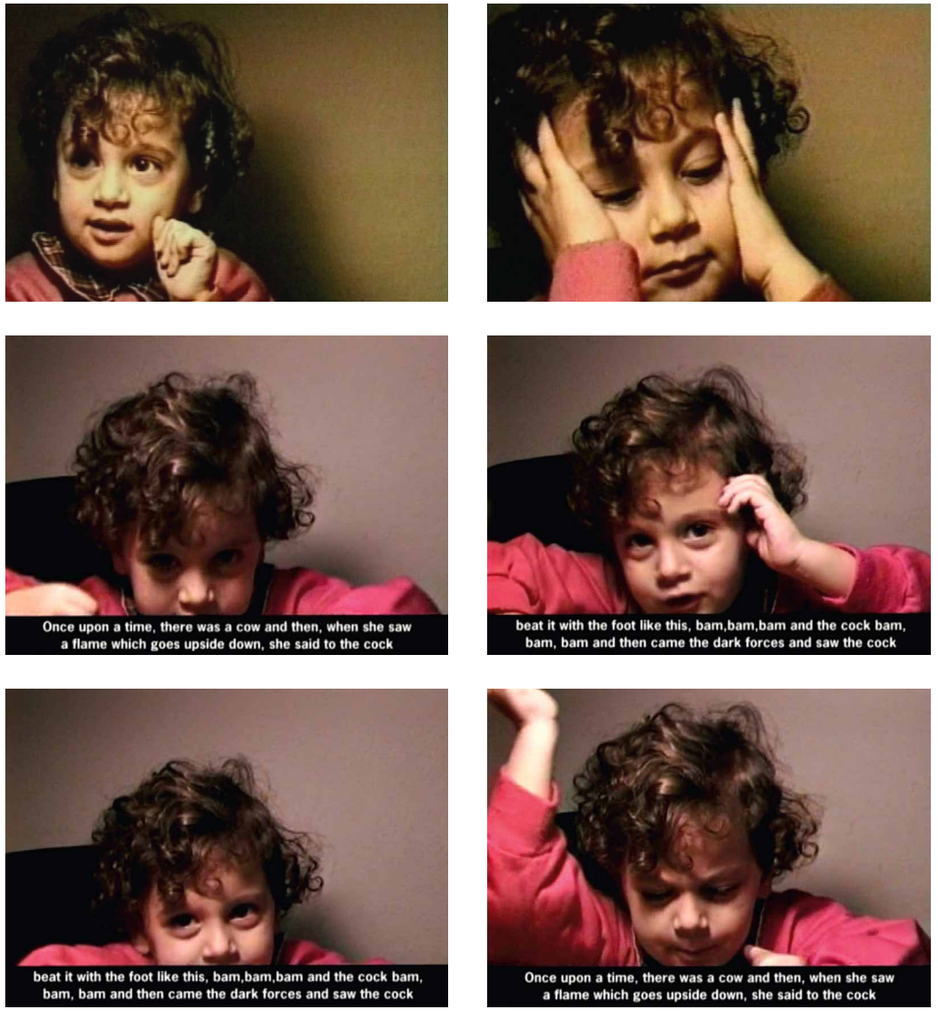
Adrian PACI ezt az egyszerű videófelvételt, amelyen hároméves kislánya talál ki tündérmeséket, nem sokkal azután készítette, hogy az Albániát 1997-ben megrázó erőszakos események elől menekülve családjával Olaszországba érkezett. Paci festőnek tanult, de átmenetileg felhagyott a festészettel és új technikák felé fordult: az *Albániai történetek* az első videómunkái közé tartozik. A száműzetés élménye, az elszakadás traumája és az új környezethez való alkalmazkodás új kontextust teremtett munkáinak. Az ártatlan gyermeki elbeszélésben olyan folklórból ismert szereplők, mint a boci, a cica és a kakas találkoznak katonákkal és nemzetközi erőkkel.

A mű egyszerű, dokumentarista nyelvet használ, így téve hangsúlyosabbá azt az ellentmondásos és abszurd helyzetet, amellyel a mesék szereplői kénytelenek szembenézni.

