



BATUZ WORKS IN PAPER MAY 27—JUNE 20, 1982 HARA MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, TOKYO, JAPAN



NO.128. March. 3, 1982
40×48". 101.5×122cm

ご挨拶

ニューヨークから北に約1時間ほどのところにウエストポートという小さな町がある。そこには長き時代のアメリカを思わせる質素だががっちりした造りの白い家、そして2万坪以上はあると思われる敷地には大きな木が茂り、チューリップや山桜など色とりどりの花が咲きみだれている。

バトウス氏はハンガリーの貴族の家に生まれ、召使たちに囲まれて幼少を過した。しかし間もなくおこった第2次世界大戦で、祖

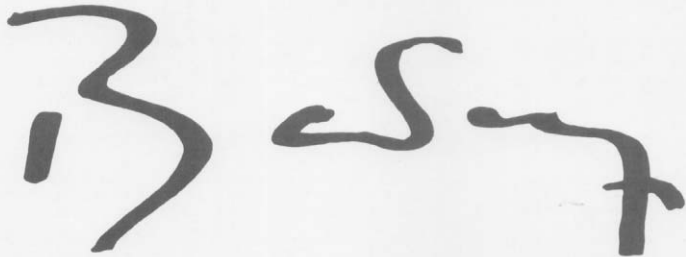
国を逃れて南米での生活がはじまったが、今では静かなこの別天地で奥さんと、お孫さんと思うほど小さな末の息子さんと一緒に創作にはげんでいる。

大きなマキをくべた暖炉の前でバトウス氏が語る身の上話を聞いたとき、私には彼の作品が納得できるような気がした。パルプを素材に紙の上に描かれたというよりは、紙そのもので作られた作品には、素朴な力強さを感じられる。それは単なる表面的な強さではなく、彼自身の生活信条に裏づけられたディナーミネーションとも言うべきものではない

だろうか。

バトウス氏を迎えて、日本で初めてのバトウス展——紙による作品——を原美術館で開催することになり、たいへん嬉しく思う。その実現のために特別のお骨折りをいただいたバトウス氏をはじめ、作品を心よくお貸し下さったコレクター、美術館、そして今回のバトウス展をご推薦下さったウィーン現代美術館のロンテ館長に特別の感謝の意を表したい。

1982年5月 原美術館 館長 原 俊夫



ADDRESS DELIVERED BY
TOSHIO HARA,

DIRECTOR OF HARA MUSEUM OF
CONTEMPORARY ART

May, 1982

If you drive about hour to north from New York, you will come to a small town called Westport. Here, you will find a simple but sturdy white house of a good-old-American style surrounded by huge green trees, beautiful tulips, wild cherry blossoms and many other flamboyant flowers on a large land, apparently over 66,000 square meters.

Mr. Batus was born in an Hungarian

noble family and, as such, grew up in a house served by many servants. Soon, World War II erupted, and he was forced to flee from his country and start a new life in South America. Today, Mr. Batus devotes himself to creation works in this tranquil and beautiful countryside with his wife and his youngest son, Tas who is almost like his grandson.

As I listened to Mr. Batus telling me of his life story as we sat in front of the fireplace, huge logs blazing, I could almost understand why his works were as they were. His works on paper, that is using pulps as material, or rather creations of paper itself emit a simple strength: not a superficial strength, but, I would say, a determination deriving from his principle

of life.

I am extremely happy that Hara Museum of Contemporary Art is holding an exhibition of Mr. Batus's works, "Batus's works in paper," for the first time in Japan, and to have his presence on this occasion. I would like to take this opportunity to thank most warmly Mr. Batus for his very valuable assistance in making this exhibition possible, as well as to the collectors of his art and museums for generously allowing us to use their precious collections. I would also like to express by gratitude to Dr. Dieter Ronte of Museum Moderner Kunst in Vienna for recommending us to hold a Batus Exhibition.
Thank you.

ノバトゥス東京展開催によせて

ラファエル・スクーレ

美術評論家

元ブエノス・アイレス近代美術館館長

抽象芸術とは自然から避難したものだと思っている人は多い。木や花の影が確認できないため、抽象画は何か欠けているとか、もっと安心感を与えもっと自信を持たせてくれるようないわゆる符號というべきものがないと信じているのである。しかし、芸術はこのような役に立つ方法は持ち合わせていなくても、微妙で間接的な方法によって自然が存在しているといえよう。

芸術家のまなざしがどんなに内省的であっても、彼の絵を構成している諸要素は自然界にあるそれらの要素の相応性と必然的に関係を保持しているのである。つまり、夜明けや星の輝く月夜を凝視する時にその心が沈黙思考するものから「色」が避難することは決してない。

