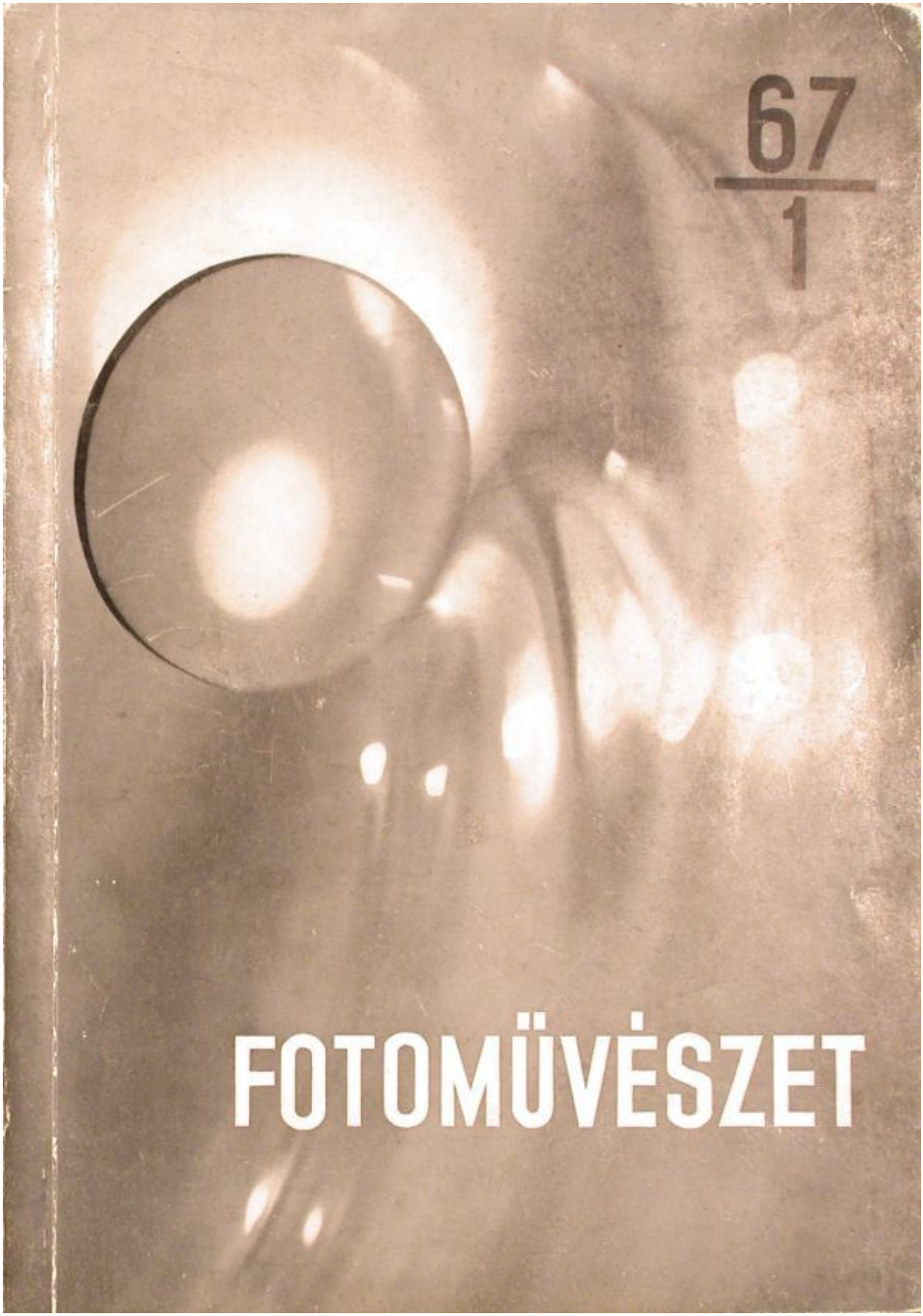

67
1
FOTOMŰVÉSZET

A MAGYAR FOTOMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE
NEGYEDÉVI FOLYÓIRATA
1967. X. évfolyam 1. szám

FOTOMŰVÉSZET

Számunk munkatársai:

DERCSÉNYI DEZSŐ dr. Kossuth-díjas művészettörténész, az Országos Műemléki Felügyelőség igazgatóhelyettese

FÉJJA SÁNDOR bölcsészhallgató

FERENCZY GÉZA dr., az Akadémia Nyelvtudományi Intézetének munkatársa

GÁBOR IMRÉNÉ dr., az MSzMP Párttörténeti Intézetének munkatársa

GENTHON ISTVÁN, a művészettörténet-tudományok doktora, a Szépművészeti Múzeum modern képtárának vezetője

IBOS IVÁN, az MFSz titkára

LŐRINCZY GYÖRGY

NAGY ELEMÉR építész, a Magyar Építőművészet főszerkesztője

NEMES KÁROLY kandidátus, szerkesztőbizottságunk tagja, a Filmtudományi Intézet munkatársa

POGÁNY FRIGYES dr., Ybl-díjas építész, műegyetemi tanár, az Iparművészeti Főiskola igazgatója

RÉVAI DEZSŐ fotoművész, szerkesztőbizottságunk tagja

SZÁSZ JÁNOS dr. fotoművész

TARCAI BÉLA fotoművész, szerkesztőbizottságunk tagja

TILLAI ERNŐ fotoművész, Ybl-díjas építész

Szerkesztő:
ROZGONYI IVÁN

Lőrinczy György fotokiállítása

a Magyar Építőművészek Szövetsége székházában

„Nem illusztrálni akarok, hanem kifejezni érzelmeimet."

J. Pollock.

A kiállításra úgy mentem el, hogy „no, itt se fogok újat, különöset látni, a szerzőt ismerem, korábbi képeit, melyeken természeti részleteket közelről ábrázolt, unom . . ."

Ahogy beléptem, szokatlan világ, újszerű hangulat fogadott: meghökkentem. Nagyméretű, határozott tónusú, kifejezetten plasztikus vagy grafikus képek meredtek rám a falakról. Noha volt e képek sorrendjében némi fejlődés a mind elvontabb (vagy annak látszó) képfelépítés irányában, másfelől kapcsolódás is korábbi karakterű képeihez („Sörét lapulevéllel"), mégis kikerekedett a képanyag egysége. Külön-külön nem vonzottak a képek, a kiállítás levegője ragadott meg, a tiszta és világos hangvétel, a bátor, szokatlan akcentusok.

„No, ez mégiscsak új . . .!" – gondoltam és végigjártam a meghökkentően plasztikus képek, gazdag rétegzésű „valóságelemek" (talán mikroszkópikus felvételek?) igazán fotoszerű érzékletességgel kialakított sorát.

A vonagló formák, szétszakadó masszák, vergődő „pókhálók", monumentális cseppek és szálak, mini-terek és univerzumok felingerelték kíváncsiságomat.

Mi ez? Hiába morfondíroztam, közvetlen felismerésre nem volt mód és noha az ismeretlen formavilág elvontnak tűnt, a képek „reálisan" korrekt és éles ábrázolása jelezte, hogy valóságos „világgal" állunk szemben. S tagadni se lehetett, hogy ez a világ változatos, érdekes, szimpatikus, olykor félelmetes, de mindenképpen elgondolkoztató.