Adrian PACI made this video, simply recording his three-year-old daughter telling a series of improvised fairy tales, soon after he arrived with his family in Italy, taking refuge from the violent turn of events that shook Albania in 1997. Paci studied painting, but temporarily abandoned it and turned to new techniques: *Albanian Stories* is among his first video works. The experience of exile, the trauma of separation, and the necessity of adapting to a new environment created a novel context for his works. Folkloric characters, such as a cow, a cat, and a rooster, meet soldiers and international forces through the narration of an innocent child.

The work uses a simple, documentary language to emphasize the paradoxical and absurd situation the characters have to face.

K. B.



PUKLUS Péter

(1980, Kolozsvár | Cluj-Napoca / RO)

Kézikönyv a csillagokhoz | *Handbook to the Stars, 2012*

könyvinstalláció | Installation of books, változó méret | variable dimensions, 32 db | 32 pcs, egyenként
15×22 cm each
Ltsz. | Inv. Number: 2017.2.1.1-32.
© Puklus Péter

Vásárlás a Nemzeti Kulturális Alap hozzájárulásával | Purchased with assistance from the National Cultural Fund, 2017

PUKLUS Péter könyvművészeti alkotása az emberi agy működését művészeti eszközökkel ábrázolja. Az alkotó létrehozott egy térképet egymás mellé helyezett fényképeiből, amelyek, mint az emberi gondolatok, apró kapcsolódási pontokon keresztül kötődnek egymáshoz, akárcsak az éjszakai égbolton látható csillagok, amelyeket összekötünk, hogy csillagképeket rajzoljunk. A fényképekből készült térkép felszabdalt darabjaiból készült el először a fotókönyv, amelyben a legtöbb fénykép töredezetten jelenik meg.

A fotókönyv megjelenése után jött rá a művész, hogy a kinyitott könyveket egymásra, illetve egymás mellé helyezve visszaépíthető az eredeti térkép. A töredezett képek így válnak teljessé egy falon elhelyezett installáció formájában, amely felkavarja hagyományos időérzékelésünket. A könyv összes lapja egyszerre látható, újraértelmezve a klasszikus történetmesélés és a lineárisan előre haladó idő fogalmát. A könyvek néhol saját súlyuknál fogva tartják egymást, mintha az időtlenségben lebegnének.

Péter PUKLUS's work of artists' book work represents the workings of the human brain by artistic means. The artist created a chart from juxtaposed photographs, which are connected via small points of contact, like the stars, which we can connect to form constellations. First the chart made up of the photos was cut up for the purposes of a photo-book, in which most of the photographs appeared in an incomplete form.

After the photo-book was published, the artist realized that the original chart could be reconstructed by placing the open books side by side, or by letting them overlap each other. Thus the fragmentary photos became complete again in a wall-mounted installation, which upsets our customary perception of time. Every page of the book can be seen at the same time, undermining the concepts of classical narration and linearly progressing time. With one book held in place by the weight of another, there is a sense of the whole floating in timelessness.

S. Zs.

TÓT Endre

(1937, Sümeg / HU)

Meg nem festett vásznam VI. | My Unpainted Canvas VI., 1971–2000

akril, vászon | Acrylic on canvas, 125×200 cm
Ltsz. / Inv. Number: 2016.19.1.
© Tót Endre