「光」は一日の時の変化と何らかの関係がある

ろうし、「線」は全く具象性を欠いていても、目が触えずに見ている広大無限な変化を持っている輪郭を常に記憶の裏側に持っているものである。

バトゥースの芸術も決してこの法則の例外ではない。

バトゥースは意図するところの少ない男であり、彼の絵も同様である。

多分そのゆえに絵も思想も深みがあるのである。

彼が後悔している唯一の罪は怠慢であって、それは何か悪いことをしたのではなく正しいことをしなかったことだと彼が言っているのを私は聞いたことがある。また、抽象画や具象画についても彼は語り、具象化するなら現象の世界を再現するよりも抽象美術の方がもっと徹底的な表現力を持つと信じていると語っていた。いわば生まれた時から鏡で正装したバトゥスのように、何かに生まれ来るものを表現した時芸術は最高のものとなるのである。このふたつの思想はいずれも単純ではあるが深いものを持っている。彼の表現は単純であ

るがその中には、特に東洋の感覚に近いというべき壮麗さがある。これは単なる偶然ではない。バトゥースはハンガリーの生まれである。その体には、言葉もなくその行為は恐ろしいモンゴル人の祖先の血が流れている。

これらの背後には統合を求める意志があるようである。私もそうであるが、歌謡の版画を誇りをもって所有し、日々歌謡の天分を思いおこすということは統合という言葉の意味がよく理解できることを意味し、翻訳であっても俳句を鑑賞することができるのである。

少なくとも 3,000 年は遡らなような記憶は興味がないとゲーテは言ったが、バトゥースの記憶はそれよりもさらにずっと遡る。彼の絵を鑑賞する時、我々はアルタミラやラスコーの傑作を思いおこす。多大な努力の末に彼が到達した構成上の特質が、彼の世界を宗教的権衡や原始人の聖化された努力に結びつける壮麗さや作品の中に与えている。芸術を生んだ原始の衝動は遊び以上のものであり、我々が審美的デザインとして理解しているものをはるかに超えていたことは確かである。この種の必要を満たすことに存在意義を見出

FOR THE BATUZ'S SHOW IN TOKYO

Rafael Squirru

Connecticut, 1982

Art Critic

Founder and Former Director of

the Modern Art Museum of Buenos Aires

Many believe that abstract art is removed from nature; that unless they can recognize the form of a tree or of a flower something is being taken away from them and that they are left so to speak without that point of reference that makes them feel more secure, more sure of themselves. But though art may have none of these useful aids, still in some subtle, in some indirect way, nature will be present.

However introspective the artist's gaze, the elements that make up his picture will inevitably relate to their equivalents in the natural world:

Colour can never be quite removed from what the eye contemplates when gazing at the dawn or at the moonlit night sparkling with stars.

Light, shall one way or the other relate to the times of day and lines though totally unrepresentational will always have at the back of their memory some profile of the cosmic and infinite variety that the eye is constantly beholding. The art of Batuz is no exception to this rule.

Batuz is a man of few ideas; so is his painting.

Perhaps because of this, both painting and ideas run deep.

I have heard him say that the only sins he really regrets are those of omission, not what he did wrong but the right he failed to do. I have also heard him speak of abstract and representative art and how he believes in the more radical statement of abstract art, rather than to re-present, that is, present once more, the image of the phenomenal world. Art is at its best when it presents something born, as it were like Pallas Athena fully clad in armour from the moment of birth. Both ideas are simple, they are both profound. In the simplicity of his statements there is

a grandeur that should be particularly akin to oriental sensibility. This is not mere chance; Batuz is Hungarian born and he carries in his veins the blood of his mongol forefathers: men of few words and formidable deeds.

There appears to exist behind all this a will for synthesis. To be, as I am, the proud possessor of an Utamaro print and to be daily reminded of his genius, means that one can appreciate the meaning of the word synthesis; even in translation one can also appreciate a haiku poem.

Goethe said that a memory that did not carry us back at least three thousand years was of no interest to him; Batuz's memory goes much further back than that. In enjoying his painting we are reminded of the achievements of Altamira and Lascaux. The textural quality he has reached after many an effort gives his works a majesty that links his world with the religious yearnings and the sacralized endeavours of primitive man. The primordial urge that gave birth to art was more than play, certainly far more than what we understand by aesthetic design.

