

vitásának kérdése is (FICZEK, HÁMOS, MAURER, VETŐ). Vagy nézzük az *idő* tényezőjét, melynek „ábrázolására” a fotó különösen alkalmasnak látszik. Vajon melyik példa informál objektívebben az idő természetéről: az évtizedeket átfogó „Időutazás”, az érzékelhetetlenül rövid, s így fantasztikus plasztikává váló lövedékbecsapódás (mindkettő: ERDÉLY), a füstszerűvé bemozduló fotó (BARANYAY), vagy a szabályos időközönként rögzített, de minden pillanatban mozdulatlan látvány (HARIS)?

Az utoljára említett fotósorozat reprodukálásakor és kinagyításakor előtűnik egy puszta vizuális „szuperstruktúra”. A nagyítás mértékével változó képi információ ATTALAI par excellence „fotószerű” sorozatán azonban nem az idő, hanem a *távolság* függvényévé vált. Ha nem is látható, de belőle kikövetkeztethető a fotós akciója: céltudatos hátráló mozgása az egyes felvételek között. HAJAS „Próbaútjához” a kamerát szorító kétéves kisgyerek képét asszociáljuk hasonló módon. A fényképezőgép mögött gondolkodva cselekvő, vagy a kész képen is megjelenő, akcióban látható művész – lásd SZIRÁNYI, szájában a ki-

oldózzsinórral – bizonyosság és példa azok számára, akik a fotót médiumnak, a társadalmi cselekvés médiumának tekintik.

Beke László

Photo/art

The news of Daguerre's invention was published in Hungary in a month after its announcement, and in a year, in 1840 our first photographers appeared. From this time onward approximately the same has happened as in France or Great Britain: there was a struggle for the artistic sovereignty of photography, resulting in a necessary change in the fine arts themselves. This process is largely unexplored yet, but we are able to point out its major stages. Painters turned photographers, painting-imitators appeared and while in between there were heated theoretical debates whether photography is an art, there were significant experiments in the field of snapshot, stereo and colour photography: and some of our most outstanding painters like Mihály Munkácsy did not blush to make use of the camera just as Delacroix in France.

Our exhibition does not go back to the heroic age of Hungarian photography, but we set out from the hypothesis, that without it the *avantgarde schools to be found on the borderline of photo and*

fine art, the actual subject of our exhibition, could never have been born. Our primary aim is to register new phenomena of the 70ies — but while we are assessing their novelty, at the same time we have to admit that earlier generations of artists have also relied upon the camera among their devices. By representing at least some of their works we intend to point out the continuity between early and present efforts.

Anyway, the theoretical definition of "photo/art" is no easy task. The combination of words refers to the *creative usage of photo by artists*, but not exclusively since among participants there are some who can be considered professional photographers, and traditional photographic art also prefers to call its activity artistic. However, we have to draw the line definitely between the latter and ourselves, or rather between ourselves and that kind of photographic art which aims at grasping of "stolen moments of life", the representation of the view of reality condensed through subjective emotions, and wishes to affect through the emotional experience of the spectator with a "beautiful" or

"interesting" photograph acquired this way. The new photo usage fixes a prearranged view or shows the documents of a definite mental conception, and usually avoids surface beauty of an emotional effect. In this respect, photograph is only "used", indeed, in some cases it is only present in one phase of the creative process and it is already absent in the finished work in front of the spectator. It sets out from the *medium character* of photography (documentary-reproductive function, multiplicability etc.) and sometimes this is even the only subject of interest, while in optimal cases it offers a suggestion for *changing* this. The formation of the borderland of photo/art is certainly conditioned upon the hypothesis, that fine art consider not only traditional media but in principle *any kind* of media usable — on the other hand, this kind of photo usage does not leave orthodox photographic art unaffected, either. (International photo exhibitions recently usually accept media! works as "experimental" or "avantgarde" trends.)

It is no small satisfaction for us that recent big exhibitions and anthologies

like "Art and Photography", "Fotografia come arte", "Medium Fotografie", "Creative Photography" etc. or special photography numbers of great international magazines (Studio International, flash art, L'Art vivant, Kunstwerk etc.) rarely neglect the role of Hungarians in starting this process. The most important among them is MOHOLY-NAGY who outlined the new possibilities of shaping by light from the early 20ies on with his photograms, "photoplastics", objective photograph and theoretic writings in a technicist-socialist society envisioned by him. It is remarkable that he, who considered cultivation of painting, plastic art, object creation and film equally important regarded photography *not a distinguished but a specific* medium and it is precisely this reason why he managed to renew this artistic form basically. In his photograms produced without a camera for example — a genre invented by Christian Schad, Man Ray and Lissicky and himself — he created abstract compositions but the forms of which were determined *exclusively* by the characteristics of light and light-sensitive paper. Lajos

KASSÁK, on the contrary, often subjugated cuttings of magazine photographs to the constructive order of the architecture of his pictures. These two types of photo usage are still to be observed: in the first one, the artist *creates a situation* which may result in an end-product unknown even to him – in the second he knows the end-result beforehand and collects adequate raw (photo) material to it. There is an almost symbolic significance in the line of thoughts represented by Imre BAK, who half a century after Kassák cuts photos into geometric structures or in the gesture of Tamás SZENTJÓBY – after Moholy-Nagy's photogram-selfportraits: – making a psychedelic copy of his face pressed to the glass of the xerox machine.

The most consistent follower of Moholy-Nagy's photograms is György KEPES who at the head of the Massachusetts Institute of Technology later on fixed the light-effects of various energy sources on light-sensitive paper – and Tihámér GYARMATHY in the early 60ies experimenting with the photogenic equivalents of his own geometric

abstract painting and space problems in Budapest.

If we wanted to deduce the following developments at any price from Moholy-Nagy we could connect the *photomontages* of the 30ies to his "photoplastics" in the late 20ies. However, this period cannot be analyzed in terms of linearity and several aspects still have to be clarified. The activity of Lajos VAJDA is decisive in this period and in his photomontages created in Paris (or collages? – since they are glued newspaper cuttings, and literature is by far not self-consistent in separating these techniques) the effect of surrealism is just as prevailing as that of Russian photomontage and film ("constructive surrealistic schematics"). In his iconography, elements of popular imagery and political up-to-dateness cluster around curious emblems of aggressivity and softness. If not in his world of forms but in his way of thinking, it was Dezső KORNISS who stood the closest to Vajda in the turn of the 20ies and 30ies but just like the works of the similarly oriented Sándor TRAU-
NER, György KEPES and Ernő SCHU-

BERT – or from the other side: Sándor BORTNYIK – made in this period in Budapest, his ones are also mostly destroyed or latent. In their works photomontage was usually created from picture material of secondary usage – that is, contemporary press cuttings. At this time progressive photographers clustered around the journal of Kassák, "Munka" (Work) – their social commitment is marked by actions like the Szolnok exhibition of the socio-photographers group (1932) which was banned by the police. In the works of one of the organizers of the exhibition, Lajos LENGYEL, the most important tendencies of the pre-war avantgarde photography can be observed: 1. the constructed *still life* – objective, and closely related to socio-photography and abstract, constructivistic compositions, respectively, the optical-experimental aspects of which have also opened the way towards advertisement (e. g. in the work of József PÉCSI). From the point of view of our subject, this is a marginal case, which is only slightly different from the traditional pre-set still life, 2. the glued *photomontage* – which is

definitely politically oriented with Lengyel and the Munka-group, in its way of composition the principles of constructivist typography are prevailing, which are often combined with the simultaneous usage of *more negatives* or *multiple exposition*, respectively. Certainly, the genre of photogram is not forgotten, either.

After 1945 – like in most countries seriously inflicted by the war – the photography relatively falls into the background in the activity of progressive artists. (However, the exhibition of the “Galéria a négy világtájhoz” – Gallery to The Four Quarters of The Globe – in 1947 where Ernő KÁLLAI proved the up-to-dateness of contemporary abstract artistic tendencies by parallel presentation of micro and macro photographs, photograms etc. should be mentioned here.) It was only in the early 50ies when a new photo/artistic trend emerged, consciously accepting the heritage of the by then deceased Lajos Vajda. *Photomontage* is taken up again, the most clearly surrealist tendency of which – often with an ironic flavour – was represented by

Endre BÁLINT and the young Lili ORSZÁG who was quite of a grotesque–morbid and metaphysical inclination at that time. Julia VAJDA was striving for much more abstract, gloomy picturesque effects with her floating draperies – partly relateable to Karel Teige – and with her abstract photomontages reminding of soft, wet animal beings. Her husband József JAKOVITS consistently plastered his clear-cut but bizarre cuttings on azure basis, the ground material of which was usually provided by cheap, religious prints and erotic-trivial magazine pictures.

Herewith a period of fine-artistic photo usage came essentially to an end about 1956 – leaving a hardly continuable heritage for the coming generation in photograms, photomontage, multiple exposure and other possible manipulations under the enlarger. This certainly does not mean that important *individual* efforts did not occur from time to time – since GYARMATHY’s photograms date back to the early 60ies: the appearance of Csaba KONCZ, György LŐRINCZY and Zoltán NAGY marked the beginning of a new wave *within*

Hungarian photographic art (especially the strikingly puritan objective poetry and entire photographer behaviour of Koncz), the Debrecen “Műhely ’67” besides meaning principally a stirring of the *professional* still water had a merit of turning towards the till then unexplored possibilities of photomontage with the experiments of István HORVÁTH, and lastly, the fascinating revival of Béla KONDOR with the help of his camera bought barely a year before his death (1972) . . . Kondor, from his own point of view did hardly more than to transpose the world of his painting and graphic art, his visionary constructions reminding of ship and airplane models to photographic paper, making use of instinctively found exposure systems developed to refinedness. His prints accepted as unique works of art (since irreproducible) however, by the social weight of the artist once and for all “legalized” the borderline of photo/art both for Hungarian fine art and “photographic art”. It is a characteristic paradox of the formation of Hungarian artistic life that Kondor turned to photography in many respects influenced by

people who — though being much ahead of him in their photo-conception — meant supposedly nothing to him and whom his name was also tried to play off against.