A művész ajándéka | Gift of the artist, 2016

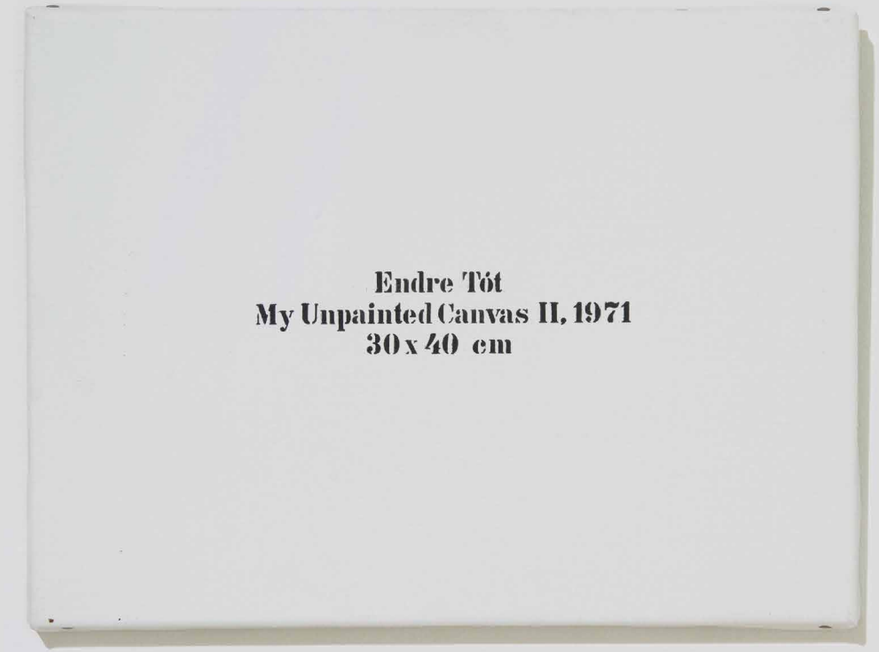
TÓT Endre 1971-ben fordult el véglegesen a festészettől. *Meg nem festett vásznai* először egy szamizdatként kiadott művészkönyvben bukkantak fel: a füzetszerű kiadványban a képek körvonalát és méreteit jelentette meg. A tipográfiai munkában a sohasem létezett képek üres kereteit a néző töltheti ki elképzelt képekkel. Életművében e munkával már a fogalmi gondolkodás került előtérbe, hiszen a képek létezésének és érzékelésének kérdéseit feszegette. Ezt a hiányesztétikát gondolta tovább *Éjszakai látogatás a National Galleryben* című sorozatán, ahol régi mesterek műveiről készült reprográfiákat festett át úgy, hogy azok egyáltalán nem láthatóak, csak a cím alapján azonosíthatóak.

Gyűjteményünkben lévő műve szintén a hiányesztétika folytatása. A festmény további kérdéseket is felvet: mi marad a művésznek, ha lemond a képi reprezentációról és a fogalmi, konceptuális művészet területére lép? További csavart jelent az a tény, hogy ezen a festményen korábbi sokszorosított grafikai művének borítóját festette meg, vagyis egy másolatból lett végül eredeti műalkotás.

Endre TÓT turned away from painting permanently in 1971. He first published his *Unpainted Canvases* in a samizdat artists' book: the pamphlet contained the outlines and dimensions of the paintings. Viewers of the book can fill the empty frames of the works that never existed with their own imaginary images. This typographic work marked a point in the œuvre where conceptual thought became more important, exploring as it was questions of how images exist and are perceived. This aesthetic of absence was developed further in the series he called *Night Visit to the National Gallery*, in which reproductions of old masters' works were painted over in a way that completely concealed them, so that they could only be identified with the help of their titles.

The work in our collection also develops on the aesthetic of absence. The painting poses further questions: what is left for the artist who relinquishes pictorial representation and ventures into the realm of conceptual art? In a further twist, this painting represents the cover page of a former collection of his prints, which is to say the copy became an original work of art.

Ü. K.



Gentian SHKURTI

(1977, Mammuras / AL)

Alice Csodaországban | Alice in Wonderland, 1997

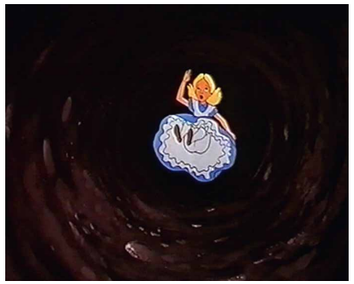
színes videó hanggal, angol felirattal | Colour video with sound, English subtitles, 3'35", Ed.: 2/3 + 1 AP
Ltsz. / Inv. Number: LML.2016.470.
© Gentian Shkurti

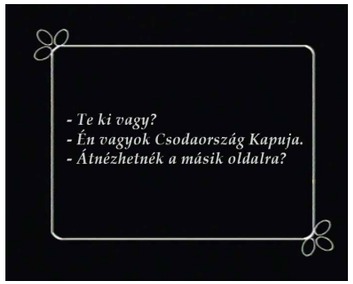
Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung letétje | Long-term loan from the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 2016