している人達と議論をする必要はないがバトゥースはそういう人ではないのである。セザンヌが、自分の追求している態度はブーナシのしたことをくり返すことだが印象派の率直な雰囲気を持ったものであると言ったとしたら、バトゥースは、自分の信条は原始人がしたことをくりかえし、さらに世界の芸術の歴史が与えるすべての知識をつけ加え、印象派もカンディンスキも忘れないことだとさえ言えるであろう。このカンディンスキーが「芸術にける精神性」について持っていた主たる関心事が、バトゥースの印象主義を理解する大きな鍵になる。彼の芸術にとっては原始的なものの構成に至るためにバトゥースは自分の道義を文字通で作りなおした。彼が動いているところを見るのはこの上なくすばらしい経験である。伝統的なスタイルで絵の息をぬった筆を動かす結果として彼のイメージがデミルゴスのように出てくるのではなく、むしろあの偉大で神経質なゴヤならばわかってくれるであろうが、他全体を使い文字通り絵を描くプロセスの一部となり、いわば皮膚のあらゆる穴や神経と筋肉のすべての細胞か

We need not quarrel with those who find their raison d'être in satisfying this type of need; but such is not the case with Bataz. If Cézanne said that the attitude he pursued was that of redoing Poussin but with the plain air atmosphere of the impressionists, Bataz could well say that his credo is to redo the primitives, adding to them all the sophistication that the history of world's art provides, not forgetting either the impressionists or Kandinsky, whose main preoccupation with the Spiritual in Art is very much the key to the expressionism of Bataz. To reach this texture that is primordial to his art, Bataz has literally remade his own tools; to see him work is a notable experience. Like a demiurge his images spring forth not as the result of drawing and brush work in the traditional style, but more as the great temperamental Goya could have understood, using all of his body, literally becoming a part of the painting process as if the results sprang from every pore of his skin, every cell of his nervous and his muscular system. Because of this it is perhaps imperative in order to fully

ら結果がほとばしり出てくるのである。これがゆえに、彼の芸術を十分に鑑賞するためには、多くの人が失ってしまい、たやすくとりもて返すとはかぎらない心の装置にひとつの自由を許すことが絶対に必要である。

命を枯らすinsectolaty(細分化)という鎖につながれている人々にとっては、バトゥースの芸術が健康なカタルシスとなり得ることは確かである。

ピカソはすべての芸術は悪魔を払い清めるものだと言った。特にバトゥースの芸術において、追い出される悪魔は我々が人間として享受すべき天の極みに達する能力を奪う悪魔である。その悪魔たちの名前には「廟店」であり、「秘密の欠如」であり、さらには「質に対する量」である。

バトゥースと私は、アルゼンチンの海岸や大草原にいた時からずっと長旅をしてきた。ヨーロッパや米国の美術館が、彼に正當な評価を与えようとするずっと以前に、私は彼の潜在的な能力に気づいていた。まもなくバトゥースの名は素人にもよく知られるようになると思われる。休息を知らず死以外にも平和が

appreciate his art to allow the kind of freedom to our own mental equipment which may have lost and do not always find easy to recover.

If allowed to operate I am sure the art of Bataz would prove a healthy catharsis for those who are trapped in the chains of devitalizing insectolaty.

Picasso said that all art exorcises, and in the particular case of the art of Bataz I have little doubt that the demons expelled are those that threaten to deprive us of our capacity to reach the plenitude we are meant to enjoy as human beings: one of those demons is called conformity, another is named lack of intimacy, yet another answers to the name quantity as opposed to quality.

We, both of us, have travelled a long way, Bataz and myself, since the days of the Argentine coast and the Argentine pampas. I claim to have detected his potential long before the museums of Europe and the United States were willing to give him his due. Soon it, is to be expected, the name of Bataz will become familiar even to the uninitiated. The line

許されるかどうかをみきわめたくない生命体の内的緊張を表わすとともに、分割しかつ統合する1本の線あるいは数本の線こそが、決定的に人間的な息吹き、すなわち人間の魂の試金石として、雄々しさを重視する伝統に必ずアピールするような種類の作品なのである。

生と死、愛と憎しみ、雅量と狭量、これらはすべて人間がおかれている状態の一部であり、お互いにも共に生きているが、バトゥースは栄光を忘却かおける一線があることを我々にも思いおこさせている。

「栄光」は、無謀な言葉であり、これがなければ世界はもっと豊かになると信じている人が大勢いる。生命はコンピューターにあずけた方がよいと彼等は信じている。

多分、芸術が今見舞っている最も決定的な役割としては、バトゥースが我々に語っていることではないかと私は思う。感情に訴えかけるものだけでなく、神祕さなければ意味は失われ、征服しようとする勇氣がなければ美は得られず、そして選択がなければ人間性は消えてしまうのである。神の高僧達もこれに同意すると私は信じる。

or lines that both divide and unite, that express the inner tension of a life that knows no respite and that does not want to find out whether peace is ever permissible except in our death mask, is the kind of work that I have little doubt should appeal to a tradition that treasures the heroic as an aspiration decisively human, a touchstone of the human soul.