It is a fact, that the "new" tendencies observable on our exhibition were already present in Hungary at the turn of the 60ies and 70ies but our public art life would not have been ready for their representative, comprehensive exhibition either then or a couple of years later — when I drew attention to their appearance in the 1972/3. number of the magazine "Fotóművészet". Thus, as it regards the second part of the Hatvan exhibition aside of the presentation of novelties, we had to shoulder a kind of *retrospective* character. Whatever is reflecting in this up-to-date material documenting the state of affairs in the middle of the 70ies, is a *necessary expansion and individual exploration of the radically new principles the appearance of which were already sensed and applied by our most farsighted artists at the end of the 60ies.* (Or they might be actually the ones who formulated them.)

What have these new principles been? The following issues came into the light: the relationship of reality and artistic reality, the setting and expanding of the borders of art, the nature of the epistemological and social function of art. To what a degree can the "picture" of reality be identified with reality? (This question is the source of the so-called "identificational" and "tautological" works.) Is art entitled to deal with subjects "strange to its genre" like e. g. time? (The representation of processes, the depiction of momentary events.) Can a "picture" intervene in reality itself? ("Project art" works, with a magic flavour.) Starting from the undoubtable social role of mass communication media: can art make use of these *media*? If so, what are these *media* in fact? How does *art* itself behave *as a medium*?

In the formulation of these questions photography came handy for artists. (Not only photography, but several other old or new media, from writing to television — naturally resulting in a mass of new problems by getting into an artistic context.) Its objectivity enabled

it for authentic *documentation* of actions conceived as fine art, or for the *demonstration* of observation of *processes* in time. The photography appearing on a fine art exhibition possessed enough news value to attract attention to its medium-characteristics. (Naturally, by this time its virtual objectivity had to be subjected to special investigation.) And lastly, the "everyday", easily available character of photography also favoured the tendency aimed at the democratization of art.

It is related to the latter effort that among those, who used photography for artistic purposes the earliest and the most self-evidently, two have never lead a traditional photographic practice: Miklós ERDÉLY hardly ever took a camera in his hand though even his early works are of an expressed medial character (the use of flash, which "extinguishes" the human face, or the action during which a photograph questioning itself is developed), while Tamás SZENTJÓBY besides his pictures created as action objects mainly worked with "found" and re-interpreted photos. On the other hand, László LAKNER con-

fronted his very paintings with photography, namely realizing the social role of photography he reduced his large-sized realistic paintings emphatically to two dimensions and gray, and stiffened them to banal sections.

Hyperrealist artists taking part in the exhibition have long ago transgressed the "heureka" level represented by Lakner in the late 60ies. The illusionism of Ádám KÉRI's banal objects gets a special function just in the context of photography: the reproduction melts the dividing lines between reality and artificial depiction to such a degree that we tend to regard a commodity object as one of Kéri's works. László MÉHES who used also to paint after photography on the other hand achieves photo-effect in his recent works through an almost sculpturesque mechanic depiction which he combines with the principle of transparency. It is just the transparency of his draperies which marks the basic novelty compared to the "pseudo" principle elaborated 5–6 years before by Gyula PAUER – namely, the first materializations of this theory marking the beginning of a new

era were also illusionistic surfaces: "quasi-photos" achieved also by a mechanical process. They were quasi-photos in the sense like the air-brush paintings of Man Ray, which directly preceded rayograms – and this metaphor might help to understand the significance I attach to the prints of Péter LEGÉNDY imitating microscopic exposures (actually being subjected to some kind of simple heat effect), or to the unfixed prints of ERDÉLY in the revival of the genre of photogram.

There is no particular sense in any kind of classification of the material collected, namely all of them *basically* belong to a *single* group, which is characterized by *medium-orientedness: these works could be created only by photo (or in close connection to it)*, or if carried by an other medium, their whole meaning would change. Even artists seemingly transplanting some earlier theme of theirs to photography (BAK, CSIKY, GÁYOR, MAJOR, TÓT, TÜRK) attach a crucial significance to the altered way of documentation. For Csiky photograph is also a sculpture, Gáyor's "amphigrams" have to become trans-

parent on photograph. If we observe the more frequently occurring themes the groups formed this way are perpetually overlapping each other – on the other hand they all prove to be essentially "medial" problem raisings. Several of them deal with the phenomenon of reflection, for example: BIRKÁS, HAJAS, JOVÁNOVICS, KÁROLYI – and by no accident since we cannot avoid the examination of the old metaphor: "art is the reflection of reality". But what kind of reflected image is photo? – the question already relates to the medium, and the question of its *objectivity* is again inseparable from it (FICZEK, HÁMOS, MAURER, VETŐ). Or let us take a look at the factor of *time* for the representation of which photography seems to be especially fit. Which example informs us more objectively of the nature of time: "Time travel" covering decades or the inconceivably short projectile impact thus becoming a fantastic plastic work (both: ERDÉLY), the crabbed photograph becoming smoke-like (BARANYAY), or the regularly fixed, but in each instant motionless view (HARIS)?

At the reproduction and enlargement of the latter photo sequence a merely visual "superstructure" appears. The pictorial information changing by the degree of enlargement, however, in ATTALAI's par excellence "photo-like" sequence became the function not of time but *distance*. If not visible, the action on the photographer can be deduced from it: his purposeful backing away between each shot. To HAJAS's "Test Run" we similarly associate the picture of the two-year-old boy clutching a camera. The artist thoughtfully acting behind the camera, or even appearing on the completed picture, visible in his action — see SZIRÁNYI, with the wire release in his mouth — is a proof and example for those who consider photography a medium, a medium of social activity.

László Beke

Bálint Endre (1914)

1111 Budapest Budafoki u. 41/b.



Gyónás után *After confession* 1959
Fotómontázs (részlet *detail*)

- 1 Figyelmeztető *Warning* 1959
Fotómontázs 50x64
- 2 Félelem a késtől
Fear of knife 1959
Fotómontázs 50x64

- 3 Sinai hegyén
On the hill of Sinai 1959
Fotómontázs 50x64
- 4 Sivatagi látomás
Desert vision 1959
Fotómontázs 50x64

Gyarmathy Tihamér (1915)

1071 Budapest Damjanich u. 44.



Cím nélkül *No title* 1964
Fotógram, montázs 20x18

- 1 Cím nélkül *No title* 1964
Fotógram 60x63

- 2 Cím nélkül *No title* 1964
Fotógram 60x63
- 3 Cím nélkül *No title* 1964–76
Fotógram 42x29,5
- 4 Cím nélkül *No title* 1964–76
Fotógram 42x29,5

Jakovits József (1909)



- 4
- 1 Cím nélkül *No title*
1950 körül *about*
Fotómontázs 47,5x33,3
- 2 Cím nélkül *No title*
1950 körül *about*
Fotómontázs 48x33
- 3 Cím nélkül *No title*
1950 körül *about*
Fotómontázs 48x33

- 4 Cím nélkül *No title*
1950 körül *about*
Fotómontázs 33x48
Vajda Júlia tulajdona *properties*

Kassák Lajos (1887–1967)



Gró Lajos, az orosz filmművészet
G. L. the russian film „Munka” kiadás Edition
1931 könyvcímlap *book cover*

- 1 Állatkollázs *Animal-collage* 1923
papír, kollázs 30x22
2 Kispolgár *Petty-bourgeois* 1937
Kollázs 18x15
3 Önarckép *Self-portrait* 1923–64
papír, kollázs 36x28
A Kassák Emlékmúzeum tulajdona
Kassák Memorial Museum properties

Kepes György (1906)



- 1 Fotógram 1970 49x39
2 Fotógram 1970 49x39
3 Fotógram 1970 49x39
A Szépművészeti Múzeum, Budapest,
tulajdona *properties*

Kondor Béla (1931–1972)



1

1–6 A Katasztrófa I–XIX. sorozatból
1972
From the Catastrophe I–XIX. series
Fotó többszörös expozícióval
*Photograph with multiple
exposures 39,8x27,7*
Nemzeti Galéria tulajdona *property*

Korniss Dezső (1908)

1056 Budapest Molnár u. 30.



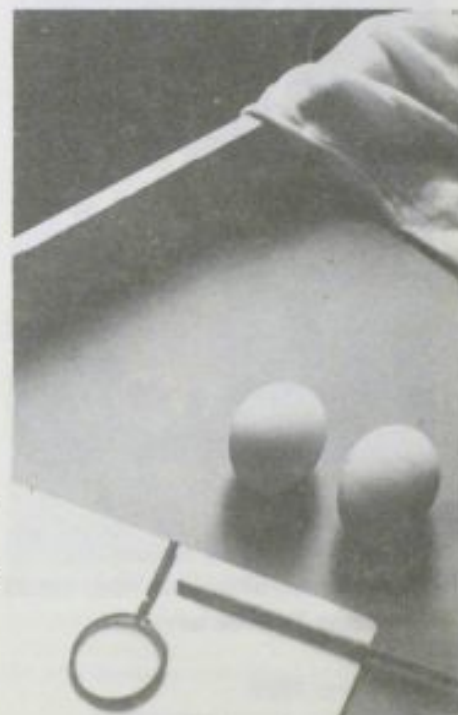
1

1 Célpont *Target* 1927
Montázs
2 Kollázs *Collage* 1947
3 Kollázs *Collage* 1947
4 Kollázs (Özvegy) 1954
Collage (Widow)
31x23

Lengyel Lajos (1904)

1025 Budapest Vérhalom u. 27/a.

1 Ez Amerika *This is America* 1933–36
Fotómontázs eredeti negatívokról
Photomontage from original negatives
100x70
2 Gyarmati politika
Colonial Policy 1933–36
Fotómontázs (reprodukció) 100x70
3 Profit 1933–36
Fotómontázs (reprodukció) 100x70



Kompozíció *Composition* 1931–32
Eredeti negatívról *From original negative*

Moholy-Nagy László
(1895–1946)



1

- 1 Fotógram 1922
(reprodukción pozitív filmén)
(reproduction on positive film) 40x30
(Gyarmathy Tihamér tulajdona
property)
- 2 Hajó *Ship* 1928
(hátdoldalon pecsét stamped on
backside: "foto moholy-nagy" 126x20
(Papp Gyula tulajdona Property)

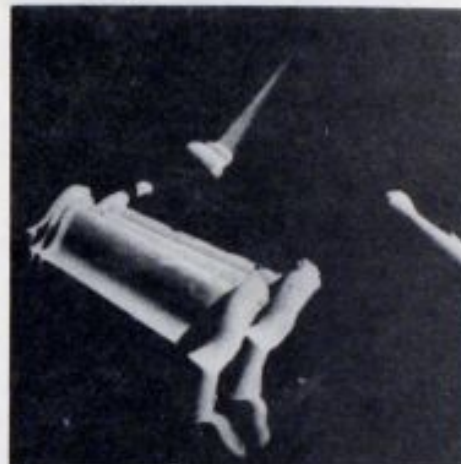
Ország Lili (1926)
1015 Budapest Fiáth János u. 16.