Időközben a szerző elmondta a képek készítésének módját, amit itt nem lehet részletezni; lényege az, hogy egy konkrét valóságrészt hoz létre (talán a csendéletek mikroformája ez) és úgy fényképezi le, nagyítja ki, alakítja át, hogy egy különleges, saját törvényszerűségeinek engedelmeskedő világ tárulkozik fel általa. A képek zöme nem komponált természetrészlet, mégis rendkívül határozott térbelisége miatt, a részletek szokatlan kapcsolata folytán, a perspektívanélküli sík-elrendezés megőrzése árán szinte zenei hullámzás keletkezik az emberben, zenei kontaktusba kerül és már nem igényli a szabadon örvénylő mozgásformák konkrét ábrázoló és kifejező jellegét. Zenei-architektonikus és dinamikus effektusok elégítik ki a nézőt.

Ezzel el is hagyjuk a fotográfiák élvezetét kísérő, megszokott élményeinket s csak a legáltalánosabb érzelmek, gondolatok alapján tudjuk megközelíteni ezt a világot. Beleéljük magunkat s e mikroterek, mikroelementumok között „járva" elszabadulunk megszokott kötöttségeinktől. Különös érzés ez. Hasonlót éreztem már bartóki zene hallgatásakor, Le Corbusier épületeinek szemlélésekor, Mondrian vagy Chagall képeinek láttán. De fotográfiában? A legreálisabb, „legföldhözragadtabb" műfajban még nem.

És különös – ahogy a szerző is állítja – e mikrovilágban is fellelhetők az egyebütt megismert törvényszerűségek, s azok felismerése további örömet okoz! Pedig e műveken látható, hogy képi felépítésük

valamilyen külső behatás eredménye, s ez létrejöttük egységes, konszonáns jellegét is biztosítja.

Melyek tehát a modern foto és modern képzőművészet eme válfajának fő jellemzői?

Kétségtelen, hogy a mai festészet jórészének nem a valóság tárgyi mivolta a főtémája, de már nem is a fő formák elvont kompozíciója, mint a konstruktív és absztrakt, nonfiguratív képeken, hanem egy belső dinamikus állapot kivetülése, aktív, festői „harcmodor" révén való megjelenítése – vagy a magatartás gesztusokká formált mozdulataival, aminek képi nyoma a gesztus-festészet, ill. akció-festészet, vagy mesterséges eszközökkel (kés, kard, pisztoly, gumihenger stb.) létrehozott festéknyomok segítségével, aminek végeredménye a tassizmusnak nevezett irányzat.

Főbb művelői közül ki kell emelni Jackson Pollock amerikai festőt, akinek munkássága koronázta meg ezt az irányzatot az 1950-es években.

S a fotográfia? Tény, hogy a foto „közlő" jellegét sokan elunták, s megkísérlik ezt a közlést, ábrázolást új mondanivalók, formák és világrészletek meghódítására használni. Természettudományos „objektivitással" kívánják megközelíteni a valóságot: „ismerje meg a gép sajátmaga a világot, ne befolyásoljuk, így garantáltan igazi lesz a kép" (lásd a Lunyik Hold-felvételeit stb.).

Azaz: a komponálgató, sztori-gyűjtögető művész helyett a „kutató" típus lép elő, legyen az akár egy elnyomott nép életének riportos megörökítője is.*

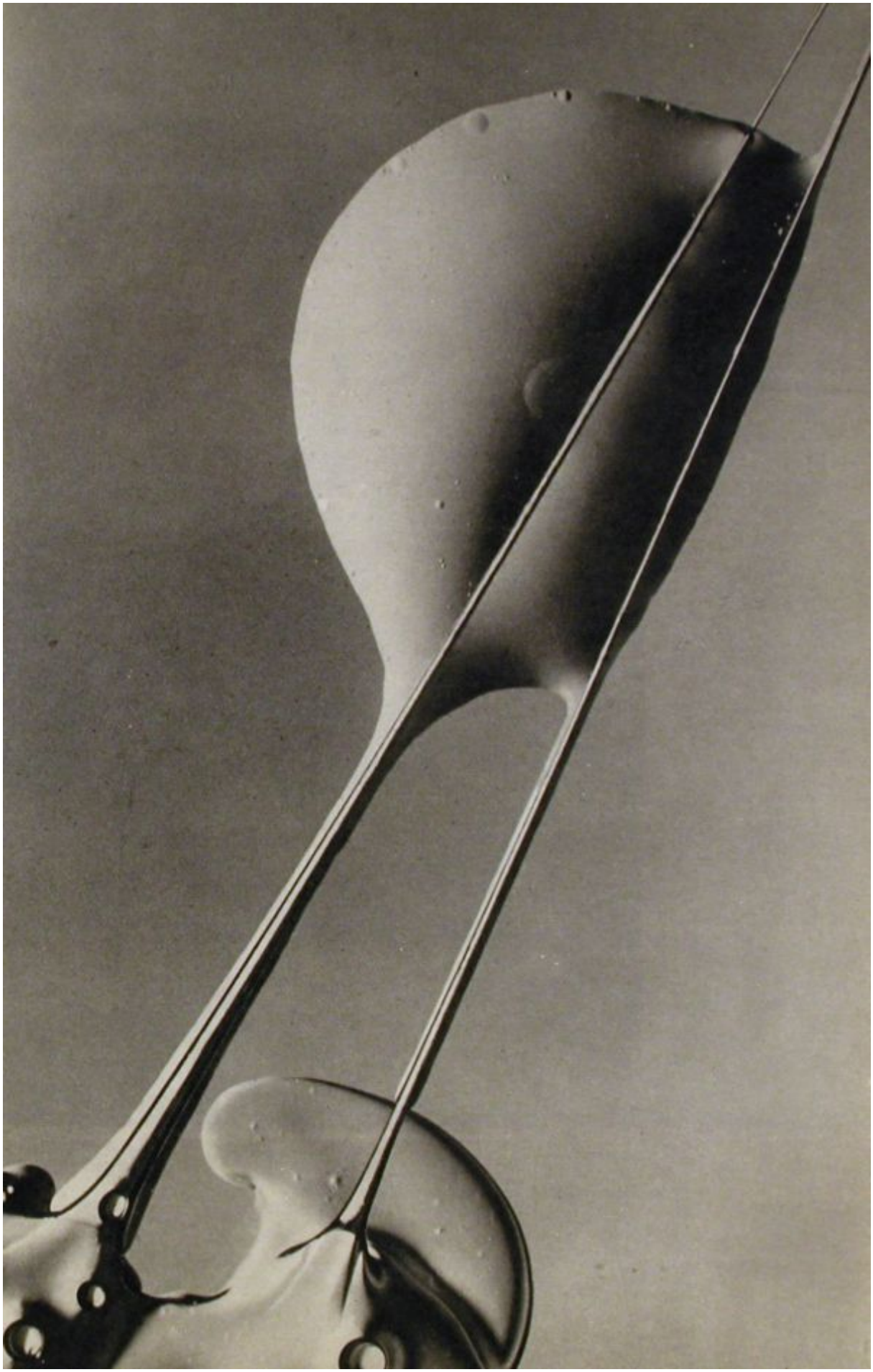
De mindenképpen: a mű ne csak ábrázoljon, közöljön, hanem gon-

* További tanulságok kedvéért érdemes bővebben idézni itt L. Gy. személyes vallomásából, egy leveléből, amelyet a kiállítását megnyitó Dr. Pogány Frigyeshez, az Iparműv. Főisk. igazgatójához intézett és volt szíves hozzánk is eljuttatni (a szerk.):

„Előző" kiállításommal azt a munkát igyekeztem összefoglalni, amelyre a természet tárgyainak közelről való megfigyelése indított: az az öröm, hogy a mikrokozmosz sajátos életében is benne lüktetnek azok a feleletek, melyekért az ember mindig is a természethez szokott fordulni. – Fontos tanulság számomra, hogy ez a formavilág többet őriz abból, amit az ember ősi, homályos ösztönei mindig is éreztek; tükrében ugyanakkor ismét közelinek és magától értetődőnek látszik Heisenberg, Einstein vagy Schrödinger világa.