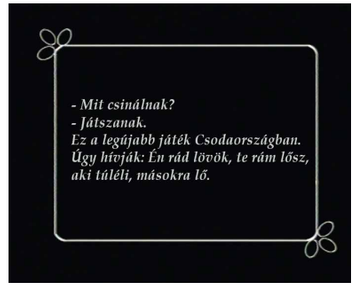
Albánia 1997-ben gazdaságilag és társadalmilag összeomlott: az 1990-es évek közepén, a közel ötvenévnyi elszigeteltség és kommunista diktatúra után bevezetett piacgazdaság a kormány által támogatott pilótajáték rendszerére épülő beruházások nyomán hamar pénzügyi káoszba csapott át. A lakosság utcára vonult, katonai bázisokat rabolt ki, fegyvert ragadott, polgárháborús helyzet alakult ki. Az állami televízió szinte semmit nem közvetített az összecsapásokból – legfeljebb külföldi hírcsatornákon értesülhettek az emberek a zűrzavar mértékéről. Ez az abszurd helyzet késztette Gentian SHKURTIt, hogy felhasználja a Disney-féle Alice Csodaországot videómunkájához. Shkurti két videókazettát használt a montázshoz: összevágva a rajzfilm bizonyos jeleneteit külföldi csatornákról átemelt híradó-felvételekkel, új értelmezést ad „Csodaország" viszonylatairól.

In 1997, Albania underwent an economic and social crash: the market economy introduced in the mid-1990s, after almost 50 years of isolation and communist dictatorship, had soon turned into financial chaos on account of government-supported pyramid scheme projects. The population took to the streets and plundered military bases, took arms, resulting in a quasi civil war. The state television almost entirely ignored the clashes – people were at best informed by international channels about the extent of the disorder. This absurd situation inspired Gentian SHKURTI to use Disney's Alice in Wonderland in his video. He used two videotapes for the montage: by mixing the cartoon with news footage of international channels, Shkurti provides a new understanding of "Wonderland."

K. B.







MŰTÁRGYINDEX | ARTWORK INDEX

ALBERT Ádám
Munkapróba/BLK 1. | *Work Probe/BLC 1.*, 2014 212

BAK Imre
Sávok I., | *Stripes I.*, 1968 114

BAK Imre
Fényes 6. | *Bright No. 6.*, 1970 116

Georg BASELITZ
Krisztus kigúnyolása | *The Mocking*, 1983 194

Georg BASELITZ
G-fej | *G-head*, 1987 196

BENCZÚR Emese
Nem minden arany, ami fénylik | *Not all is gold that glitters*, 2016 214

Joseph BEUYS
Pecsétes levél | *Sealed Letter*, 1976 40

Arno BREKER
Peter és Irene Ludwig portréja | *Portrait Busts of Peter and Irene Ludwig*, 1987 26

Chuck CLOSE
Nat, 1972–1973 66

Jiří DAVID
Rejtett kép (Peter Ludwig) | *Hidden Image (Peter Ludwig)*, 1995 28

EL-HASSAN Róza
Ébredés | *Wake up*, 2012 216

Richard ESTES
Rappaport patika | *Rappaport Pharmacy*, 1976 68

Jakup FERRI
Cím nélkül | *Untitled*, 2015 218

FREY Krisztián
'68. augusztus | *August '68*, 1968 70

FREY Krisztián
01 01 72, 1972 118

GÉMES Péter
Homokóra | *Hourglass*, 1995 198

Ion GRIGORESCU
Mosakodás | *Washing*, 1976 42

Ion GRIGORESCU
Önarckép a konyhában vasalás közben | *Self-portrait in the Kitchen Ironing*, 1976 44

Flaka HALITI
Nihal, 2016 220

Flaka HALITI
Joe, te vagy az? (Család) | *Is it you, Joe? (Family)*, 2016 222

Richard HAMILTON
Puha rózsaszín tájkép | *Soft Pink Landscape*, 1971–1972 72

HARIS László
Szembesítés-akció: Kettős portré | *Confrontation-action: Double portrait*, 1973–2012 136