Life and death, love and hatred, magnanimity and pettiness, they are all part of the human condition; they coexist in ourselves; yet Bataz reminds us that there is a line that separates glory from oblivion.

Glorry is a heady word and there are many who believe the world is better off without it. Life they believe is better left to the computer.

Perhaps the most decisive role of art in our time is what I believe Bataz is trying to tell us: there is no substitute for feeling, there is no meaning without mystery, there is no beauty without having the guts to conquer it, there is no humanity without option. I believe the zen masters would approve.

パトウズ展
1982年5月27日—6月20日
原美術館

主催
株式会社
アルカンシユール美術財団

BATUZ EXHIBITION
May 27 June 20
Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo

Organized:
FOUNDATION ARE-EN-CIEL

LIST OF WORKS IN PAPER

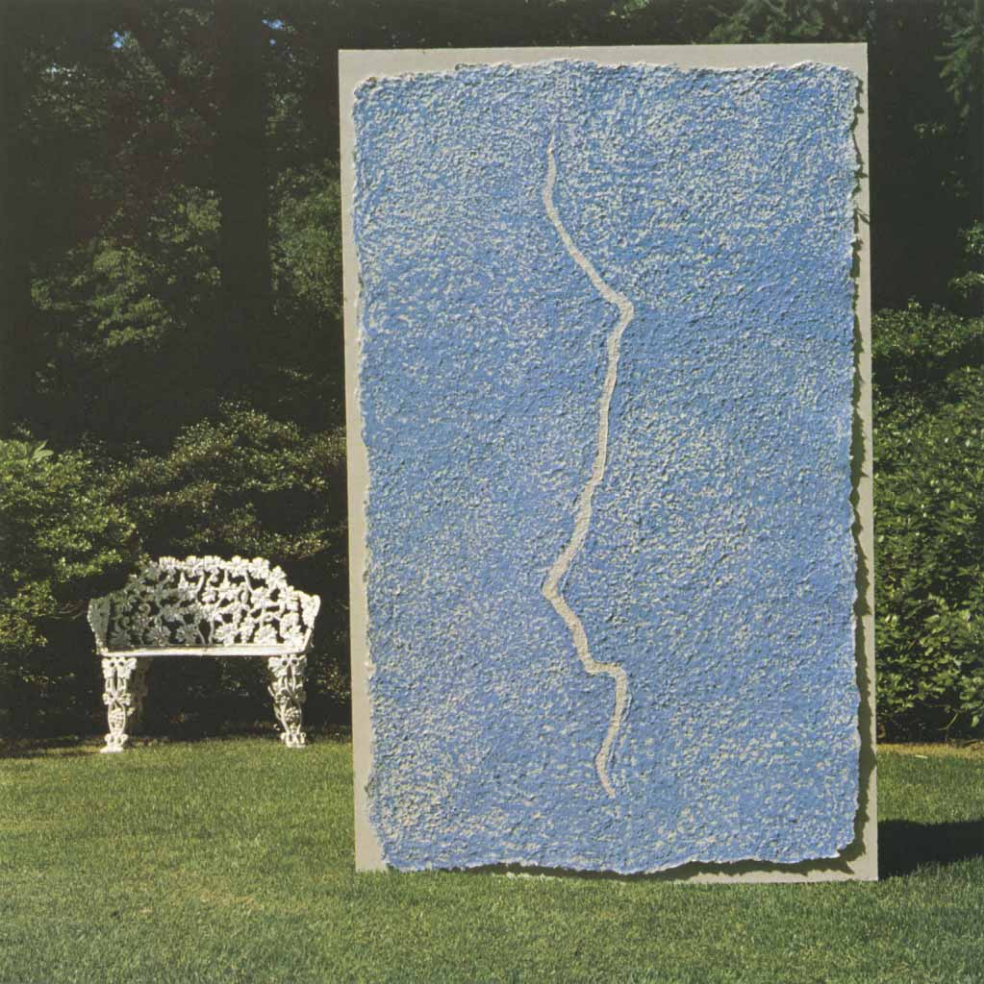
- 1 Catalog Card No. 2 March 1979/81×62 cm
- 2 Catalog Card No. 3 March 1979 61×80 cm
- 3 Catalog Card No. 5 March 1979 79×60 cm
- 4 Catalog Card No. 6 March 1979 60×79 cm
- 5 Catalog Card No. 15 March 1979 82.5×63.5 cm
- 6 Catalog Card No. 28 May 4, 1979 185.5×117 cm
- 7 Catalog Card No. 36 June 26, 1979 185.5×114 cm
- 8 Catalog Card No. 52 Nov. 1979 104×76 cm
- 9 Catalog Card No. 60 Jan. 1980 114×135 cm
- 10 Catalog Card No. 83 Aug. 1980 106.5×167.5 cm
- 11 Catalog Card No. 84 Aug. 18, 1980 108×175 cm
- 12 Catalog Card No. 96 May 1981 84×114 cm
- 13 Catalog Card No. 113 Oct. 1981 210×120 cm
- 14 Catalog Card No. 114 Oct. 1981 122×132 cm
- 15 Catalog Card No. 116 Jan. 16, 1982 94×73.5 cm
- 16 Catalog Card No. 121 Feb. 7, 1982 197×90 cm
- 17 Catalog Card No. 122 Feb. 10, 1982 140×122 cm
- 18 Catalog Card No. 128 March 3, 1982 101.5×122 cm
- 19 Catalog Card No. 129 March 5, 1982 142×123 cm
- 20 Catalog Card No. 133 Blanton Series. April 1982 75×87.5 cm
- 21 Catalog Card No. 134 Blanton Series. April 1982 75×89 cm
- 22 Catalog Card No. 135 Blanton Series. April 1982 76×87.5 cm
- 23 Catalog Card No. 136 Blanton Series. April 1982 76×89 cm
- 24 Catalog Card No. 140 Blanton Series. April 1982 94×63 cm
- 25 Catalog Card No. 142 Blanton Series. April 1982 96.5×56 cm
- 26 Catalog Card No. 145 Blanton Series. April 1982 95×80 cm
- 27 Catalog Card No. 149 Blanton Series. April 1982 94×85 cm
- 28 Catalog Card No. 150 Blanton Series. April 1982 65×76 cm
- 29 Catalog Card No. 151 May, 1982 230×182 cm
- 30 Catalog Card No. 152 May, 1982 190×240 cm