Mindez – most – további kalandozásra ösztönzött: a természet törvényei, és ezzel a formák törvényei a méretek függvényei is; egyes törvényszerűségek háttérbe szorulnak, mások nagyobb szerephez jutnak, összegeződnek. A kis felületeken érvényesülő erők szinte lényeket hoznak létre, melyek végtelenül egyszerű hatásoknak engedelmeskedve elemi formákat öltenek.

Az összkép azonban jóval bonyolultabb, és érdekes, hogy a legelemibb hatások-



Három kép Lőrinczy György kiállításából ▶

dolkodásra is késztessen, legyen titka, legyen megfejtésre érdemes szimbólum, idegenség, rejtelem.

Érdekesen kapcsolódik ide a Nyugaton divatos zenbuddhista felfogás lényege: önelemzés, mely művelőjét közelebb viszi a belső, teljes megismeréshez, mely Buddha bölcsességéhez hasonló, s ebben az ember önmagát a létezés igazi értelmével azonosítja és ezáltal szabadon szárnyalhat.

Meglepő, hogy ez a tan már az 1700-as években a festészetet is befolyásolta Japánban és amíg nálunk Mányoki Ádám festi barokkos képeit, addig Hakuin megalkotja „A kővé vált asszony gyermeket szül az éjszakában" c. képét, mely nem több, mint e cím – jellegzetes japán szóképek szenvedélyes lejegyzésében! Nem ábrázolás, nem is kifejezés, nem is absztrakció, hanem kalligrafikus betűmágia, vonal-grafika, meditációs objektum! (Zenga-festészet.) Itt már – Suzuki japán filozófus szerint – a Világszellem ömlik át e jelekbe a festő mint médium karján, kezén, ecsetjén keresztül, azzal az automatizmussal, ahogyan a modern tassiszta festő is festékbe mártott gumival kerékpározik végig a vásznon. Ez csak transzban lehetséges, mondják a kései utódok, de a lényeg, hogy a mű nem ábrázol, nem közöl, nem jelképez, úgymond nem hat, csak: van!

Van, egzisztál; nem beszél, de kérdezhető; nem oktat, de mély szimbólumai megfejthetők, „használhatók" és üdvözítenek. Ez már az analógia titkos világa, a jel mágiája, a szám transzcendenciája.

No már most (milyen kár, hogy ezt most itt nem fejthetjük ki részletesen, hiszen új téma, új cikk lenne) a fotográfia legracionálisabb, riportos ágában is vannak olyan törekvések, melyek szerint nem a kép

ra összeálló konstrukciók néha alig különböznek a világűrtechnika, az építészeti függesztett és héjszerkezetek gyakran fantasztikusnak tűnő megoldásaitól. Ugyanakkor a magfizikai buborékkamra-felvételekre is emlékeztetnek valahogyan: ott a mozgó részecskék nyomai idézik az energia megnyilvánulásait.

A természet törvényeinek mindent átfogó egységét éreztem itt – e kissé talán szokatlan területen.

Kénytelen voltam ilyen hosszasan belekontárkodni a fizikába vagy természetfilozófiába, de ez magyarázza számomra a lényeget és az alapot:

– Mindenütt az ember nyomát, rációjának színes vadászterületeit kerestem. Ezek nem „antihumánus" képek.

– Ezért tartottam magam a legszigorúbb, naturalizmusig menő tárgyhűséghez.

– Ezért hagytam meg bizonyos dekomponáltságot a képeken: ne csak az én kezem nyoma lássék, hanem az anyagé is.

Végeredményképpen formailag (és tartalmilag is) értelmi és érzelmi meditációra szeretnék a nézőt indítani, valami elkoptatott-logikán-túli, Zen-Buddhizmus-szerű elmélyedésre (mellyel – bevallom – elég sokat foglalkozom). Alkalom az elmélyülésre.

Tudom, hogy mindez – talán befejezhetetlen – kísérlet. Egy kis ponton fúrtam mélyre."

kompozíciója, hangulata, mondanivalója a fontos, hanem maga a kép tárgya, a nyers valóság, s mi magunk elemezzük ki a képet, nem igényeljük a művészi „szájbarágást", mi fejtjük meg a titkot, a valóság rejtvényeit.

Lőrinczy képei éppen ezt az izgalmat plántálják belénk, ráadásul egy általa teremtett világ sejtelmein keresztül.

E képeket a megszokott szemléletű ember ugyan hamar eltaszítja, de ez nem baj. Nem kell mindenkinek mindent megértenie. Igaz, hogy elítélnie sem.

A kiállítás egésze bizonyítja, hogy a valóság törvényszerűségeinek, képi mondanivalóinak, térbeliségének, plaszticitásának kifejezésére nemcsak a megszokott valóságelemek alkalmasak.

A kiállítást abban a reményben üdvözöljük, hogy a szerző fog még másképp is lépni . . . Ha tudjuk, követjük. Kérjük azonban, hogy méltó helyekre vezessen bennünket, mert akit követnek, annak már felelőssége is nagyobb.

Tillai Ernő

A FOTOMŰVÉSZET 1967. I. NEGYEDÉVI NÍVÓDÍJA

HALOTTSIRATÁS

Inkey Tibor **képsora**

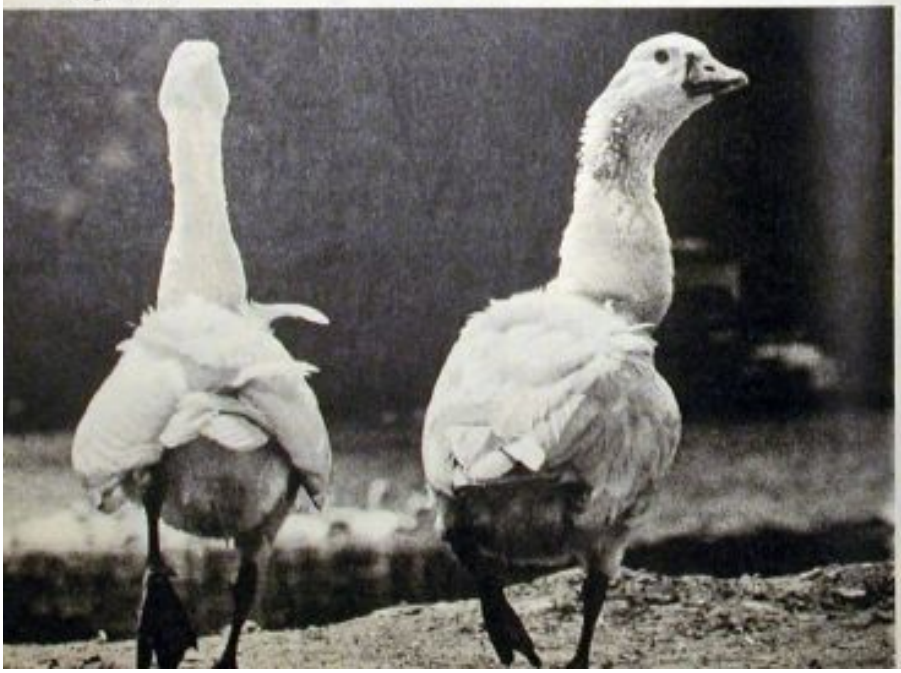
Fiúk 1—2

LIBÁK

Kresz Albert képsora ▶

Lányok 1—3

Öreg házasok



PÁLYÁZAT

A FOTOMŰVÉSZET állandó negyedévi pályázata

Új olvasóink tájékoztatására még egyszer ismertetjük állandó jellegű negyedévi pályázatunkat.