HARIS László
Szembesítés-akció dokumentumfotók 1–7. | *Confrontation-action: document photos 1–7*, 1973–2012 138

Zuzanna JANIN
Kövess engem, változtass meg, itt az idő | *Follow Me, Change Me, It's Time*, 1995 176

Zuzanna JANIN
Cím nélkül (Idős kezek, fiatal kezek) | *Untitled (Old Hands, Young Hands)*, 1996 176
Cím nélkül (Idős fejek, fiatal fejek) | *Untitled (Old Heads, Young Heads)*, 1996 178

Zuzanna JANIN
Cím nélkül (Idős lábak, fiatal lábak) | *Untitled (Old Feet, Young Feet)*, 1996 178

JOVÁNOVICS György
Függönyrelief | *Curtain Relief*, 1970 120

KÁROLYI Zsigmond
Sakktábla-kép | *Chess-board Picture*, 1978–1979 140

KÁROLYI Zsigmond
Egyenes labirintus (fotó: KONCZ András) | *Straight Labyrinth* (Photo: KONCZ András), 1977 142

KESERÜ Ilona
Gubanc | *Tangle*, 1969 74

KESERÜ Ilona
Piros kép | *Red Painting*, 1966 122

KESERÜ Ilona
Tízes számú kép | *Painting No. 10*, 1966 124

Konrad KLAPHECK
Áhítat | *Devotion*, 1959 76

KOJA (Fitore ISUFI)
Japán (Szüzességi zászló) | *Japan (Flag of Virginity)*, 2006 180

KOÓS Gábor
Budapesti napló XIII. | *Budapest Diary XIII.*, 2015 224

NATALIA LL
Consumer Art 1; Consumer Art 2; Consumer Art 3, 1975 148

LAKNER László
Silence (Hommage à Joseph Beuys), 1971 78

LAKNER László
Kötél | *Rope*, 1969 126

LAKNER László
Danae, 1968 128

LAKNER László
„Foot-Art" projekt (Futball a Szépművészeti Múzeumban) | *„Foot-Art" project (Futball in the Museum of Fine Arts, Budapest)*, 1970–2011 144

Jean-Jacques LEBEL
Elisabeth, 1962 80

Roy LICHTENSTEIN
Vicki, 1964 82

LOVAS Ilona
Innocenti I.–V., 2004 182

Markus LÜPERTZ
Pásztor | *Shepherd*, 1986 160

Malcolm MORLEY
Lóversenypálya (Dél-Afrika) | *Race Track (South Africa)*, 1970 84

Alban MUJA
Az én nevem, az ő városuk 1-7. (Miloti, Saranda, Shkodra, Vlora, Berati, Butrinti, Gjirkostra) | *My Name Their City 1-7. (Miloti, Saranda, Shkodra, Vlora, Berati, Butrinti, Gjirkostra)*, 2012 226

NÁDLER István
Erőszak | *Violence*, 1968 130

NÉMETH Ilona
Többfunkciós nő | *Polyfunctional Woman*, 1996 184

Marcel ODENBACH
Ein Bild vom Bild machen (Képből képet alkotni | *Making a Picture of a Picture)*, 2016 30

Claes OLDENBURG
Női fehérneműs pult | *Lingerie Counter*, 1962 86

Adrian PACI
Albán történetek | *Albanian Stories*, 1997 228

PAUER Gyula
Az első Pszeudo-kiállítás manifesztuma | *Manifesto of the First Pseudo Exhibition*, 1970 46

PAUER Gyula
AZ EZERKILENCSZÁZÖTVENHATOS FORRADALOM EMLÉKÉRE | *IN MEMORIAM OF THE 1956 REVOLUTION*, 2006 48

PAUER Gyula
Pszeudo-művek | *Pseudo Art*, 1972 50

Pablo PICASSO
Matador és meztelen nő | *Matador and Nude Woman*, 1970 166

Pablo PICASSO
Muskétás karddal | *Musketeer with Sword*, 1972 162

Pablo PICASSO
A muskétás (Domenico Theotocopoulos van Rijn de Silva) | *The Musketeer (Domenicos Theotocopoulos van Rijn de Silva)*, 1967 164