2

- 1 Cím nélkül *No title* 1955
Kollázs 39,3x29,3
- 2 Cím nélkül *No title* 1955
Kollázs 26,7x19
- 3 Cím nélkül *No title* 1955
Kollázs 29x20
(Bálint Endre tulajdona properties)

Pap Gyula (1899)
1134 Budapest Bulcsú u. 18.



1

- 1 Tetőcserép *Roofing tile* 1924
29,5x30,5
- 2 Kukorica *Corn* 1924
24,2x19,8

Vajda Júlia (1913)

1077 Budapest Rottenbiller u. 1.



5

- 1 Tárgyfigura *Object figure* 1958
Fotómontázs 19,3x26,4
- 2 Maszk *Mask* 1958
Fotómontázs 19,2x25,2

- 3 Bogárlét *Beetle existence* 1958
Fotómontázs 15,6x25,4
- 4 Szarvas *Deer* 1958
Fotómontázs 30x22,5
- 5 A vigyor *The grin* 1958
Fotómontázs 26,5x19,5

Vajda Lajos (1908–1941)

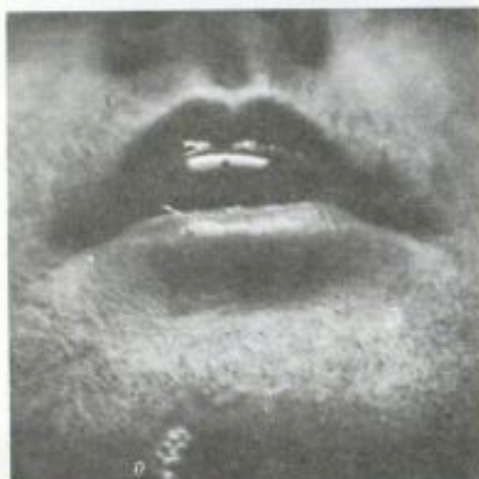
- 1 Cím nélkül *No title*
(Tolsztoj, Gandhi) 1930–34
Fotómontázs, olaj, farost
Photomontage, oil, wood-fibre 61x50
- 2 Cím nélkül (Szerelmespár)
No title (Loving couple)
Fotómontázs 44,5x58,5
- 3 Cím nélkül (Háború)
No title (War) 1930–34
Fotómontázs 33,7x45,7
- 4 Cím nélkül *No title*
(Gustave Fleury) 1930–34
Fotómontázs 64,5x50,5
(Vajda Júlia tulajdona *properties*)



Cím nélkül (Montázs szeretessel)
1930–34 (részlet)
No title (Montage with monk) (detail)

Attalai Gábor (1934)

1013 Budapest Groza rkp. 11.



A hétköznapi idiotizmus vizsgálata
sorozatból 1973
From the series *The examination
of everyday idiocy*

- 1 *Viszonylatok Hugyecz Ferenc
agronómus arcképére 1976
Relations for the portrait
of the agronom H. F.
6 db 30x40 6 pieces*

Bak Imre (1939)

1025 Budapest Nagybányai u. 34.



2

- 1 *Osztások Divisions 1–8 1974
Színesfotó, karton
Colour photograph, cardboard
2 db 50x70 2 pieces*
2 *Tükrözések, elfordítások 1974
Reflections, turnings
Fotómontázs, karton
Photomontage, cardboard
4 db 43x62 4 pieces*

Baranyay András (1938)

1015 Budapest Toldy Ferenc u. 46.



Szentjóbý Tamás portréja 1975 18x13

1 Bizonytalan beállítások
Uncertain settings I–IV
1976 július 24

Színezett fotó *Coloured photograph*

Birkás Ákos (1941)

1111 Budapest Lágymányosi u. 14/b.

Egy katalógus egy kiállítás képe.
Egy kiállítás egy katalógus képe.
*A catalogue is the picture
of an exhibition.
An exhibition is the picture
of a catalogue.*



Csiký Tibor (1932)

1111 Budapest Zenta u. 5.



Az objektív valóság struktúráiból 1975
tus, papír, fotó (részlet *detail*)

1–6 Az objektív valóság struktúrái
sorozatból 1973–74
*From the structures of objective
reality series*
40,5x27 40,5x27,5 41x28
40,5x27 28x38 24x32,5

Donáth Péter (1938)

1013 Budapest Attila u. 33.



*-nem szeretem
a virágokat. NEM.*

I don't like flowers. No.

Erdély Miklós (1928)

1026 Budapest Virágárok u. 6/b.



*Az ember nem tökéletes sorozatból
(lőtt lyuk üvegen shot hole on glass)*

1-4 *Az ember nem tökéletes
(Illusztráció-sorozat) 1976
Man is not perfect
(Series of illustrations)
Fotó, kollázs 48,5,x57*

Ficzek Ferenc (1947)

7623 Pécs Jászai Mari u. 28.

1 *Vetítés Projection 1974
Fotó, farost Photograph, wood fibre
100x55*



1

Galántai György (1941)

1023 Budapest Frankel Leó u. 68/b.



1

1 Átalakítás önmagammal
Transformation with myself 1975–76
Pozitív síkfilm *Positive sheet film*
12 db 24x19 *12 pieces*

Gáyor Tibor (1929)

1027 Budapest Szász Károly u. 2.



1x5 expozíció *exposures*

1 5x1 + 1x2 + 1x3 + 1x4 + 1x5 expozíció
exposures 1976
Fotógram 9 db 29,5x21 *9 pieces*

Gulyás János (1946)

1092 Budapest Ráday u. 34.



1

1 Modulált 10x10-es fénynégyzet 1976
Modulated 10x10 light square
Fotógram 16 db 29,5x21 *16 pieces*

Hajas Tibor (1946)

1053 Budapest Felszabadulás tér 1.



5

1 Zászló (fotótárgy)

Flag (photo-object) 1974–75

Fotó, vászon, fa

Photograph, canvas, wood

165 és 50x70

2 Levél barátomnak Párizsba

Letter to my friend in Paris 1975

70x100

3 Protézis *Prothese* 1976

Tárgyak, fotó *Objects, photographs*

70x100

4 Meditációs objektum

Object for meditation 1976

70x100

5 Próbaút (22 hónapos fiammal készített véletlen felvételek, gyerekfirkák fényképezőgéppel) 1976

Test run (Chance shots made with my 22-month-old son, children's scribbles with camera)

9 fotó 70x70-es kartonon

9 photographs on cardboard

A fotó: idézet a valóságból, amit autoritásnak tekintünk, amire hivatkozni lehet. Az a valóság, amelyet fotókkal darabokra lehet osztani, kitéve ezzel egy új, tetszőleges átrendezésnek, már nem ugyanaz a valóság, mint volt ezelőtt, a hitelesség kérdéssé válik, a mindenkori adott gyanússá. Az adott gyanússá tétele előkészíti az adott, vagyis a katasztrófa valódi felfedezését.

The photograph: quotation from reality which we consider an authority, which can be referred to. A reality which can be divided to pieces with photos thus exposing it to a new rearrangement at will is no more the same reality as before, authenticity becomes questionable, the prevailing given of affairs

becomes suspicious. Making the given state of affairs suspicious prepares the real discovery of the given state of affairs, that is the catastrophe.

Halász Károly (1946)

7030 Paks Rókus u. 8.



1

1 Saját adás *Private broadcast* 1976

Fotók kartonon

Photographs on cardboard 80x80

2 Múzeum *Museum* 1972

Fotó, tempera *Photograph, tempera*

25,5x30

Hámos Gusztáv (1955)

1013 Budapest Attila u. 129.



Montázstanulmány *Montage-study* 1974
21x16

- 1 A szociofotó kritikája I 1974
The critique of socio-photography
20 db 9x12 20 pieces
- 2 A szociofotó kritikája II 1974
20 db 9x12 20 pieces

Haris László (1943)

1084 Budapest Mátyás tér 14.



1

- 1 1975 VI. 5 1975–76
Fotók farostlemezen
Photographs on wood-fibre 130x174
A fényképezés képes arra, hogy egy

időben lejátszódó eseményt hitelesen foglaljon egyetlen látványba. Erről aztán lefejtethők a történet különböző rétegei, azaz a kapott kép további transzformációkra alkalmas.

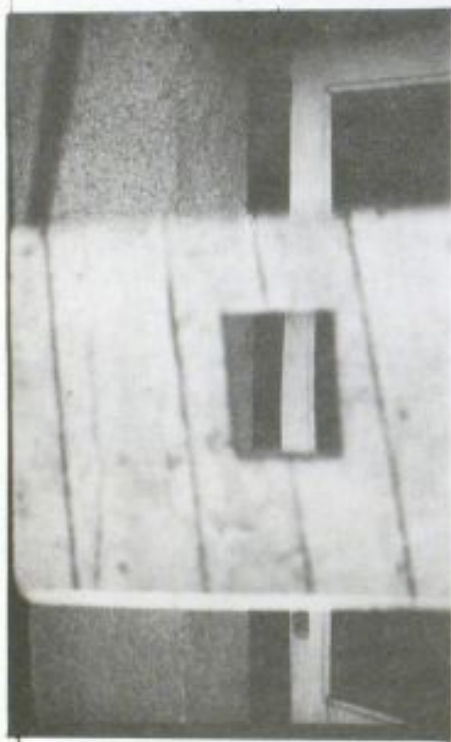
Photography is able to comprehend a temporal event into a single view authentically. From this then various layers of the story can be peeled off, that is the received picture is fit for consequent transformations.