A FOTOMŰVÉSZET állandó negyedévi pályázatától a Szövetség fotoművészetünk gazdagodását, tartalmi és formai vonatkozásban egyaránt újszerű művekkel való gyarapodását várja, mégpedig minden műfajban, természetesen a képsor műfajában is. A bírálóbizottság döntéseivel mindenekelőtt a művészet társadalmi felelősségét átérző, minden tekintetben jobbra törekvő művészeket kívánja támogatni. Reméljük azt is, hogy az egy-egy év során díjazott művek közül az év végén nagyobb összegű évi díjakkal minden műfajban kiemelkedő alkotásokat jutalmazhatunk.

A pályázatra bárki beküldhet minden negyedév utolsó napjáig bármely műfaji kategóriába tartozó egyedi képet, illetve képsort, amely még nem került nyilvánosság elé (sajtóban vagy kiállításon a szerző nevének megjelölésével).

A pályázat jeligés. A bírálóbizottság elvárja, hogy a pályázók ne jelentkezzenek ismételten azonos jeligével, mivel ez az eljárás burkolt formában kijátssza a névtelenség követelményét.

A képeket és jeligés borítékban a szerző nevét, címét tartalmazó küldeményt a következő címre kell küldeni: Magyar Fotoművészek Szövetsége, Budapest 5. Pf. 203., a következő megjelöléssel: Negyedévi pályázat.

A képek kötelező mérete: 18x24 cm.

A képek hátoldalán feltüntetendő a **kép címe.** Képsorokban a képek hátoldalán a képsor címén kívül fel **kell** tüntetni a képek sorrendjét jelző számokat.

Egy-egy negyedévi pályázaton egy szerző legfeljebb három képpel és egy képsorral vehet részt, – abban az esetben is csak egy képsorral, ha egyedi képet nem küld be. Az ennél több képpel pályázók esetleges díjazását a jeligés boríték felbontása után érvénytelenítjük.

A bírálóbizottság negyedévenként maximálisan 6 db **nívódíjat** oszt ki. 500 Ft-os nívódíjat kapnak az egyedi képek, 1000 Ft-os nívódíjat kapnak a képsorok. Az egy-egy év folyamán nívódíjjal kitüntetett képek és képsorok közt a bírálóbizottság az évi anyag összesített újraértékelése alapján 5-10 db **évdíjat** oszt ki, egyedi képekre 2000 Ft., képsorra 3000 Ft. értékben.

A negyedévi nívódíjak és az évdíjak kiosztásakor a bírálóbizottság minden műfajt külön-külön figyelemben részesít, de egyszerre egy műfajban is kiadhat több díjat és az anyag értékétől függően vissza is tarthatja a díjakat. A bírálóbizottság nem változtathatja meg az egyes negyedévi nívódíjak összegét.

A nívódíjakkal kitüntetett képek a Szövetség tulajdonába mennek át, ami azonban nem érinti a kép alkotójának szerzői jogait. A díjazott képeket a FOTOMŰVÉSZET külön honorárium nélkül közölheti.

A bírálóbizottságot a Magyar Fotoművészek Szövetségének Elnöksége jelöli ki.

Nívódíjak a FOTOMŰVÉSZET 1967. I. negyedévi páylázatán

A bírálóbizottság 1967 május 16-án 1000-1000 forintos nívódíjjal tüntette ki
INKEY TIBOR Halottsiratás KRESZ ALBERT Libák c.
képsorát. Ezek a nívódíjjal kitüntetett képsorok részt vesznek az 1967. évi évdíjakért folyó pályázaton.

Tartalom

ESZTÉTIKA

NEMES KÁROLY: Fotoesztétikánk mai gondjairól 3

KÖZÖS DOLGAINK

FÉJJA SÁNDOR: Tabuk, mítoszok, sztereotípiák 8

Kresz Albert és Inkey Tibor nívódíjas képsorai 16

TARCAI BÉLA: Javaslat kiállítások és pályázatok egységes szervezésére 17

IBOS IVÁN: Indokolatlan aggodalmaskodás 24

FOTOTÖRTÉNET

GENTHON ISTVÁN: Régi sorok Pécsi Józsefről 26

Pécsi József fotói 24

GÁBOR IMRÉNÉ: A szocialista fotózás Magyarországon 1919 és 1944 között 29

Bass Tibor, Ladányi Lajos, Rédner Miklós, Révai Dezső, Sugár Kata, Langer Klára, Rév Miklós fotói 32

KEREKASZTAL

„Budapest" – Hárman a Corvina Kiadó fotoalbumáról:

o Műemlékeink gazdája o Dercsényi Dezső 38

o Egy a szerzők közül o Lőrinczy György 40

o A „Terek és utcák" szerzője o Pogány Frigyes 44

KRITIKA

NAGY ELEMÉR: Építészeti fotokiállítás 1967 48

Lantos Miklós, Brassányi Attila, Révai Dezső, Csák Miklós építészeti fotói 48

TILLAI ERNŐ: Lőrinczy György fotokiállítása 50

Lőrinczy György fotói 52

SZÁSZ JÁNOS: Gondolatok az Országos középiskolai Fotokiállításról 54

Móra Gábor, Csigó László, Demjén Gábor, Ország S. József, Ország S. József, Rácz Károly középiskolások fotói 56