Pablo PICASSO
Bikaviadal nyolc tányéron | *Bullfight on Eight Plates*, 1959 168

PUKLUS Péter
Kézikönyv a csillagokhoz | *Handbook to the Stars*, 2012 230

L. A. RAEVEN [Liesbeth és / and Angelique Raeven
A természet választása | *Nature's Choice*, 2002 186

Robert RAUSCHENBERG
Ék (a Zúzmara-sorozatból) | *Shim (from the Hoarfrost Editions series)*, 1974 88

Robert RAUSCHENBERG
Sövény | *Hedge*, 1964 90

Gentian SHKURTI
Alice Csodaországban | *Alice in Wonderland*, 1997 234

Konrad SMOLEŃSKI
Mold (Cage), 2012 200

SOCIÉTÉ RÉALISTE [GRÓF Ferenc és / and Jean-Baptiste NAUDY]
The Fountainhead, 2010 202

ST.AUBY Tamás
Létminimum Standard Projekt 1984 W | *Mutáns tabló* (1983), *Mutáns videó* (1980) | *Minimum Subsistence Level Standard Project* 1984 W | *Mutant tableau* (1983), *Mutant video* (1980) 52

ST.AUBY Tamás
Véres film | *Bloody Film*, 1968/2010 54

ST.AUBY Tamás
Új mértékegység | *New Unit for Measurement*, 1965/2012 56

Curt STENVERT
A 38. emberi helyzet: A menedzser, aki halála esetén saját aranyozott csontvázát hagyja bűbájos özvegyére | *38th Human Situation: a Manager Who Bequeaths His Own Gilt Skeleton to His Charming Widow*, 1964 92

Mladen STILINOVIĆ
Kalapács | *Hammer*, 1982 58

Joe TILSON
Az öt érzék | *The Five Senses*, 1968–1969 94

Jean TINGUELY
Kerekeim | *My Wheels*, 1960–1961 96

TÓT Endre
Kalapok | *Hats*, 1969 132

TÓT Endre
TOTalJOYS, 1975–1976 150

TÓT Endre
Muskétás (Távollévő Picasso) | *The Musketeer (Absent Picasso)*, 1999 170

TÓT Endre
Meg nem festett vásznam VI., 1971–2000 232

Rosemarie TROCKEL
Öröm | *Joy*, 1988 188

TÜRK Péter
Taposómalom I-II. | *Treadmill I-II.*, 1975–81 152

UJJ Zsuzsi
Öcsis | *With Öcsi*, 1988 204

Timm ULRICHS
Rezonancia nélkül | *Without Resonance*, 1983–1989–2005 60

Timm ULRICHS
Rezonancia nélkül | *Without Resonance*, 1983–1989 62

Wolf VOSTELL
Autóbaleset | *Car Accident*, 1965–1967 98

Andy WARHOL
Single Elvis, 1964 100

Tom WESSELMANN
Tájkép No. 4. | *Landscape #4*, 1965 102

WOOD & HARRISON
Az egyetlen másik pont | *The Only Other Point*, 2005 206

Dimitrij Dimitrijevics ZSILINSZKIJ | Dmitry Dmitrievich ZHILINSKY
Kettős portré: Irene és Peter Ludwig | *Double Portrait: Irene and Peter Ludwig*, 1981 32

A katalógusban megjelent szövegek szerzőinek monogramjai | Monograms of the authors of the texts published in the catalogue:

A. Á. ALBERT Ádám
B.-S. V. BAKSA-SOÓS Veronika
Ba. K. BALÁZS Kata
B. A. BÁLVÁNYOS Anna
Bó. K. BÓDI Kinga
D. K. DÉKEI Kriszta
F. J. FABÉNYI Julia
H. L. HEMRIK László
K. B. KÁLMÁN Borbála
K. Zs. KÁROLYI Zsigmond
K. J. KÉSZMAN József
K. R. KOPECZKY Róna
P. V. POPOVICS Viktória
S. Zs. SUGÁR Zsófia
Sz. M. SZÉKELY Miklós
Sz. K. SZIPŐCS Krisztina
T. K. TIMÁR Katalin
Ü. K. ÜVEGES Krisztina