Jovánovics György (1939)

1022 Budapest Filler u. 53.

- 1 A valóság tükörképe a valóságon I–V 1976
The reflection of reality on reality
Fénymontázs *Light-montage* 21x29,5
- 2 Képlehallgatás I–IV
Picture tapping I–IV
Fénymontázs *Light-montage* 29,5x21
- 3 Liza Wiathruck I–II 1976
Fénymontázs *Light-montage* 30x40
- 4 Fénymontázs *Light-montage* 1976
30x40
- 5 Liza Wiathruck felfedezi a „Képlehallgatást”, a vetítőfény elvakítja
L. W. discovers "Picture tapping",

the projector light dazzles her 1976
Fénymontázs *Light-montage* 29,5x21



Károlyi Zsigmond (1952)
1055 Budapest Bajcsy-Zsilinszky u. 72.



Fotó 1975–76 12,5x8,3

- 1 Fény-tér-kép (tanulmánylapok)
Light-space-picture (studies) 1976
Fotó, filctoll *Photograph, fibre pen*
2 db 50x50-es papíron 2 *pieces*
on paper

Milyen életnek van esélye a művészet-
re? és fordítva: milyen művészetnek van
esélye az életre?

*What kind of life has got chance for
art? and reversed: what kind of art has
got a chance of living?*

Kéri Ádám (1944)
1016 Budapest Berényi u. 3/b.

- 1 Uttest I–III *Pavement I–III* 1973
50x60
2 Ajtók *Doors* 1976
60x50
3 Utjelző tábla *Road sign* 1976
60x50
4 Szobarészlet *Room-detail* 1976
50x60



2

Kismányoki Károly (1944)

7623 Pécs Vas Gereben u. 54.

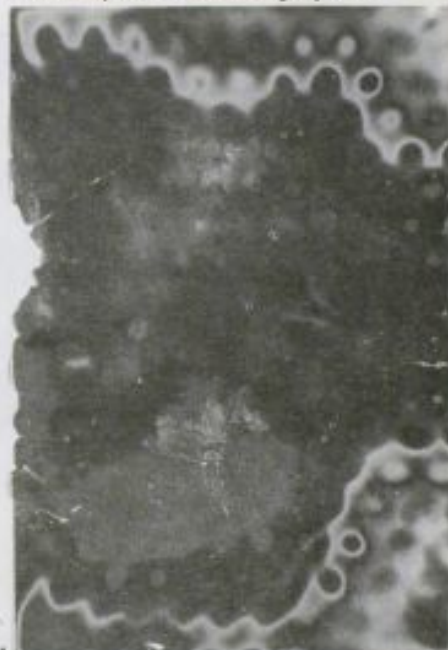
1 Ismétlődés *Repetition* 1975–76
 Fotósorozat 44x52-es kartonon
Photo-sequence on cardboard 44x52



1 (részlet *detail*)

Legény Péter (1948)

1185 Budapest Vöröshadsereg útja 412.



Hőkép hevített lemeztől 1976 9x6
Thermo-picture from a heated plate

1 Hőkép *Thermo-picture* I–VIII 1976
 2 db 6x9 2 *pieces*
 2 Gőzös vasaló (hőkép)
Steam iron (thermo-picture) 1976
 2 db 6x9 2 *pieces*

Major János (1934)

1081 Budapest Kún u. 7.



Kariatida 1967–75 48x28

- 1 A Sirkő-sorozatból: a) Oszikám
b) Apatya c) Autó d) Anyikám!
e) W. E. f) Géza babánk
g) Legdrágább feleség h) Nyugodj
békében . . . 1968–72

From the Tombstone series:

- a) Oszikám b) Daddily c) Car d) Mum-
my! e) W. E. f) Our Géza baby
g) Dearest wife h) Rest in piece . . .
24x18

- 2 Lesson one 1972 21x29,5

- 3 "World can be known without leaving
one's house" 1972 29,5x21

Maurer Dóra (1937)

1027 Budapest Szász Károly u. 2.

- 1 Eltőlhatás

Displace-effect-ability 1974–76

Fotó falemezen, fa

Photograph on wooden plate, wood

70x100x5

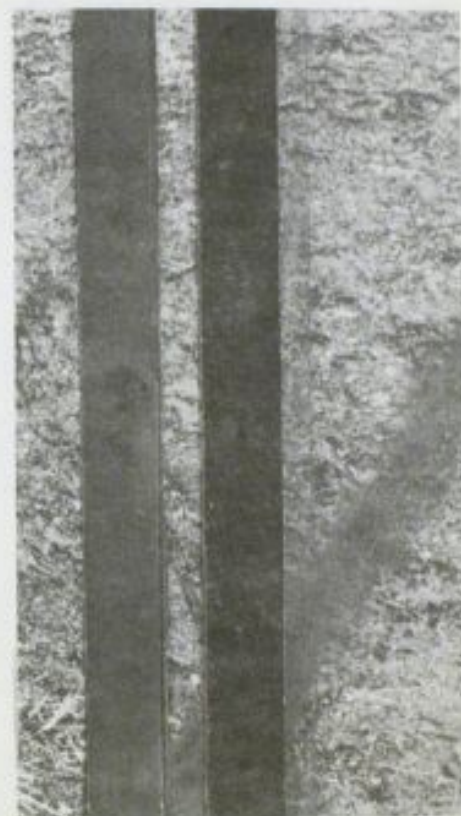
- 2 Eltolódás *Displacement* 1976

Negatív filmszalag

(az Eltőlhatás felvételei)

Negative rollfilm (the exposures

of Displace-effect-ability) 3,5x100



1 (részlet detail)

Méhes László (1944)

1016 Budapest Alsóhegy u. 4.



1

1 Cím nélkül *No title* 1976

Acryl, selyem *Acryl, silk* 80x120

Pauer Gyula (1941)

1184 Budapest Keszőce u. 3.

1 Doboz, benne fényképek, objektok:

a) Képtüntetés nagyítással b) Bármilyen felület rögtönzött képe c) Halvány fény-kép-e papíron d) Régi fénykép hátulja e) Híres tárgy letépett képe f) A nap sötétben van g) Képelképzelés (feleséggel, férjeggel) ábrándpózban h) Folytatásos csoport-

kép IV. rész i) Álomrekonstrukció-kép 1976 (a tárgyak jegyzékével)

Box with photographs, objects: a) Picture disappearance through enlargement b) Extemporaneous picture of any kind of surface c) Pale light's picture on paper d) Backside of an old photograph e) Torn off picture of famous object f) The sun is in darkness g) Picture-imagination (with my wife, with my husband) in daydream posture h) Tableau serial part IV i) Dream-reconstructure-picture 1976 (with the list of objects)

2 Pauer '72 1972 30x20,7

3 Tenyér üveglappal

Hand with glass plate 1976

Fotó, üveglap

Photograph, glass plate 30x20,7

4 Tiszta víz fényképe lavórban 1976

Photograph of pure water in a bowl

Fotó, vízzel telt lavór

Photograph, bowl full of water

A fényképező ellaposítja, mozdulatlan-ná és hangtalan-ná egyszerűsíti, majd lekicsinyíti a körülöttünk levő bonyolult valóságot, naturalitásra törekszik, de mindezt „azzal” teszi, ami már elmúlt. Program: olyan fotó-témák, melyekhez

szükségtelen a fényképezés vagy új képek készítése.

The photographer flattens and simplifies the surrounding complex reality to motionlessness and soundlessness and then reduces its size, he strives for naturalism, but he does all this "with" what is already past.

Programme: photo-themes, to which photography or the making of new pictures is unnecessary.



Egy fotó felületének képe (en face) 1976

The picture of a photograph's surface (en face)

Pinczehelyi Sándor (1946)

7624 Pécs Kacsóh Pongrác u. 10.



1 (részlet detail)

1 In memoriam Copernicus

Fotó, farost 1973 március 24

Photograph, wood-fibre 130x50

2 Lépcső (árnyék) Stair (shadow)

Fotó, farost

Photograph, wood-fibre 21x85

Szirányi István (1951)

1092 Budapest Ráday u. 32.



1 Ön-expozíció Self-exposure 1975

2 db 30x40 2 pieces

A gipszmaszk az arcról mindent elárul. Egy hibája van: a modellt csukott szemmel ábrázolja. Ilyen kényszerűség figyelhető meg az „Ön-expozíción” is. A

módszer is hasonló: mindkét esetben magával az arccal történik a leképezés – utóbbinál nyelvvel, fogakkal, arcizmokkal.

The plaster mask reveals everything of the face. It has one defect: the model is represented with the eyes closed. Such a necessity is observable on "Self-exposure", too. Even the method is similar: in both cases, depiction is achieved by the face itself – in the latter, by the tongue, teeth and facial muscles.

Tóth Gábor (1950)

1024 Budapest Mártírok útja 15.

1 Fotózom, amint filmezem a fotózásomat – filmezem, amint fotózom a filmezésemet 1976

I am photographing as I am filming my photographing – I am filming as I am photographing my filming 1976
2 db 60x50 2 pieces + film 16 mm
fk-fh 3' b-w 3'

2 Egy kis haladék a művészetnek

A little reprieve for art 1976

7 db 13x18 7 pieces



1

Tót Endre (0000)
1035 Budapest Kerék u. 10.



Örülök, ha . . . I am glad if . . .

Türk Péter (1943)

1032 Budapest Solymár u. 6.

- 1 Átlépés vonalba, acélhuzalba, faágba,
a kés hegyén a pontba 1975–76
*Passing into line, steel wire,
tree-branch, through the end of a
knife to the point 1975–76*
Fotó, fa, vas
Photograph, wood, steel 30x120

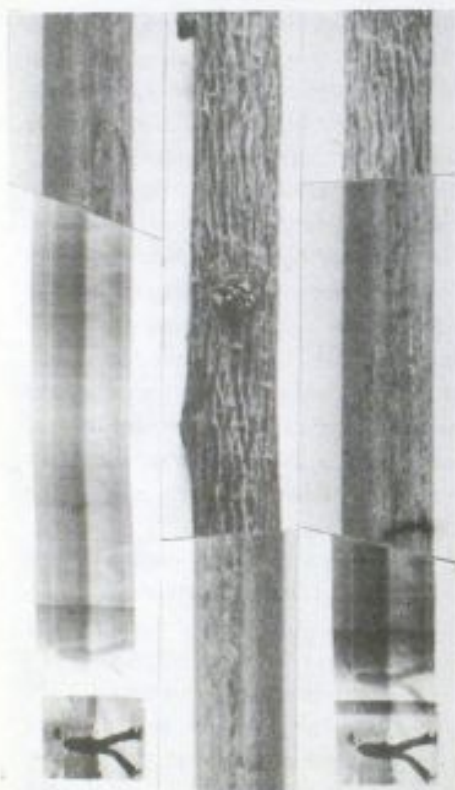
2 Mnemogramok *Mnemograms* 1974
9x14-es fotók 50x70-es kartonon
Photographs on cardboard

Alakos negatívon át vetített, maszkkal irányított fénysugár az alak képzeletben felidézett legfontosabb pontjait keresi. A kísérletben figyeltem a szem és a kéz mozgásának összehangoltságát, a képek elképzeléséhez szükséges időt és a kép méretének szerepét.