Grateful acknowledgment is made to the following
institutions and private collectors.

Indianapolis Museum of Art.
Mr. & Mrs. Jay Bauer, Westport, Conn.
The Phillips Collection, Washington, D.C.
Oscar P. Landmann, São Paulo, Brazil
Mr. & Mrs. Joseph H. Hirshhorn, Washington, D.C.

NO.36, June 26, 1979. 73×45". 185.5×114cm.







NO.121. Feb.7, 1982. 77½ × 35½", 197 × 90cm.



NO.60, Jan. 1980. 45 × 53", 114 × 135cm. Phillips Collection, Washington, D.C.



NO.84. Aug. 18, 1980, 42½ × 69". 108 × 175cm.

Collection Mr. and Mrs. Joseph H.Hirshhorn, Washington, D.C.



To Toshio Hara on occasion of a show
at your Museum. In friendship
May 1982

1357

私にとって線とは何か

バトース

どんな絵画でも、具象、非具象を問わず、又、現代の作品と過去の作品とに関わりなく、(その絵に託された他のすべてのメッセージに促されることなく) 様々な力の相互作用に還元することが可能である。ひとつの絵には柔かい線、堅い線、強い色調や洗んだ色調、が共存しているが、これは一般に考えられているように、一種の(専門的な)構成法に則って配置されるのではなく、物体を、物質の有機的粒子や分子の存在形式に従って表現したいという自己の願望の内的衝動に誘われて配置されるのである。

人間の心の構成はこれとは別とするなら、それは千変万化で複雑なその方式においてであり、決してその実質においてではない。

“多形性”という言葉を、あるひとつの形態が無限にその形を変え得る能力をいうものと私は理解している。環境、色彩、空間の大きさ、に応じて形態の外見が変るだけではなく、別の物に変貌するのである。だが、そういう時も、本質定まってしまっ誤ではない。

……無意識に変化する内での形態のひとつひとつは他の形態或いは物のない虚空と関係し……時にはそれを取巻くネガティブな世界と関係し……或いはネガティブな世界に取巻かれることもある。

無意識の世界を意識の世界に引出すこと、光線、動き、キュビズム、平面、色彩、をめぐる理論は常々追究されている所であるが、一瞬の間に作用し、次の瞬間には休止してしまう画家の意志表示としての形態的関連性には着目されていない。これは完全に情緒

の世界である。

私が私自身のラインを注意深く描き、それを時味し、形のひとつひとつ、内向き、外向きのカーブのひとつひとつ、とりわけ外縁がそれと対を成す線とどう交わるか、を観察して理解に努めるのは、このために他ならないのである。