JEGYZET

FERENCZY GÉZA: A „fotó, foto-" helyesírásának és használatának kérdései 57

PÁLYÁZAT

A FOTOMŰVÉSZET állandó negyedévi pályázata 64

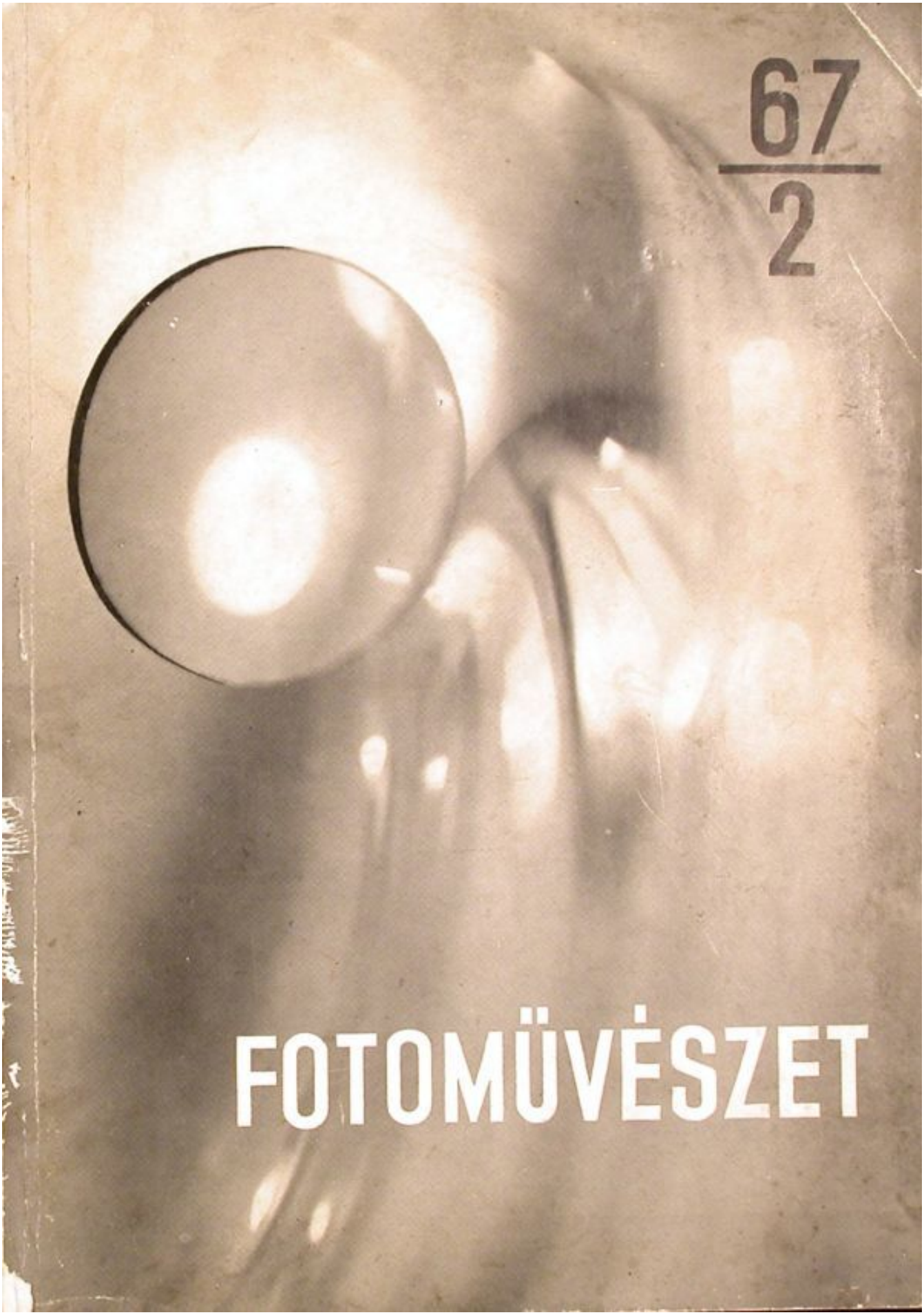
Nívódíjak a FOTOMŰVÉSZET 1967. I. negyedévi pályázatán 64

A borítót Domonkos Endre tervezte

Megjelenik évente négyszer

Szerkesztőség: Budapest, V., Báthory u. 10. Telefon: 313-147. – Kiadásért felel: Sala Sándor, a Lapkiadó Vállalat igazgatója. Kiadóhivatal: VII., Lenin krt. 9-11. Tel.: 221-285. Egyes szám ára: 12 forint. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál (Bp. V., József nádor tér 1.) Előfizetési díj 1 évre: 48 forint. Csekkszámlaszám: egyéni 61.238, közületi 61.066, vagy átutalás az M. N. B. 8. sz. fióknál vezetett folyószámlára. Index: 25.307

Készült a Fővárosi Nyomdaipari Vállalat 11. számu telepén, 3528-as táskaszámon. Felelős vezető: Kerschen Mihály.


67
2
FOTOMŰVÉSZET

A MAGYAR FOTOMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE
NEGYEDÉVI FOLYÓIRATA
1967. X. évfolyam 2. szám
A szerkesztőbizottság vezetője:
IBOS IVÁN, az MFSz titkára

67/2

Számunk szerzői:

BÍRÓ KLÁRA fotoművész (Studio Nadar)

ÉLUARD, PAUL

ERDÉLY MIKLÓS

FÉJJA SÁNDOR bölcsészhallgató

HAULISCH LENKE művészettörténész

IBOS IVÁN, az MFSz titkára

KATHY IMRE építész, műegy. adjunktus

KOCZOGH ÁKOS művészettörténész

NEMES KÁROLY kandidátus, a Filmtudományi Intézet munkatársa

PELBÁRT OSZKÁR, a Tükör művészeti szerkesztője

PERNECZKY GÉZA művészettörténész

RÉTI PÁL fotoművész, a Népművelési Intézet munkatársa

SCHWANNER ENDRE fotoművész (Studio Nadar)

SOMLYÓ GYÖRGY

VÉGVÁRI LAJOS dr. művészettörténész, főiskolai tanár (Studio Nadar)

FOTOMŰVÉSZET

Szerkesztő:
ROZGONYI IVÁN

Egy mesterség és mestere

● **Bálint Endre fotomontázs-kiállítása. Bp. 1967. május–június (XI. ker. Hazafias Népfront).**

„Egy erdei forrást és egy öblös edényt rendezzünk el úgy, hogy a forrás vize az edénybe hulljon." (Georg Brecht)

Hozzászoktunk jónéhány új műfaj létezéséhez, ezeket kegyesen a művészetek közé fogadtuk, ugyanakkor engedékenységünkben elmulasztottunk tisztességesen utánanézni értelmükben megrokkant vagy teljesen értelmüket vesztett olyan szavak sorsának, mint kifejezési eszköz, mesterség, mesterségbeli tudás, művészeti ág stb.: van-e valami közük az elnevezett tüneményhez, s vajon a besorolás, ahelyett hogy elősegítené, nem vált-e már inkább akadályává a megértésnek?

A régi művészek nehezen megmunkálható anyagokkal dolgoztak és a kezükből kikerült műtárgyról csak akkor tudták elképzelni, hogy műalkotás, ha az a legutolsó porcikájáig tökéletesen meg volt bütykölve; a tárgy létrehozásába belefektetett odaadás és munka a művészi értéknek legalábbis egyik, elengedhetetlen meghatározója volt. Manapság viszont minden értéktelen vackot földolgozhat a művész, például a folyóiratokból kivágott és összeragasztott papírszemetet elnevezi fotomontázsnak, ezt azután ugyanannyira tudálékosan, mint könynyelműen, a remekműveknek kijáró megindultságtól csak fokozottabban homályos kifejezésekkel nekiállnak méltatni.

Az olló — egyszerű gép

Noha – ebbe a folyamatba beleillesztve – éppenséggel a fotografálás művészetté való kikiáltása is tekinthető puccsszerű, főleg a tömegek nyomásával magyarázható fordulatnak, végül is a fényképészetben megjelent a technikai választék és ezzel a választás lehetősége, kialakult a szakmánbelüli értékhierarchia: a fotográfusok benevezhettek és helyezést érhettek el már nemcsak a „mit?" de a „hogyan?" jellegzetesen művészetrangú versengésében.

Nem csoda, ha rangjuk birtokában a fotoművészek tiltakoznak a fotomontázsnak a művészi felvételekkel egyenrangú bemutatása ellen, hiszen egy fotomontázs elkészítése semmiféle fototechnikai szakismeretet, segédeszközt – ollón és egy kevés kulimászon kívül – nem igényel. Nem szükséges hozzá sem inaskodás, sem esti iskola, fortélya nincs, gyakorolni nem kell.

Az egészben az a meglepő, hogy míg a meglehetősen költséges fényképezést milliók űzik, a rendkívül olcsón előállítható fotomontázzsal, néhány szürrealisztikus beállítottságú festőművészen kívül, behatóan senkisem foglalkozik. Inkább készítenek egy palack mélyén kínai aprólékossággal pálcikákból nyolcvitorlás kalózhajót, faragott Jézus Krisztust latrokkal, mint negyedóra alatt könnyűszerrel, művészileg legalábbis azzal egyenértékűnek elismert fotomontázst. Mellékesen: a palackba faragás népművészeti gyakorlata a műfaji árnyalatok skáláján minden bizonnyal a fotomontázssal ellentétes póluson helyezkedik el.