The beam of light projected through a figurative negative and directed with a mask is searching the most important points of the figure recalled in imagination. In the experiment I watched the co-ordination of the movement of eyes and hands, the time necessary for imagining pictures and the role of the size of picture.

- 3 A szem útja a jelenből vissza a jelenbe egy sárban vonszolt ember, a sárdagasztók, az élő lépegető körhinta, egy őslény, egy titokzatos égi jelenség és a kábelfektetők képein keresztül 1976
The way of the eye from present back to present through the pictures of a man dragged in mud, the mud-flounderers, a living walking carousel, a primordial being, a mys-

*terious celestial phenomenon and
cable-layers 1976*
Fotókollázs 23x120



1

Veres Júlia (1951)
1125 Budapest Virányos út 6/a.



1 (részlet *detail*)

1 A rendezetlenség eltorzítása
The distortion of disorder 1976
Kollázs, 3 db 8,5x13 3 pieces

Vető János (1953)
1024 Budapest Kút u. 6.



- 1 Előlről-hátulról-hátulról-előlről 1976
*From the front-from the back-from
the back-from the front 40x30*
- 2 Pozitív-negatív-pozitív-negatív 1976
30x40
- 3 Cím nélkül *No title* 1976
30x40
- 4 Cím nélkül *No title* 1976
40x30

Technikára vonatkozó adat
nélkül: fekete-fehér fotó
*Black-and-white photograph
if not stated otherwise*
A méretadatok centiméterre
vonatkoznak
*The measures are given
in centimeters*

A fotómontázs, mint a magyar avantgard harmadik hullámának reprezentatív műfaja.

A fotómontázs korszakot jelöl a magyar avantgard történetében. A húszas évek végén, a harmincas évek fordulóján tudatos programmal határozott feladatot vállal és ennek megfelelően esztétikai elemeit is tudatosan válogatja.

Az emigrációból 1926-ban hazatelepülő Kassák Lajos ülteti el itthon a gondolatot, hogy a fotó, a film a realitásnak olyan területeire képes behatolni, amelyekre a festészet nem tud és nem is hivatott. S míg 1926–28-ban Kassák még egymás mellé rangsorolja a műfajokat, 1930-ban már billen a mérleg: megszidja legjobb tanítványait, hogy alapvetően „festmény”-ben gondolkodnak, s a fotót csak annak alárendelve alkalmazzák. 1932-ben pedig kijelenti, hogy a fotó inkább a kor gyermeke mint a festészet.

Körvonalazódik az arisztokratikus és tömegművészet alternatívája. Az új műfajokat egyrészt az új szociális és tudati feszültségek és állapotok adekvát megformálásának kényszere, másrészt a

társadalmi tényezővé válás, a propaganda, a befolyásolás igénye szüli.

Mind a téma, mind a (potenciális) közönség más kell, hogy legyen, mint a hagyományos műfajoké. A példakép a szovjet művészet, a *konstruktivizmus* forma- és szimbólumrendszere, valamint a meglátások és láttatások teljesen új lehetőségeit nyújtó *film*. Ugyancsak példaképül szolgált a szovjet művészet propagandisztikus jellege, mérhető *hatásfoka*. A tényezőket, éppen, mert a hordozó művészet par excellence szociálisan elkötelezett volt, egy idegen struktúrában nem lehetett azonos súllyal érvényesíteni. De a példák és lehetőségek sokaságából így is maradt kiemelni való.

Magyarországon film „à la Pudovkin” (vagy Eisenstein) természetesen nem készülhetett, a fotó (a szociofotó, a fotógram, az egymásrahívás), de főleg a fotóeszközökkel komplex módon bánó, a filmnyelvet értékesítő fotómontázs hordozza a zászlót. Ennek formaszisztémája leginkább a szovjet példához igazodott, bár Moholy-Nagy és a Bauhaus hatása is érezhető. A fotómontázs par excellence művelői Kassák és a

Munka-kör fiataljai. Tematikailag a fő szerepet a szociális felhívás játssza, de a skála a reklámgrafikáig terjed. (Például Kassák is készít ilyen grafikákat, aki paradox módon a maga reklám-munkásságát a szovjet reklám céljaival analógnak érzi. Ezen a ponton érintkezik a Munka-körösökkel Bortnyik Sándor, aki Bauhaus-műveltségével egy ideig reménykedik a gépkorszak üdvében, reklámgrafikával foglalkozik, majd ironikus fenntartásos képeket és fotómontázsokat készít. Ilyenek a csak katalóguscímekben fennmaradt: *Éjféli motorbiciklista* 1926, és *Chaplin* 1928.)

A Munka-kör termésében tehát a szovjet példa szimbólum-, forma- és technikai példája dominál.

Szimbólumok:

A tányér. Sternberg egyébként hagyományos képére (Csendélet 1919, *lásd 1 kép*) nyilván a témában rejlő ötlet hívta fel a figyelmet. A „progresszív fiatalok” 1930 évi Tamás Galériabeli kiállításán Korniss Dezső (*Lásd 2 kép*) és Trauner Sándor (*Lásd 3 kép*) hasonló tányéros csendéleteket állított ki.

A tányér a szellemi és testi *táplálék* szimbolikus formája. Tartalma az élet

elemi fokának megjelenítésétől a totális jelzésig terjed. Kornissnál a tárgy átmeneti formát ölt egy szociológiai szimbólum (ezt fejleszti tökélyre Derkovits Gyula „Halas csendélet”-e, *lásd 4 kép*) és a fizikai létezésből kibontakozható magasabb szellemi teljesség szimbólumfoka között. Trauner képében nyilvánvalóan már az utóbbiról van szó (és a harmincas évek közepén ez az értelem fog majd visszatérni Vajda Lajos szentendrei rajzmontázsaiban, *lásd 5 kép*).

A kéz. Ez a téma évszázados jelentésváltásai során a szovjet művészetben a természetet és valamennyi technikai nehézséget legyőző alkotóerő jelképe. Hegedüs Bélát nyilván Lisszickij Vhute-masz-könyvborító terve ihlette meg *lásd 6 kép*). Hegedüs is, akár példaképe, a teremtő kézbe technikai eszközt helyez, de a kép nélkülözi a szovjet példa egyértelmű mérnöki jelentését, a megformálásba nosztalgikus lírai momentumok szűrődnek be. (*lásd 7 kép*). Ennek nyilvánvalóan egyik oka az, hogy míg a szovjet mű fotó, a magyar festmény. *A konstruktív váz:* a világban jelenlevő és a szocialista társadalomban csúcsonódó rendező elv jelképe. Érvényében a

Munka-körösök sem kételkednek. Az elv korábban már a magyar *képarchitektúrában* manifesztálódott absztrakt módon, majd a szovjet példa utilitáriussága is hatni kezdett, (Kassák Színpadterv 1924, *lásd 8 kép*) s most a propagandisztikus hatás szükségessége idején a konstruktív váz főleg mint az életanyag rendező elve válik fontossá.

Az akár nyíltan, akár „beöltözötten” jelenlevő konstrukció érvényesül a már említett festményekben (Korniss, Trauner, Hegedüs), vagy a szociofotókban (a Munka fotókönyve), de még leplezetlenebbül jelen van az összetett technikájú művekben, Vajda Lajos 1930. évi montázsában (*lásd 9 kép*). Nyilvánvalóan El Lisszickij „Felhővasalóház”-tervének (*lásd 10 kép*) hatására komponálta a *teljesség* kör-formájában az *aktivitás* irányzatos átlóit és ebbe zárta – ez Vajda új és egyéni gondolata – a jelen emberi történéseként dramatizált fotórészleteket. (Ő volt az egyetlen, aki a „progresszív fiatalok” említett 1930. évi kiállításán par excellence fotómontázzsal szerepelt – feltehetőleg az itt reprodukált műve lehetett a katalógusban jelzett: „Tér és forma”.)

Hogy a fotó a festményen belül váljék montázs-alkatrésszé, azt már a kubizmus is kitalálta, de a Munka-körösök kezén a módszer új eredményt hozott. Itt csak közvetett szovjet példáról, inkább inditékről beszélhetünk. A kubizmus a fotót *trompe l'oeil*-ként, alárendelt részletként alkalmazta, a Munka-fiatalok pedig egy látszólag hagyományos festészeti kompozíciónak adtak ellentétes értelmet a beléhelyezett vulgáris napi anyaggal. (Lásd Korniss és Trauner képeit 2, 3 *kép*), az előzőben a beragasztott anyag egy újságból kivágott nyomortanya-részletet ábrázol. Kepes György hasonló módszerrel készült képéről később levágta a fotómontázs részeket.

És végül a legnagyobb hatást a magyar fotómontázsra a szovjet *film* tette kontrasztos-kiemelő, sokkoló módszerével és új szimbolikus elemeivel. Lengyel Lajos elbeszélése szerint Gró Lajos hívta fel a Munka-kör tagjainak figyelmét Pudovkin „békaperspektívájá”-nak expresszív tartalmára. (Ezt a módszert érvényesítette Kassák Gró Lajos „Orosz filmművészet” c. könyvének kollázs-címlapján, *lásd a művek jegyzékében*.)