私が拘泥するのはこの点である。何故なら、私が目指す所は、形と形の間の密接な関連性を究明し、偶然性を排することにあらからである。これらの様々な力を支配する根元的な物理的、幾何学的法則が存在するに違いないと私は信じている。

2本の線で2つの空間を囲うと、私達の目は、このそれらに独立している2本の線が交差したためにできた複数のフォームに引きつけられる。これがポジティブなフォームであり、フォームとフォームの間に残された空間もネガティブな空間である。ネガティブの空間のフォームは他の2つのフォームの相關関係で決定される。

線が1本の時は機能が異なってくる。この時にはその1本の線がネガティブでもポジティブでもある空間を独力で決定しなければならぬのであって、2本の線が受持つ責任を引受けことになる。つまり、この線は、その線の一方の側で相やかな、柔かいフォームを、一方の側で強いフォームを形づくるように引かれなければならないのである。

事実、この線の両方の側によって全く別のフォームが決定される。明らかに、在るは1本の線ではない——それは常に2本である。芸術に関わる時、我々には常に絶対性を要求する。

然し、絶対を求めるこの試みの過程で明らかになる側面があれば、我々は喜んでそれを捕捉すべきであろう。全体が我々の目には単なる断片としに映るに似たり、真実も真実全体の一部にすぎないかの観を呈するものだからである。

それ特有の意義を放棄し、その形態をより高い目的に提供する物を非物体と言わなくてはならない。

断片が全体より捕捉し易いとは言えない……捕捉し難いが、しかしそれと同時に、我々に馴染深いものである。我々は断片を記憶し、

幾分か予想もする。我々がその一部でもあるが故にそれが我々の一部でもあるから、である。

もしひたすら絵画を追求し、審美性を見えた抽象的フォームの相關関係に立ち至るならば、この真実性は、例えば諸科学の如く、有用性を人間の精神活動の他の分野で持ちうるものと私は確信している。

ミネソタ州の聖オラフ・カレッジの数学教授であるリン・アーサー・ステーションはこう言っている。“ある問題を絵で表すことができれば、問題の全体像が把握でき、前向きの解決策を検討することができる。”

私にとって、絵画は存在論的作業である。絵を描く時、対象は社会、政治、心理、或いは宗教、などとなる。だがそれは、“存在の問題”と対峙し、それに照準が合っているかどうかを芸術的に表出するということに尽きる。

絵画のメッセージは真実でなければならない。

真実性こそ作品自体の価値と超卓を許すものであり、この道筋に沿ってこそ、絵画は我々と関わりを持ち得る。

私は私の絵で、フォームとフォームの間の関係を大切にする。空間を取り囲む、或いは横切る、或いは限る。2本の動きのある線で緊張を創り出す。この線の動きによって限られた、或いは創造された空間は動きのある実体ともなっており、ハイデッガーの如く、無に意味を付与するのである。

抽象的ラインを引くことは全くの手作業である。

そのラインは、それ自体が表現しているもの以外のメッセージを運んではいない。

ライプツィヒが1本の線は1点に投影されると言っているが、画家にとってのこの線は、それ以上に、その画家の全芸術的経験の真髄が凝められるものとさえ言えるだろう。

絵に落着きがあるか無いかは重要なことではない。完全な落着きを手をこすることは可能なことからであるし、それ以上に、——その絵の美しさ、色彩、ライン、形、服合いというものはすべて——内的な形勢的関連性が生きていなければ我々にとって意味を持たないからである。

WHAT A LINE SIGNIFY TO ME

BATUZ

Make conscious the unconscious.
Light, movement, Cubism, squares, color theories, have all been under investigation, but not the gestural painter's form-relationship, which in one moment works and in another does not. It is in a completely emotional stage.

This is the reason I draw my line carefully, study it, try to understand by observing each turn, each curve, inward or outward, and most important how that line meets with its opposite.

This is what I examine closely. For it is my purpose to investigate the intimate relation between forms and exclude the accidental. I believe that there must be an underlying physical, geometrical law that is ruling these forces.

If we enclose two spaces with two lines, our attention is directed to each of the resultant forms which the independent lines enclose. These become the positive forms and the space which remains between them is the negative space, whose form depends on the interrelation of the two others.

Any painting, figurative or not, contemporary or from the past, is reducible (despite all other statements it contains) to the interaction of forces. It contains soft and hard lines, aggressive or passive colors, that are not arranged, as generally supposed, in (the technicality of) a certain compositional manner, but in response to an inner impulse of an intimate desire to place things the way organic particles or molecules are placed in matter.

If the human mind's compositional manner differs from this, then perhaps in the most varied and complicated method, but never in its substance.