Pedig mennyire kínálkozik a sok túlfeszített lelkű bolyongónak világ-

szerte az a lehetőség, hogy egyéb kifejezési eszköz híján ollót és folyóiratot ragadjon és kartonra kasírozza elmondhatatlan belső kincseit. Meg kellene jelentetni, és ha lenne benne üzleti fantázia, bizonyára már meg is jelent volna az újságok hasábjain a következő hirdetés:

KÉSZÍTSEN FOTOMONTÁZST!
MINDEN BEFEKTETÉS NÉLKÜL
HÁZILAG KIFEJEZHETI MAGÁT.

Nem mintha nem lenne más népszerű és tökéletesen eszköztelen művészi tevékenység, például, hogy csak a legelterjedtebbet említsük, a költészet, melynek az eszköztelenségen kívül – amint látni fogjuk – más rokonsága is van a fotomontázzsal. Régebben a magánköltészkedést rímfaragásnak nevezték, mely szókapcsolatból kitetszik, a feminin művészet nehezen tudta lebonyolítani válóperét: elkülöníteni magát a maszkulin barkácsolástól. A mélyben munkáló igény a szabadvers és a fotomontázs megjelenésével ért célba.

Technikai varázslat

Hogy a fotomontázs mégse terjedt el, annak egyik főoka: nem tekintik igazán művészetnek, mert bármilyen furcsán hangzik: létét nem indokolja semmiféle új gépezet vagy technikai találmány. Nem tudni miért, talán valamilyen ősokból, az emberek imádják megvásárolni a gépeket s ha már megvannak – és elég sokba kerültek – kötelességüknek érzik azokat használni. A kávéfőző-masinák rákapattak bennünket a feketekávéra, a fényképezőgépek a fényképezésre. Ez a különös szokás a művészet méltóságát is elnyerte, de ez korántsem olyan magától értetődő, mint amilyennek utólag látszik.

Akik számára visszataszító neurótikus hőbörgés bizonyos ultraavantgardista heppenerek kijelentése, hogy „a valóság bármely kiszakított darabja heppeningként – műalkotásként szemlélhető", ugyanazok elkenődve, teljes elragadtatással szemlélik a galambetető idős urakról készült művészi fotográfiát vagy valamely világjáró fotóművész pucér menyasszonyát, amint a lebukó nap utolsó sugarában a Genfi tó partján nyújtózkodik; – biztosan nem a színszűrők vagy az előhívó keverék helyes alkalmazását élvezik. Bármely szellemes technikai találmány, amely információk közvetítésére képes, azonnal egy új művészeti ág megszületését eredményezi. Ugyanazokat az információkat technikai apparátus közvetítése nélkül nem tekintjük művészinek, mintha képtelenek lennénk a jelenségeket a megszokás semlegesítő összefüggéseiből kiszakítani. Nincs kizárva, hogy megbolondultunk.

Kifogyhatatlan esztétikai örömforrás mind a fotográfus, mind a műélvező számára, hogy a gép megörökített valamit, ami elmúlik. Ha viszont, mint jobbízlésű fotográfusok rövid – egy-két évtizedes – gondolkodás után ráébredtek, a fényképezésben a „megörökítés" a főnyeremény, akkor nyilvánvalóan nem érdemes műhelyzeteket teremteni (azok megörökítésével már a genre-festészet is lebukott), a dokumentumfelvétel az egyedül érdekes. Az ellesett pillanatok, ha azokat nosztalgikus szépség lengi be, úgyszintén érdektelenek, mivel a galambszárny fehérsége, az alkonyi sugárnyaláb bánatos szépsége örök

és mindenkor könnyen fellelhető, ellenben a miniszterelnök cipője, vagy egy jellegzetes kézmozdulata idők folyamán érdekessé válhat.

Foto a műtőasztalon

A fotózás, a riport- és dokumentum-felvételeken, mint indokolt és szükséges – nemegyszer művészi – tevékenység magára talált, s akkora lendülettel szakadt el nevelőapjától, a festészettől, hogy a legutóbbi időben, a pop-art festészeti irányzatában, már magával is rántotta amazt. A fénykép egy évszázadon keresztül mindenáron hasonlítani akart a festményre, újabban a festészet, megirigyelvén a fotók hamisítatlan aktuális hitelét, maga is minden eszközzel, némelykor beragasztott, nyomdai úton fölhordott, vagy esetleg lemásolt fotográfiák igénybevételével, ugyanerre törekszik. A festészet úgy látszik felhasználni és egyben megdicsőíteni kívánja a fotót, amikor a képen montázs keretében alkalmazza. Annyi szent, hogy mind a festészet, mind a fényképezés legizgalmasabb, legtisztázatlanabb kérdései a fotomontázs körül kavarognak.

Bár a fotomontázs a Dada találmánya, kezdettől fogva a szürrealisták használják egészséggel, mivel általa könnyűszerrel létrehozhatók azok a találkozások, műtőasztalon és műtőasztalon kívül, amelyeket Lautréamont az irányzat őskorában előírt követőinek. Bálint Endre fotomontázsait az álommechanizmus szerkesztési elvének használata a klaszszikus szürrealista fotomontázshoz kapcsolja, de megkülönbözteti attól a formai gondosság, mely szürrealistákra kevésbé kötelező. Ez megmutatkozik a befoglaló folt megválasztásában, a kontúr érzékeny vezetésében csakúgy, mint a tónusok, a színek és a különböző textúrák összehangolásában – olyan fokon, hogy tablói az ábrázolástól elvonatkoztatva mint absztrakt kompozíciók is tökéletesen élvezhetők.

Intelligens szemét

Mikor azt hazudtuk, hogy a fotomontázs létrehozásához nem kell más, mint olló és ragacs, az a ravasz szándék vezetett bennünket, hogy élesen megkülönböztessük az anyagi kellékeket a szellemiektől, a gyakorlatot az intelligenciától, a bűvészetet a művészettől, a „megörökítést" az alkotástól. Hogy felszenteljük azt az igazságtalanságot, ami egy zongoraművészt sújt, ha emberfeletti kitartással elsajátított virtuozitás birtokában se tud több művészi esszenciát megjeleníteni, mint aki egymás mellé ragaszt 5–6 jól megválasztott újságpapírt. Ezért ajánlottuk kajánul, az idő és az eszközhiányra hivatkozó millió paralizált művészpolgárnak a montázst; – mert sejtjük, ha megpróbál ilyesmit létrehozni, csak önnön vígasztalan süketsége néz vissza a kartonlapról, a teljes szabadsággal járó nyomasztó tétovaság. Hányinger környékezi majd az alkotót saját műve előtt, amit nem igazol se barkácskitartás, se ügyesség, se hasonlatosság, se megörökítés; – a montázsnak a megörökítésben semmi esélye nincs, az átalakításban viszont annál több. Az átrendezett valóság képét kizárólag a választás morális, az egymásmellérendelés szellemi biztonsága igazolja, érvényesíti.

A montázsban szinte anyagtalanul nyilvánul meg a lelki intelligencia, vagy, hogy a szuprematisták jól eltalált kifejezésével éljünk: a tiszta érzékenység. Ha ez az egyetlen, megfoghatalan képesség a fotomontázs létrehozójából hiányzik, készítménye menthetetlenül szemétrevaló gusztustalanság, az egyszer hétszentség.