De a szovjet film legfontosabb tartalmi és formai eleme, amelyet a korabeli magyar fotókollázs érvényesített: a *tömeg*. Ahogy a középkori oltárkép, felületét egy eszmei perspektívához igazodva töltik be az angyalarcok, úgy borítják most a forradalmi tematikájú szovjet filmek képeit és a kollázsok felületét a „munkás-paraszt tömegek” fejei. Ehhez az ikonográfiához igazodik Kassák „Munka-Dokumentum” – a *(Lásd 11 kép)*, a Gró Lajos filmkönyvéhez készített címlap kollázsa és Lengyel Lajos kollázs-illusztrációja ugyanehhez a könyvhöz.

És még egy, a szovjet film hatására utaló momentum: Trauner említett képén *(lásd 3 kép)* montázslem a Vertov-féle „Ember a felvevőgéppel”. Nyilvánvalóan a szovjet film hatott Kepes György 1929. évi fotómontázsára, a „Rosa Luxemburg emlékére” is.

Epilógus

Kepes foglalta szavakba a Munka-fiatalok elégedetlenségét a festészet nyújtotta lehetőségekkel. De amit adekvátnak éreztek a szociális feszültség kifejezésére: filmet nem állt módjukban készí-

teni. Többen külföldön próbálták elképzelésüket megvalósítani. Trauner át is lépett a filmszakmába. Kepes csak kísérletezett ezzel, majd a tömegművészet egy másik, a tudományos-technikai eszközökkel dolgozó ágánál kötött ki. Vajda Párizsban készítette az orosz film és kollázs (pl. Rodcsenko) hatását mutató fotómontázsait, Kassák és Lengyel Lajos a harmincas években itthon dolgoztak tovább ebben a szellemben, amíg még szóhoz juthattak.

Körner Éva

Photomontage as a representative genre of the third wave of the Hungarian avantgarde.

Photomontage is a landmark in the history of the Hungarian avantgarde. It undertakes a definite task with a conscious programme in the late 20ies and early 30ies, and it selects its aesthetic elements in a conscious way. It is Lajos Kassák repatriating from exile in 1926 who plants the thought in this country that photos and film can penetrate fields of reality which are inaccessible to painting and not its task. And while in 1928–29 Kassák still classifies the genres equally, in 1930 the scale is already inbalanced: he reprimands his best pupils that they are basically thinking in “painting” and they use photo only subjected to it. And in 1932 he declares that photo is more of a child of the era than is painting.

The alternatives of aristocratic and mass art get outlined. The new genres are born partly from the necessity of the adequate shaping of new social and mental tensions and conditions, partly

from the claim to becoming a social factor, for propaganda and influence.

Both theme and (potencial) public has to be different from that of traditional genres. The model is Soviet art, the form and symbol structure of *constructivism* and also *film* offering completely new possibilities of insight and display. The propagandistic quality of Soviet art and its measurable *efficacy* also served as an exemple. These factors, just because of the par excellence social committedness of bearing art could not be asserted in an alien structure with an identical weight. But from the multitude of exemples and possibilities there were still many to pick.

In Hungary naturally no film "à la Pudovkin" (or Eizenstein) could be made and thus photo (sociophoto, photogram, multiple exposure) and especially photomontage making a complex use of photographic means and utilizing film language is carrying the banner. The form system of it mostly followed the Soviet example but the influence of Moholy-Nagy and the Bauhaus is also manifest. The par excellence practicioners of photomontage are Kas-

sák and the youth of the Munka-circle. In its thematics the main role is played by social appeal but the scale ranges to advertisement design. (For example, Kassák himself is also making such designs who, paradoxically, regards his own advertisement work analogous with the aims of Soviet propaganda. This is the point of contact of the Munka-circle and Sándor Bortnyik who, with his Bauhaus learning, lives for a while in the hope of the benefits of Machine Age, he is engaged in poster design, and later makes ironical provisory pictures and photomontages. For example the ones only having remained as catalogue items: Midnight motor-cyclist, 1926, and Chaplin, 1928.)

So in the works of the Munka-circle the example of Soviet symbol, form and technical model is dominant.

Symbols

Plate. To the otherwise traditional picture by Sternberg (Still Life, 1919, see picture No 1) the attention was obviously drawn by the idea latent in the subject. On the 1930 exhibition of the "progressive youth" in the Tamás Gallery Dezső Korniss (see picture No

2) and Sándor Trauner (see picture No 3) exhibited similar still lives.

The plate is the symbolic form of spiritual and physical *food*. Its content spreads from the representation of an elementary stage of life to the referring to its totality. With Korniss the object takes a transitory shape between a sociological symbol (this is later on developed to perfection in Gyula Derkovits's "Still life with fish", see picture No 4) and the symbol stage of a superior spiritual totality evolving from physical existence. In Trauner's picture the case is obviously the latter (and in the middle of the 30ies this meaning will return in Vajda's drawing montages of Szentendre, see picture No 5).

Hand. This subject, after its many changes of meaning throughout the centuries became in Soviet art the symbol of creative force conquering nature and all technical difficulties. Béla Hegedüs was obviously inspired by Lissický's Vhutemas book cover design (see picture No 6). Hegedüs, like his ideal, places a technical instrument into the creative hand (see picture No 7) but the picture lacks the clear-cut engineering

meaning of the Soviet model, the presentation is infiltrated by nostalgic lyrical elements. One obvious reason for this is that while the Soviet work is a photo, the Hungarian one is a painting. *Constructive framework*: the symbol of the omnipresent organizing principle which culminates in socialist society. Its validity is not questioned by Munka-circle members either. This principle has already been manifested in Hungarian *picture architecture* on an abstract way and later the utilitarian character of the Soviet example became also of influence (see the Scene-design of Kassák from 1924, *picture No 8*) and now at the times of the necessity of a propagandistic effect, the constructive framework becomes important especially as the organizing principle of life-material. The construction present in an open or "disguised" way is prevailing in the paintings already mentioned above (Korniss, Trauner, Hegedüs) or in socio-photos (the photo-book of Munka), but even more outright in works of complex techniques. Lajos Vajda, in his 1930 montage, obviously on the influence of El Lissitzky's "Cloud-iron-house"-design,

composed into the circle-form of *totality* the directive diagonals of *activity* and closed into this – and this is the new and unique idea of Vajda – the photo details dramatized as the human happening of the present (see *pictures No 9 and 10*). (He was the only one taking part in the 1930 exhibition of the "progressive youth" already mentioned above with a par excellence photomontage – supposedly his work reproduced here is the "Space and form" mentioned in the catalogue.) That photo should become a montage constituent within painting had already been invented by cubism but the method brought new results in the hand of the Munka-circle members. Here we can only speak of an indirect Soviet example, an inspiration, rather. Cubism applied photo as a *trompe l'oeil*, a subordinate detail, while the Munka-youth gave a contrary meaning to a seemingly traditional painting composition by the inserted vulgar daily material. (See by Korniss and Trauner, *pictures No 2 and 3*, in the former the glued-in material represents a slum-detail cut out from a newspaper. Un-

fortunately György Kepes later cut off the photomontage parts from his picture of a similar system.)

And lastly, the greatest influence exercised on Hungarian photomontage was that of Soviet *film's* with its contrastive-emphasizing shocking methods and new symbolic elements. According to Lajos Lengyel's telling, it was Lajos Gró who had drawn the attention of the members of the Munka-circle to the expressive content of Pudovkin's "worm's-eye-view". (This method was used by Kassák on the collage cover of Gró's book: "Russian film art" (see *picture in the catalogue of exhibits*).

But the most important content and form element of Soviet film asserted by contemporary Hungarian photomontage was the *masses*. Just as the surface of medieval altar-pieces is covered with angel faces adjusted to an ideal perspective now the pictures of Soviet films and surface of collages of a revolutionary thematics are covered with the heads of "worker-peasant masses". Kassák's "Munka-Document" (see *picture No 11*), the cover collage to Lajos Gró's film book and Lajos Lengyel's collage

illustration to the same book are adjusted to this iconography.

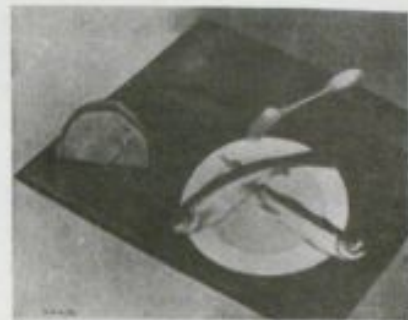
And just one more circumstance referring to the influence of Soviet film: on the picture by Trauner mentioned above, Vertov's "Man with the camera" is a montage element. (see picture No 3), and obviously the 1929 photomontage by György Kepes: "To the memory of Rosa Luxemburg" was influenced by Soviet film.

Epilogue

It was Kepes who formulated in words the discontent of the Munka-youth with the possibilities offered by painting. But what they considered to be an adequate means for expressing social tensions, namely film, was impossible for them to make. Several of them try to realize their ideas abroad. Trauner even joins the film profession. Kepes is only experimenting with it and finally arrives at an other branch of mass art making use of scientific-technical means. Vajda in Paris makes photomontages showing the influence of Russian film and collage (e. g. Rodtchenko), Kassák and Lajos Lengyel continue to work here at home in

the 30ies along the same lines when they still can get the opportunity to express themselves.