By "Polymorphic" I understand the capacity of one form to assume an unlimited variety of shapes. The surroundings, the color and the limitation of space alter not only the appearance of these shapes, but also makes them become something else. Yet, at the same time, they remain substantially the same.

... each of these shapes is related to another shape or to the void, the no-thing ... sometimes to the negative which surrounds it, ... or becomes surrounded by it.

A fragment is no less enigmatic than the whole ... it is enigmatic, but simultaneously familiar to us ... because we remember it and in part we anticipate it ... it forms part of us, as we are part of it.

I strongly believe that if you have no purpose other than art and achieve an interrelation of abstract forms, which has esthetic validity, then this truth must have usefulness in other activities of the human mind, as for example in the sciences.

As Lynn Arthur Steen, a mathematician at St. Olaf College, Minn., said: "... if a particular problem can be transformed into a picture, then the mind grasps the problem as a whole and can think creatively about solutions."

For me art is an ontological occupation. In the work of art the subject matter can be social, political, psychological or religious. But it is only artistically revealing if it confronts and focuses on the "Seinsproblem".

The statement of it has to be true. The truthfulness gives the value and transcendence of the work itself. Only in this way can it be relevant to us.

My painting is concerned with the relation between forms. The tensions are brought about by two acting lines — which encircle, cross or delimit space. Through the activity of these lines, the delimited or created space becomes also an acting entity, giving to the Nothing a meaning, as Heidegger does.

The tracing of an abstract line is direct handwriting.

It carries no other message than the one it itself expresses.

If a point, as for Leibnitz, contains the projection of a line, so much more does the line of a painter contain the essence of his whole artistic experience.

It is not the point whether a painting is composed or not composed, because it can be composed perfectly and still - in spite of all its beauty, colors, lines, shapes and textures - be meaningless to us if the inner form-relationship does not work.

As in reality, both sides of the line define a different and opposite form. It is obvious that there is not one line - indeed it's always two.

In dealing with art we always propose the absolute.

But if in this attempt some lateral aspects become clarified, we should gratefully take hold of them. Just as the whole appears to us only in fragments, so too does the truth in partial truths.

An object which gives up its particular significance and lends its form for a superior purpose is an anti-object.

バトワース 略歴

- 1933—ハンガリーに生れる。
 1940～45—第2次世界大戦の戦火にあい、難民生活を続けて移動する。
 1945～49—オーストリアでの難民キャンプでドイツ語、文学、歴史等を学ぶ。
 1949—両親と共にアルゼンチンへ移住する。
 1955～63—風景や静物をモチーフとする表現主義的傾向の作品制作。
 1961—ウチ・マテルと結婚。
 1963—第1回個展（ブエノス・アイレス市）全作品完売。
 1964—アルゼンチン南部のVilla Gesellに移り、以後年間この地で制作に励む。自分、自分、アリエを建設する。作品の傾向は抽象化し、溶岩やセメントで制作する。
 1970—ウィルデンシュタイン画廊が彼の契約画廊となる。
 1972—最初のシルタスクリーン・ポートフォリオ作成（解説ラファエル・スキュー）
 1973—家族と共にアメリカへ移住。
 1975—シルタスクリーン・ポートフォリオ「Forms in Tension」を発行。
 1976—シルタスクリーン・ポートフォリオ「Homage to America」を発行。
 1977—ハッシュホーン美術館（ワシントン）及びニュームンベルグ（西独）において新規購入作品展に出品。
 1978—シルタスクリーン・ポートフォリオ「Polymorphic」を発表。サンバポ美南館及びフィリップ・コレクション（ワシントン）にて個展。
 1979—手製の紙に水圧をかけ制作することをジョン・コーラーより学ぶが、その後、その紙を使って大型作品を発表するようになる。
 1980—自宅の庭の芝生を使って「作品」を作り、映画に記録する。
 1981—巡回展 1. エバソン美術館（ニューヨーク州シラキューズ）
 2. ニュームンベルグ美術館（西独）
 3. ウェーレン近代美術館（オーストリア）
 エイブラス社より大型図録の発行。
 1982—原美術館にて個展。

CHRONOLOGY

- 1933 Born May 27 in Hungary.
 1940-44 "Experiences" of the war and bombing.
 1944-45 Flight from the front line, constantly on the move and without home or shelter.
 1945-49 Refugee camps in Austria. Studies German, history, and literature.
 1949 Emigrates with his family to Argentina. Starts to paint in the fall, painstakingly copying old masters and then Impressionists.