A gyűjteménygyarapítással kapcsolatban használt kifejezések magyarázata | Explanation of terms concerning the expansion of the collection:

adomány | Donated by
Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung 1989-es, 70 tételből álló múzeumalapító adománya | Part of the 70-piece selection of works donated to the museum by the Aachen based Peter and Irene Ludwig Foundation in 1989.

ajándék | Gift
az alapítók adományán kívüli műtárgy ajándékozás | Donated to the museum by third party other than the founders.

támogatás | Provided funds
a mű teljes vételárával megegyező anyagi támogatás | Financial aid covering the full price of the purchased artwork.

hozzájárulás | Purchased with assistance
a mű vételárának egy részét kitevő anyagi támogatás | Financial aid covering part of the price of the purchased artwork

múzeumi vásárlás | Purchased
vásárlás a múzeum saját költségvetéséből | Work purchased from the museum's own budget.

Referenciakiállítások | Reference Exhibitions
Kiemelkedő kiállítások, amelyeken a mű szerepelt a múltban | Outstanding exhibitions in which the work was previously displayed

IMPRESSZUM | IMPRESSUM

A katalógus a *WESTKUNST – OSTKUNST / Válogatás a gyűjteményből* című 2017. augusztus 1-jén nyílt újrarendezett állandó kiállításhoz kapcsolódóan jelent meg. | The catalogue was published on the occasion of the rearranged permanent exhibition *WESTKUNST – OSTKUNST / The Collection on Display* opened on August 1st, 2017.

WESTKUNST – OSTKUNST / Válogatás a gyűjteményből
WESTKUNST – OSTKUNST / The Collection on Display
Ludwig Múzeum, 3. emelet | Ludwig Museum, 3rd Floor

Kiállító művészek | Exhibited Artists
ALBERT Ádám | BAK Imre | Georg BASELITZ | BENCZÚR Emese | Joseph BEUYS | Arno BREKER | Chuck CLOSE | Jiří DAVID | EL-HASSAN Róza | Richard ESTES | Jakup FERRI | FREY Krisztián | GÉMES Péter | Ion GRIGORESCU | Flaka HALITI | Richard HAMILTON | HARIS László | KOJA | Zuzanna JANIN | JOVÁNOVICS György | KÁROLYI Zsigmond | KESERŰ Ilona | Konrad KLAPHECK | KOÓS Gábor | LAKNER László | Jean-Jacques LEBEL | Roy LICHTENSTEIN | Natalia LL | LOVAS Ilona | Markus LÜPERTZ | Malcolm MORLEY | Alban MUJA | NÁDLER István | NÉMETH Ilona | Marcel ODENBACH | Claes OLDENBURG | Adrian PACI | PAUER Gyula | Pablo PICASSO | PUKLUS Péter | L.A. RAEVEN | Robert RAUSCHENBERG | Gentian SHKURTI | Konrad SMOLEŃSKI | SOCIÉTÉ RÉALISTE | ST.AUBY Tamás | Curt STENVERT | Mladen STILINOVIĆ | Joe TILSON | Jean TINGUELY | TÓT Endre | Rosemarie TROCKEL | TÜRK Péter | UJJ Zsuzsi | Timm ULRICHS | Wolf VOSTELL | Andy WARHOL | Tom WESSELMANN | WOOD & HARRISON | Dimitrij Dimitrijevics ZSILINSZKIJ (Dmitry Dmitrievich ZHILINSKY)

Kiállításkoncepció | Exhibition Concept:
FABÉNYI Julia, a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum igazgatója | Director of Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art

A kiállítás megvalósításában közreműködő munkatársak | Colleagues who have contributed to the preparation of this exhibition:
DÉKEI Kriszta | KÁLMÁN Borbála | KÉSZMAN József | KÓNYA Béla | SZIPŐCS Krisztina | ÜVEGES Krisztina

Grafika | Graphic design:
ELN Ferenc

Grafikai kivitelezés | Graphic production:
DESSIN DESIGN

A Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum szakmai igazgatóhelyettese és vezető kurátora | Deputy Director and Chief Curator of Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art: SZIPŐCS Krisztina
Műtárgyvédelmi és restaurátori osztály | Conservation and Collection Care Department: KÓNYA Béla Tamás, KOVÁCSNÉ GŐGÖS Ágota, KEMENES Panna