Éva Körner





3



4



7



6



9



10



8



11

Kiállított diapozitívek*Slides exhibited*

35x25 mm

Barna Róbert

A sebészet évszázada 1976 1 db

*The century of surgery 1 piece***Diener Tamás**

3 db 3 pieces

Galántai György

Átalakítás önmagammal 1976 1 db

*Transformation with myself 1 piece***Hajas/Vető**

Bővített vetítés 1976 3 db

Extended projection 3 pieces

Analízisdetonáció 1976 5 db

Analyzes-detonation 5 pieces

Tetovált dia 1976 1 db

Tattooed slide 1 piece

Idő-zóna 1976 1 db

*Time-zone 1 piece***Lucien Hervé (Elkán László)**

A Le Beau court la Rue/Párizs

1970 sorozatból

*From the series Le Beau court**la Rue/Paris 1970 8 db 8 pieces***Jovánovics György**

Vetítés, metadiasor 1976 9 db

Projection, metaslide series 9 pieces

Nagyvárosi délibáb 1976 1 db

*Urban fata-morgana 1 piece***Kántor István**

Astra Superior I. II. 1976 2 db 2 pieces

Color control 1 db 1 piece 1976

Színek és anyagok 1976 3 db

Colours and materials 3 pieces

Rések 1976 2 db

*Splits 2 pieces***Lábas Zoltán**

4 db 4 pieces 1976

Maurer Dóra

Vetített vetítés 1976 4 db

Projected projection 4 pieces

Eltolódás-képpárok 1974 2x4 db

*Shifts-double pictures 2x4 pieces***Major János**

A Sirkő sorozatból 1972 10 db

*From the Tombstone-series 10 pieces***Pártos**

Erőltetett mosoly 1976 5 db

*Forced smile 5 pieces***Pécsi Műhely**

Dokumentum I. II. 1970

8 db 8 pieces

Pinczehelyi Sándor

5 db 5 pieces 1976

Somogyi György

5 db 5 pieces 1976

Tót Endre

Evergreen slide 1974 1 db 1 piece

Égő újságot olvasok 1974 1 db

*I read a burning newspaper 1 piece***Türk Péter**

Részletek a paradicsomból 1976 3 db

Fragments of tomato 3 pieces

Felelős kiadó: Kovács Ákos
MÉM STAGEK sokszorosító 367/76

Expozíció
Fotó/művészet

Hatvany Lajos Múzeum
Hatvan

1976 október 24.–1977 január 31.

h

A Hatvany Lajos Múzeum Füzetei No 2.

Szerkeszti – *Redacted by*
Kovács Ákos

A kiállítást rendezték – *Organizers of the exhibition*
Beke László, Maurer Dóra

Katalógusterv – *Catalogue*
Maurer Dóra

Fordítások – *Translations*
Veres Júlia

Fotó/művészet

Magyarországon egy hónapon belül megjelent az első híradás Daguerre találmányának bejelentéséről, és egy éven belül, 1840-ben feltűntek első fényképezeink. Ettől kezdve nagyjából ugyanaz történt, mint Franciaországban vagy Angliában: megindult a küzdelem a fotó művészeti szuverénitására, minek következtében a képzőművészetnek is meg kellett változnia. Ez a folyamat nagyrészt még föltáratlan, főbb állomásait azonban ki tudjuk jelölni. Festők csaptak fel fotográfusnak, megjelentek a festészet-imitálók; miközben dúltak az elméleti viták arról, hogy művészet-e a fényképezés, jelentős kísérletek folytak a pillanatfelvétel, a sztereo- és a színes fotó terén, legjelentősebb festőink pedig, így Munkácsy Mihály, nem átalították a fényképezőgépet ugyanúgy szolgálatukba állítani, mint Franciaországban Delacroix.

Kiállításunk nem nyúl vissza a magyar fotó hőskoráig, de abból a feltételezésből indul ki, hogy enélkül a tulajdonképpeni témáját képező, a *fotó és a képzőművészet határterületén elhelyezkedő avangard irányzatok* sohasem jö-

hettek volna létre. Célunk elsősorban a 70-es évek új jelenségeinek regisztrálása – amikor azonban meggyőződünk ezek újszerűségéről, egyúttal észre kell vennünk azt is, hogy korábbi avangard művészgerenciációk ugyancsak számon tartották a fényképezőgépet eszközeik között. Legalább néhány munkájuk bemutatásával tehát a korai és a mai törekvések folytonosságát is jelezni szeretnénk.

A „fotó/művészet” elméleti meghatározása különben nem könnyű feladat. A szókapcsolás mindenek előtt a *képzőművészek kreatív fotóhasználatára* utal, de nemcsak arra, hiszen a kiállítók között hivatásosnak tekinthető fotósok is szerepelnek, másrészt a hagyományos fotóművészet is szívesen nevezi alkotó jellegűnek a maga tevékenységét. Az utóbbtól viszont egyértelműen el kell határolnunk magunkat, helyesebben attól a fotóművészettől, mely feladatának az „ellesett pillanat” megragadását, vagy a valóság látványának szubjektív érzésének átszűrt visszaadását tekinti, s az így létrehozott „szép”, „érdekes” vagy „megrázó” fotóval a néző érzelmvilágán keresztül kíván hatni. Az új fotó-

használat előre megkonstruált látványt rögzít, vagy meghatározott gondolati koncepció dokumentumait mutatja fel, az emocionális hatású felületi szépséget általában kerüli. Ilyen értelemben a fotó valóban csak „felhasználásra” kerül, több esetben pedig a műalkotás folyamatának csak az egyik szakaszában vesz részt, és a néző elé kerülő kész műben már nincs is jelen. A fotó *médium*-jellegéből indul ki (dokumentatív-reproduktív funkció, sokszorosíthatóság stb.), sőt gyakran csak ezt vizsgálja, optimális esetben pedig ennek *megváltoztatására* tesz javaslatot. A fotó/művészet határterületének kialakulása természetesen feltételezi, hogy a képzőművészet nemcsak hagyományos médiumokat, hanem elvileg *minden* médiumot felhasználhatónak tartson – a fotóhasználat másrészt az ortodox fotóművészetre nézve sem marad hatástalan. (A nemzetközi fotókiállítások ma már általában elfogadják a mediális munkákat, mint „kísérletező” vagy „avangard” irányzatokat.)

Nem kis elégtétellel mondhatjuk el, hogy az utóbbi évek „Art and Photography”, „Fotografia come arte”, „Me-

dium Fotografie”, „Creative Photography” stb. című nagy kiállításai és antológiái, vagy a nagy nemzetközi folyóiratok (Studio International, flash art, L’Art vivant, Kunstwerk stb.) fotó-különszámai ritkán feledkeznek meg a magyarok szerepéről e folyamat elindításában. Elsősorban MOHOLY-NAGY-ról nem, aki a 20-as évek elejétől kezdve fotógramjaival, „fotóplasztikáival”, tárgyas fotóival és elméleti írásaival egyaránt kijelölte a fényvel való alakítás új lehetőségeit egy általa elképzelt technicista-szocialista társadalomban. Figyelemre méltó, hogy ő, aki a festészet, plasztika, tárgyalakítás, film stb. művelését egyaránt fontosnak tartotta, a fotóban *nem kitüntetett, hanem sajátos* médiumot látott, s éppen ezáltal sikerült a művészeti ágat alapjaiban megújítania. A fényképezőgép nélkül készült fotógramokban például – mely műfajnak a 20-as évek elején egyik feltalálója volt Christian Schaddal, Man Ray-jel és Lisszickijjel együtt – absztrakt kompozíciókat teremtett ugyan, de olyanokat, melyek formáit *kizárólag* a fény és a fényérzékeny papír tulajdonságai határozták meg. Vele szemben KASSÁK La-

jos a képesújságokból kivágott fotórészleteket gyakran alárendelte képarchitektúrái konstruktív rendjének. A fotóhasználatnak ez a két alaptípusa még ma is megfigyelhető: az elsőnél a művész *szituációt teremt*, melyből számára is ismeretlen új eredmény születhet – a másodiknál előre tudja a végeredményt, s ahhoz keres adekvát (fotó) nyersanyagot. Csaknem szimbolikus érvényű az a gondolatmenet, amellyel BAK Imre fél évszázaddal Kassák után geometrikus struktúrákba vagdossa a fényképeket, vagy az a gesztus, mellyel SZENTJÓBY Tamás – Moholy-Nagy fotógram-önarc képei nyomán – pszichedelikus másolatot készít a xerox-gép üvegére nyomott arcáról.

Moholy-Nagy fotógramjainak legkövetkezetesebb folytatója KEPES György, aki a Massachusetts Institute of Technology élén később a legkülönfélébb energiaforrások fény-effektusait rögzíti fotópapírra – valamint GYARMATHY Tihamér, aki a 60-as évek első felében Budapesten saját geometrikus absztrakt festészetének, térproblémáinak fotogénikus megfelelőit kísérletezte ki.

Ha mindenáron Moholy-Nagyból akar-

nánk levezetni a későbbi fejlődést, az ő 20-as évek 2. felében készült „fotóplasztikáihoz” kapcsolhatnánk a 30-as évek *fotómontázsait*. Ez a korszak sem jellemezhető azonban a linearitás jegyében, másrészt sok vonatkozása még tisztázásra vár. VAJDA Lajos tevékenysége meghatározó jelentőségű ebben az időszakban, de Párizsban készített fotómontázsaiiban (vagy kollázsaiiban? – hiszen ragasztott újságkivágásokról van szó, s e technikák elkülönítésében a szakirodalom távolról sem következetes) a szürrealizmus hatása éppúgy érvényesül, mint a szovjet fotómontázsé és a filmé („konstruktív szürrealista sematika”). Ikonográfiájában a popularimagery és a politikai aktualitás elemei az agresszivitás és a szelidség különös emblémáiba tömörülnek. Ha formavilágában nem is, de gondolkodásmódjában KORNISS Dezső állt a legközelebb Vajdához a 20-as és a 30-as évek fordulóján, de a rokon orientációjú TRAUNER Sándor, KEPES György, SCHUBERT Ernő, ill. BORTNYIK Sándor ekkori, Budapesten készült munkáihoz hasonlóan, az övéi is többnyire elpusztultak vagy lappanganak. A fotómontázs náluk álta-

lában másodlagosan felhasznált képanyagból – korabeli sajtókivágásokból – jött létre. Egyébként a progresszív fotósok ekkor KASSÁK „Munka” c. lapja köré tömörültek – társadalmi elkötelezettségüket olyan akciók jelzik, mint a szociofotós csoport szolnoki kiállítása (1932), melyet a rendőrség betiltott. A kiállítás egyik szervezőjének, LENGYEL Lajosnak munkáiból leolvashatók a háború előtti avangard fényképezés legfontosabb tendenciái: 1. a megkonstruált – tárgyilagos és a szociofotóhoz közelálló, ill. az elvont, konstruktivista kompozíciókkal rokon – *csendélet*, melynek optikai-experimentális vonásai a reklám felé is utat nyitottak (pl. PÉCSI József munkásságában). Témánk szempontjából különben ez az a határeset, amit már csak egy lépés választ el a hagyományos beállított csendélettől, 2. a ragasztott *fotómontázs* – mely Lengyelnél és a Munka-csoportnál egyértelműen baloldali politikai célzatú, komponálásmódjában a konstruktivista tipográfia elveit érvényesíti, ezt gyakran *többnegatív* egyidejű használatával ill. *többszörös expozícióval* kombinálja. Természetesen a *fotógram* műfaja sem merül

feledésbe.