- 1955-63 His style turns toward an expressionistic interpretation of nature in landscapes and still lifes.
 1961 Marries Ute Mattel in May. His father dies in the fall.
 1963 First one-man show in Buenos Aires is sold out. He cautions: "It cannot be so good when people like it so much." His son Sasa is born.
 1964 Moves with his family to a solitary place (Villa Gesell) in the south of Argentina to dedicate himself exclusively to painting, remaining there eight years. His work gradually turns toward abstraction. He builds his own studio with chicken wire and concrete over two years. Begins to make sculpture from lava rocks as well as concrete.
 1965 His son Sandy is born.
 1967 His daughter Dada is born.
 1970 Wildenstein Gallery becomes his exclusive representative.
 1972 Publishes his first portfolio of serigraphs, with text by Rafael Squirru. Leaves Argentina in December for travels through South America, the United States, and Europe.
 1973 Settles with his family in the United States.
 1975 Joseph H. Hirshhorn visits his studio and purchases several works. Publishes portfolio of serigraphs, "Forms in Tension," which he prints himself.
 1976 Exhibits in West Germany. The Wallraf-Richartz Museum in Cologne, the Kunsthau in Zurich, and the Museo Español de Arte Contemporáneo in Madrid acquire his work. Publishes portfolio of serigraphs, "Homage to America," which he prints himself.
 1977 His works are shown in the new acquisition exhibitions at the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington, D.C., and the Kunsthalle in Nuremberg, West Germany.
 1978 Publishes portfolio of serigraphs, "Polymorphic." One-man shows at the Museu de Arte de São Paulo in Brazil and the Phillips Collection in Washington, D.C. His book *Interrelation of Forms*, with texts by Rafael Squirru, Frank Getlein, Dieter Ronte, and Joseph H. Hirshhorn, also serves as catalogue for these shows.
 1979 Works in collage with various materials. The Phillips Collection acquires two of his works. Experiments in the handmade paper workshop of John Koller, where he does a series of works pressed by hydraulic press. Begins to work with pulp in his own studio in freer manner. Starts to paint with pulp. Completes his large work, *Omen*, in September. Travels to Europe, where he is invited to exhibit by several museums. The Everson Museum of Art, Syracuse and Onondaga County, N.Y., acquires the yellow *Retard No. 2* for permanent collection.
 1980 Creates several large works in paper. Film by Rawn Fulton on his life and work starts in April and continues during the following

eight months, becoming an important document on the process of his work at all stages.

The Kupferstich Kabinett, Staatliche Museen (Dahlem Museum), in West Berlin acquires his work in paper No. 40 (*Präsenta*) for their permanent collection, to be shown in the exhibition "Prints, Changes in a Medium since 1945" (June 4-Aug. 16, 1981). Makes the work in grass on the abandoned tennis court of his home. Works on maquettes for ceramic, stone, wood, and metal sculptures as further development of his search for form relationships.
 1982 One-man exhibition at the Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo.

SELECTED ONE-MAN EXHIBITIONS

Wildenstein, Buenos Aires, Argentina
 Pan American Union, Washington D.C.
 Museu de Arte, São Paulo, Brazil
 The Phillips Collection, Washington D.C.
 Everson Museum of Art, Syracuse, New York
 Kunsthalle Nuremberg, West Germany
 Museum Moderner Kunst, Vienna, Austria
 Indianapolis Museum of Art, Indianapolis

GROUP SHOWS

The Hirshhorn Museum & Sculpture Garden, Washington, D.C.
 Kunsthalle Nuremberg, West Germany
 National Gallery, Berlin, West Germany

PUBLIC COLLECTIONS (MUSEUMS ONLY)

Musée des Beaux Arts, Zurich, Switzerland
 The Hirshhorn Museum & Sculpture Garden, Washington, D.C., U.S.A.
 Wallraf-Richartz-Museum & Museum Ludwig, Cologne, West Germany
 Museu de Arte de São Paulo, Brazil
 Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brazil
 Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
 Kunsthalle, Nuremberg, West Germany
 Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, Spain
 Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina
 The Metropolitan Museum, Miami, Florida, U.S.A.
 Museo Nacional de Bellas Artes, Montevideo, Uruguay
 The Litchfield Historic Museum, Connecticut, U.S.A.
 The Bruce Museum, Greenwich, Connecticut, U.S.A.
 Museum of Art, Science & Industry & Planetarium, Bridgeport, Connecticut, U.S.A.
 The New Brunswick Museum, Saint John, Canada
 Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile
 Phillips Collection, Washington, D.C., U.S.A.
 Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Ind. U.S.A.
 Everson Museum of Art, Syracuse & Onondaga County, NY, U.S.A.
 Kupferstich Kabinett, Staatliche Museen (Dahlem Museum) West Berlin
 Kunsthalle Nuremberg, West Germany
 Museum Moderner Kunst, Vienna, Austria



357