Kölcsönzők | Lenders:
Galerie Capitain, Köln | Galerie Capitain, Cologne; Szombathelyi Savaria Megyei Hatókörű Városi Muzeum | Savaria Museum, Szombathely

Külön köszönet | Special thanks:
DÉKEI Kriszta, HEMRIK László, KÁLMÁN Borbála, KÉSZMAN József, KÓNYA Béla Tamás, SZIRA Henrietta, DABI-FARKAS Rita, SOMOGYI-ROHONCZY Zsófia, SUGÁR Zsófia, SZIPŐCS Krisztina, ÜVEGES Krisztina

A kiállításhoz okostelefonra letölthető OROUNDO alkalmazás készült, mely révén a látogató a saját telefonjára letölthető, magyar és angol nyelvű audio guide tárlatvezetővel nézheti végig a kiállítást. | The exhibition was completed with OROUNDO mediaguide application for smartphones, through which the visitor, by dowloading the audio guide, can visit the exhibition in Hungarian and English.

A kiállításon digitálisan is olvasható művészmanifesztumok gyűjtését Üveges Krisztina végezte. | The digitalized artist manifestoes displayed in the exhibition were collected by Krisztina Üveges.

A kiállításokat bemutató idővonal összeállítása a Múzeum Gyűjteményi, kiállítási és tudományos főosztály munkatársainak együttes munkája. | The compilation of the timeline presenting the exhibitions is the collective work of the Museum's Collection and Exhibition Department's Team.

WESTKUNST – OSTKUNST / Válogatás a gyűjteményből
WESTKUNST – OSTKUNST / The Collection on Display

A kiadvány koncepciója | Publication Concept:
FABÉNYI Julia

A kiadványt szerkesztette | Publication edited by:
DÉKEI Kriszta, KÁLMÁN Borbála

Szerzők | Authors:
Fejezeteket bevezető szövegek | Introductions to chapters:
© FABÉNYI Julia, KÁLMÁN Borbála, KÉSZMAN József
Műtárgyleírások / Texts accompanying artworks:
© ALBERT Ádám; BAKSA-SOÓS Veronika; BALÁZS Kata; BÁLVÁNYOS Anna; BÓDI Kinga; DÉKEI Kriszta; FABÉNYI Julia; HEMRIK László; KÁLMÁN Borbála; KÉSZMAN József; KOPECZKY Róna; KÁROLYI Zsigmond; POPOVICS Viktória; TIMÁR Katalin; SUGÁR Zsófia; SZÉKELY Miklós; SZIPŐCS Krisztina; ÜVEGES Krisztina

A múzeumi vásárlásokat a Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, valamint a Nemzeti Kulturális Alap tette lehetővé. | The new acquisitions were made possible thanks to the Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen and the National Cultural Fund (Hungary).

Műtárgyfotók, enteriőrfotók (a kivételeket a vonatkozó műtárgykrediteknél külön jeleztük) | Artwork photos, interior photos (exempts specified in the credit line of the relevant artwork): © ROSTA József

Olvasószerkesztő | Copy Editor:
IVACS Ágnes

Fordítás | Translation:
IVACS Ágnes, MIHÁLY Árpád

Grafikai terv és nyomdai előkészítés | Graphic Design and Prepress:
ELN Ferenc

Felelős kiadó | Responsible Publisher:
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 / Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art

ISBN 978-963-9537-63-7

Nyomda | Printed by:
EPC Nyomda, Budaörs

Megjelent 500 példányban, a kézirat lezárásának ideje: 2018. április | Published in 500 copies, the manuscript was closed in April, 2018

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum
Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art
H-1095 Budapest, Komor Marcell u. 1., Hungary
t: +36 1 555 3457 f: +36 1 555 3458
www.ludwigmuseum.hu

LUDWIG MÚZEUM — KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM

Peter und Irene Ludwig Stiftung

EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTÉRIUMA

ISBN: 978-963-9537-63-7

LUDWIG MÚZEUM — MUSEUM OF CONTEMPORARY ART