1945 után – mint a világháború sújtotta országokban általában – a fotó viszonylag háttérbe szorul a progresszív művészek munkásságában. (Meg kell azonban említeni a Galéria a 4 Világtájhoz 1947-ben rendezett kiállítását Új Világkép címmel, ahol KÁLLAI Ernő az akkori absztrakt művészeti tendenciák aktualitását mikro- és makrofotók, fotógramok stb. párhuzamos bemutatásával bizonyította.) Csak az 50-es évek elején jelentkezett újra egy markáns fotó/művészeti törekvés, tudatosan vállalva az akkor már halott Vajda Lajos örökségét. A *fotómontázs* került ismét napirendre, melynek legtisztábban szurrealista tendenciáját – gyakran ironikus színezettel – BÁLINT Endre képviselte, továbbá az akkor erősen groteszk-morbid, és metafizikus hajlandóságú, fiatal ORSZÁG Lili. VAJDA Júlia lényegesen elvontabb, komor festői hatásokra törekedett, részben Karel Teigével is rokonítható, lebegő drapériáival, részben pedig földhöz tapadó, puha, nedves állati lényeket idéző absztrakt fotómontázsaival. Férje, JAKOVITS József következetesen égszínké alapra ragasztotta áttekinthető,

de bizarr kivágásait, melyek nyersanyagát főleg giccses, vallásos nyomatok és erotikus-triviális magazinképek szolgáltatták.

Ezzel 1956 táján a képzőművészeti fotóhasználat egy korszaka lényegében lezárult – nem (vagy csak nehezen) folytatható örökségként hagyva a következő nemzedéknek a fotógramot, a fotómontázst, a többszörös expozíciót és a nagyítógép alatti manipuláció más lehetőségeit. Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy fontos *egyéni* törekvések időről időre nem jelentkeztek volna – hiszen GYARMATHY fotógramjainak keletkezési ideje is a 60-as évek első felére esik, KONCZ Csaba, LŐRINCZY György és NAGY Zoltán fellépése (és különösen Koncz meghökkentően puritán tárgyi költészete, valamint egész fotós-magatartása) új hullám kezdetét jelentette a magyar fotóművészetben *belül*, a debreceni MŰHELY '67, amellyel, hogy elsősorban szintén a *szakmai* állóvíz felkavarása volt az érdeme, HORVÁTH István kísérleteivel ismét a fotómontázs kiaknázatlan lehetőségei felé fordult, végül KONDOR Béla lenyűgöző megújulása az alig egy évvel halála

(1972) előtt vásárolt kamera segítségével... Kondor a maga szempontjából alig tett mást, mint festészetének és grafikáinak világát, hajó- és repülőgépmodellekre emlékeztető látomásos konstrukcióit transzponálta a fotópapírra, ösztönösen megtalálta és rafinériává fejlesztett expozíciós rendszerek segítségével. Egyedi grafikaként elismert (ti. megismételhetetlen) papírképei azonban a művész társadalmi súlya révén mind a magyar képzőművészet, mind a „fotóművészet” számára egyszer s mindenkorra „legalizálták” a fotó/művészet határterületét. A magyar művészeti élet alakulásának jellegzetes paradoxona, hogy Kondor több tekintetben azok hatására nyúlt a fényképezőgéphez, akiket – noha az új fotó-felfogásban jóval előtte jártak – ő állítólag semmire sem tartott, s akik ellen nevét meg is próbálták kijátszani.

Tény az, hogy a kiállításunkon megfigyelhető „új” tendenciák jelen voltak már Magyarországon a 60-as és 70-es évek fordulóján, de reprezentatív, átfogó bemutatásukra sem akkor, sem néhány évvel később – amikor a Fotóművészet c. folyóirat 72/3. számában je-

lentkezésükre felhívtam a figyelmet – nem lett volna még érett művészeti közéletünk. Így, ami a hatvani tárlat második részét illeti, újdonságok felmutatása mellett bizonyos *retrospektív* jelleget is vállalnunk kellett. Ami ebben a naprakész, a 70-es évek közepének állapotát dokumentáló anyagban tükröződik, *szükség szerű továbbfejlesztése, és egyéni kiaknázása azoknak a gyökeresen új elveknek, melyek jelentkezését legelőrelátóbb művészeink a 60-as évek végén már érzékelték, alkalmazták.* (Vagy éppen ők voltak azok, akik megfogalmazták.)

Mik voltak ezek az új elvek? Napirendre kerültek a következő kérdések: a valóság és a művészi valóság viszonya, a művészet határainak kijelölése ill. kitágítása, a művészet ismeretelméleti és társadalmi funkciójának mibenléte. Milyen mértékben azonosítható a valóság „képe” magával a valósággal? (E kérdésfeltevésből adódtak az ún. „identifikációs” és „tautologikus” művek.) Foglalkozhat-e a művészet tőle „műfajidegen” témákkal, mint pl. az idő? (Folyamatok ábrázolása, pillanatnyi események rögzítése.) Beavatkozhat-e a „kép” magába a valóság-

ba? („Project art” művek, mágikus színezettel.) Kiindulva a tömegkommunikációs eszközök vitathatatlan társadalmi szerepéből: felhasználhatja-e a művészet ezeket a *médiákat*? Ha igen: mik ezek a *médiák* tulajdonképpen? Hogyan viselkedik maga a *művészet mint médium*?

A fotó e kérdések megfogalmazásában a képzőművészek kezére játszott. (De nemcsak a fotó, hanem sok más régi vagy új eszköz is, az írástól a televízióig – természetesen művészeti kontextusba kerülésével újabb problémák tömegét vonva maga után.) Objektivitása képessé tette képzőművészetként felfogott akciók hiteles *dokumentálására*, vagy időbeli *folyamatok* megfigyelésének *demonstrálására*. A képzőművészeti kiállításon megjelenő fotó rendelkezett azzal az újdonságértékkel, hogy ráirányítsa a figyelmet a maga médium-sajátosságaira. (Természetesen ekkor már látszólagos objektivitása külön vizsgálat tárgyát kellett, hogy képezze.) És végül: a fotó „hétköznapisága”, könnyen hozzáférhető volta kedvezett annak a tendenciának is, mely céljának a művészet demokratizálását tekintette.

Az utóbbi törekvéssel függ össze, hogy azok közül, akik a fotót a legkorábban és a legmagátólértetődőbben használták művészeti célokra, ketten sohasem folytattak hagyományos képzőművészeti gyakorlatot: ERDÉLY Miklós még fényképezőgépet is ritkán vett kézbe, noha már korai munkái is kifejezetten mediális természetűek voltak (vakuhasználat, mely „kioltja” az emberi arcot, vagy akció, melynek során hívódik elő az önmagát kétségbevonó fénykép), SZENTJÓBY Tamás pedig ugyancsak akció-objektumként létrehozott képei mellett elsősorban „talált” és újrainterpretált fotókkal dolgozott. Velük szemben LAKNER László éppen festményeit konfrontálta a fotóval, amennyiben a fotó társadalmi szerepét felismerve, nagyméretű realista festményeit hangsúlyozottan két dimenzióra, szürkére redukálta, és banális kivágásokba merevítette.

A kiállításon szereplő hiperrealista művészek már régóta túllépték a Lakner által a 60-as évek 2. felében képviselt „heuréka”-szintet. KÉRI Ádám banális tárgyainak illúzionizmusa éppen a fotó közegében kap különös funkciót: a rep-

rodukción oly mértékben összemossa a valóság és a művi leképezés határait, hogy egy használati tárgyat is hajlamosak vagyunk Kéri objektumának tekinteni. A kezdetben ugyancsak fénykép után festő MÉHES László viszont újabb munkáin a fotóhatást csaknem szobrászának tekinthető mechanikus leképezéssel éri el, amit a transzparencia elvével kombinál. Éppen drapériáinak átlátszó-sága jelzi az alapvető nívumot PAUER Gyula 5–6 évvel korábban kidolgozott „pszeudó”-elvével szemben – ennek a korszakváltást jelentő elméletnek ugyanis szintén mechanikus úton elért illuzionista felületek: „kvázifényképek” voltak az első tárgyi bizonyítékai. Kvázifényképek abban az értelemben, mint Man Ray szórópisztollyal készült képei (air-brush painting), melyek közvetlenül megelőzték a rayogramokat – s e hasonlat segítségével talán lemérhető, hogy pl. LE-GÉNDY Péter mikroszkópikus felvételeket imitáló (valójában egyszerű hőhatásnak kitett) lapjainak, vagy ERDÉLY fixálatlan papírképeinek milyen jelentőséget tulajdonítok a fotógram-műfaj megújításában.

Nem látom különösebb értelmét az ösz-

szegyült anyag bármiféle klasszifikálásának, hiszen annak egésze *alapvetően egyetlen* csoporthoz tartozik, melynek jellemzője a *médiúra irányulás: ezeket a műveket csak fotóval (vagy a fotóval szoros összefüggésben) lehetett létrehozni*, illetve ha más médium hordozná őket, egész koncepciójuk megváltozna. Még az olyan művészek is, akik látszólag csak korábbi témájukat ültetik át fotóba (BAK, CSIKY, GÁYOR, MAJOR, TÓT, TÜRK), döntő jelentőséget tulajdonítanak a megváltozott dokumentálásmódnak. Csiky a fotót is szobornak tekinti, Gáyor „amfigrammájának” fotógramon átlátszóvá kell változnia. Ha megfigyeljük a gyakrabban előforduló témákat, az így kialakított csoportok is minduntalan átfedik egymást – másrészt ezek is mind kifejezetten „mediális” problémafelvetésnek bizonyulnak. Főbben is foglalkoznak pl. a tükröződés jelenségével: BIRKÁS, HAJAS, JOVÁNOVICS, KÁROLYI – nem véletlenül, mert nem kerülhetjük meg a régi metafora vizsgálatát: „a művészet a valóság visszatükrözése”. De milyen tükörkép a fotó? – a kérdés már a médiumra vonatkozik, amittől viszont elválaszthatatlan *objekti-*