Összeragasztott végtelen

Bálint Endre, aki mint festő műgondban, szőrözésben felülmúlhatatlan, a legsilányabb anyaghoz nyúlt. Nem is artisztikusan, de hangsúlyozottan koszos fehér papíron olyan fotomontázsokat hozott létre, melyek képesek vizuális kultúráját és csalhatatlan költői invencióját egyszerre éreztetni; érdekességük és szépségük egymást vetekedve erősíti.

Valóban a fotomontázshoz nem kell rajztudás, de nélkülözhetetlen a csiszolt formaérzék; színszűrők ismerete fölösleges, de szükséges (az oly erőtlen, mégis jellegzetes folyóiratszínek összehangolásához) egy különlegesen gyengéd színérzék; nem kell hozzá tanfolyam, de kell átfogó életismeret, minden ruharedő, mozdulattöredék jelentéstartalmának pontos felismerése és átélése.

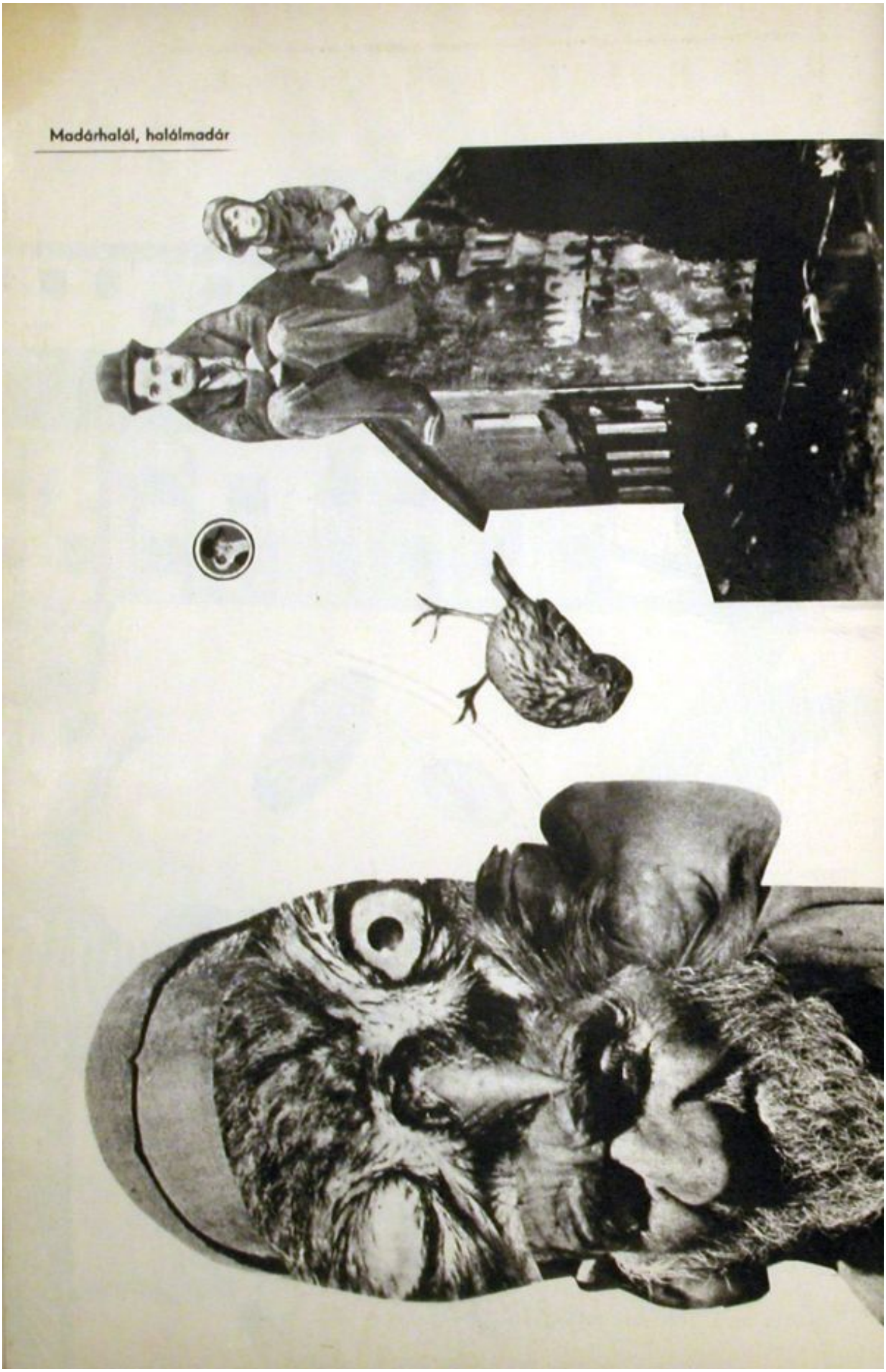
A fotomontázs mesterének, amikor munkához lát, nincs szüksége előzetes koncepcióra, tisztában van azzal, hogy nem valami benne már meglévőt fog művével megjeleníteni; hiszen teljes képtelenség lenne egy előzetes elgondoláshoz összekeresgélni a szükséges méretű, színű, kifejezésű montázselemeket. Amikor válogat, csak annyit tud, hogy ez vagy az a kép alkalmas-e költői szinten társulni egy másikkal vagy sem. Amikor a képelemeket rendezi, arra ügyel, hogy jelentéskombinációi nem hullanak-e alá a túlságosan konkrétba vagy nem szaladnak-e ki a zűrzavaros, jelentésnélküli semmibe; aggodalommal őrzi a kanyargó költői tartalom kockázatos lebegését. Más oldalról – a kialakuló formák artisztikus értéke ellenpróbaként igazolja: az alkotó a létezőben munkálkodik. Ha a kialakuló formák képzőművészeti értelemben szépek, akkor a figurációk jelentéstartalma is szükségképpen költői. Sehol nem mutatkozik meg pregnánsabban, mint a fotomontázsnál, hogy a jelentéstelen zavar vagy a durván konkrét (ami a kaotikusnak csak egy másik fajta megjelenése) egyaránt formai diszharmóniát okoz. Miként a fizikus képes a matematika tiszta formuláival behatolni a felfoghatatlanba és arról szemléleti sejtelmet szerezni, úgy teszi képessé a festőt formai és színkultúrája, az esztétikum törvényszerűségeinek sokszoros átélése arra, hogy otthonosan mozogjon és váratlan felfedezéseket tegyen az egyébként megragadhatatlan költői világban, amely mindenkor az ésszel foghatón kívül, de a létezőn belül helyezkedik el, s e két határ közt végtelen.

Erdély Miklós

Szomorú búcsú

Prófécia

Madárhalál, halálmadár



KEREKASZTAL

STUDIO NADAR

A tizek nevében • Bíró Klára, Schwanner Endre

Egy presszó asztalát nyolc elégedetlen ember üli körül. Elégedetlenek az országos kiállítással, a magyar fotoművészet egész helyzetével, irányával és kilátásaival. Nem először vitatják meg ezeket a kérdéseket. A fotóról alkotott azonos nézeteik az évek folyamán személyes barátsággá alakultak. Tudják, hogy mindannyian egyet akarnak; a világról alkotott véleményüket akarják elmondani. Képekben, fotóban elmondani.

A szenvedélyes vitában Végvári Lajos mondja ki a döntő szót: dolgozzunk együtt, próbáljuk meg közösen megvalósítani a közös célokat.

Így alakult meg 1966-ban a Studio Nadar, tíz ember baráti közössége. Es itt fektettük le első és legfontosabb alapszabályunkat: a kollektívát érintő bármilyen kérdésben csak egyhangú döntés alapján határozunk, tehát mindenkinek minden kérdésben vétójoga van.

A továbbiakban is mindig a legteljesebb egyetértés határozza meg tetteinket. Nem anyagi érdekek fűznek össze, hanem a fotográfiáról alkotott közös nézeteink. Nem munkaközösséget alakítottunk, hanem azonos célokért küzdő baráti társaságot, ahol mindenki megtartja egyéniségét. Nem uniformizált képeket akarunk. Csak a nézeteink azonosak, a stílusunk, az alkotó módszerünk nem.

Valljuk, hogy a fotográfia nem a statikus, hideg-formai helyzetekre épül. Az élet lüktetését akarjuk megteremteni képeinken, akkor is, ha adott esetben esetleg csak egyetlen követ ábrázolunk. Szemben a sokszor látott öncélú formahalmozással, valljuk, hogy a kép technikai, formai, alaki része csak hangsúlyozója lehet az eszmei mondanivalónak, nem pedig célja. Az absztrahálás a tartalomban jelentkezzék, ne a formában.

Hisszük és valljuk, hogy a fotográfiának, mint minden művészetnek, csak egy célja lehet: az ember.

Elvetjük az öncélú, formai játékokat, de valljuk mindenki jogát ahhoz, hogy a világról, az emberről alkotott véleményét a maga sajátos, egyéni módján, saját stílusával mondja el. Nem hiszünk egyedül üdvözítő irányzatokban és stílusokban, csak egyben hiszünk: az emberben.

Havonta tartott összejöveteleinken megpróbáljuk pótolni a mindnyájunk által hiányolt vitafórumot. Tudjuk, hogy az itt elhangzott véleményeket nem befolyásolják egyéni érdekek, a képtől, annak értékétől

független meggondolások. Szeretnénk, ha az egész magyar fotoéletben is nem klikk-szempontok és a szerzőkről mint emberről alkotott vélemények döntenék el egy-egy kép üdvözülését vagy pokolra jutását. Tiszteljük egymás – és mások – véleményét, de ugyanezt elvárjuk a másiktól és másoktól is.

Első nyilvános szereplésünk – a júniusban lezajlott oroszlányi kiállítás – anyagát is kollektíven állítottuk össze. Minden szerző a sajátmaga által válogatott anyagát tette a kollektíva elé, mely kiválogatta az általa megfelelőnek ítélt képet. Így biztosítottuk azt, hogy a kiállított anyag mind az alkotót, mind a Studio tagjait képviselje. Ezt a módszert kívánjuk követni a jövőben is minden nyilvános szereplés alkalmából, mert így biztosítva látjuk, hogy minden közösen publikált anyag a Studiót képviselje. Itt kell megemlítenünk azt, hogy különböző kiállításokon történő egyéni részvétel esetén senkit semmiféle közös döntés nem kötelez a küldendő képekre vonatkozóan. Természetes, hogy mindenki meghallgatja a többiek véleményét és ez bizonyos mértékig befolyásolja döntését, de egyéni szerepléseiről nem tartozik beszámolni.

Oroszlányi kiállításunk alkalmából rendeztünk – hazánkban először – az oroszlányi Városi Tanács jóvoltából és segítségével fotoművész-telepet. Kollektív munkánk próbájának is szántuk ezt az egy hetet, ahol bebizonyosodott, hogy huzamosabb ideig is tudunk együtt dolgozni, azonos témák esetén sem zavarjuk egymást. Sőt, az elkészült képek bizonyítják, hogy azonos tárgy nem jelent azonos képet, de még azonos témát sem.

Rövid egy éve dolgozunk együtt. Ennyi idő nagyon kevés ahhoz, hogy elképzeléseinket megvalósítsuk, hogy együttműködésünk eredményeit bemutathassuk. Úgy érezzük azonban, hogy leraktuk eredményes működésünk alapjait és sikerül céljainkat megvalósítani. Tudjuk, hogy sokan gondolkoznak hozzánk hasonlóan, és ezért hisszük, hogy a jövőben megalakuló kisebb-nagyobb kollektívák, alkotó csoportok, studiók együttes munkája segít megoldani a ma még felmerülő problémákat.

A „tanár úr" • Végvári Lajos

Mióta némi áttekintéssel rendelkezem a magyar fotografálás fejlődésének legfontosabb kérdéseiről, különösen két perspektivikus természetű probléma megoldásának gondja foglalkoztatott. Ezek közül az első a magasabb szintű fotoesztétikai és alkotói képzés hiányának megszüntetése, a második a fotóban mindig is jelen lévő különböző irányzatok létezésének elfogadása, tudatosítása, illetve a szemléletbeli különbségeket tagadó, vagy az „egyetlen igaz" stílust abszolutizálni akaró gondolkodás megszüntetése.

Nézzük meg közelebbről ezt a két problémát és próbáljuk meg a két különböző természetűnek látszó gondolatkört dialektikus egységbe ötvözni.

A szaktudás még nem művészi tudatosság

A magyar fotográfia művelőinek művészi szintű képzése semmiképpen sem megoldott. A művészeti gimnázium igen kiváló foto-oktatása nem nyújt és nem is nyújthat többet, mint amit a 14-18 éves ifjú befogadhat és elsajátíthat. Ez a szint tehát megfelel az életkori sajátosságnak, de természete miatt éppúgy nem tekinthető felsőfokú képzésnek, mint az ugyanott folyó képző- és iparművészeti nevelés sem. Utóbbiak betetőzésére rendelkezésre áll a két művészeti főiskola, ill. a Képzőművészeti Főiskolán még külön eltölthető 1-3 év terjedelmű ún. mesteriskola.

A művészeti gimnáziumi foto-oktatás mellett számottevő szerepe van a foto-szakmunkás képesítést nyújtó ipari tanuló oktatásnak. Speciális képzésre törekszik, ám rövidsége miatt céljának nem tud eleget tenni a Magyar Újságíró Szövetség újságíró iskolája – egy kis túlzással – fotoriporteri tagozatának nevezhető csoportja. Az egyéves képzés alatt a fotoriporteri tudnivalók bizonyos minimumát sajátíthatják el a hallgatók, amihez az iskola kötelező főtárgyain kívül még művészettörténet társul, kb. 30 óra terjedelemmel. Fotoesztétikáról azonban a dolog természete szerint itt sincs szó, legfeljebb nem hivatalosan, elvétve érinthető, ami kevés a tudatos művészi tevékenység elmélyítéséhez.

A hivatásos fotográfusok kiképzése – így foglalhatjuk össze vizsgálódásainkat – nem a művészi ambíciókat erősítő, hanem szakirányú tevékenység. Hol képződnek tehát a magyar fotoművészet utánpótlását biztosító tehetségek? Csak kis részben a hivatásos fotósokat nevelő intézményekben, nagyobbrészt a fotomozgalom társadalmi szervei, a fotokörök, fotoklubok és az ezeket összefogó Népművelési Intézet tanfolyamain. Mint azelőtt, most is az amatőrmozgalomból telítődik fel a magyar fotografálás területe. A lelkes és áldozatkész résztvevők odaadása, anyagi hozzájárulása nélkül nem beszélhetnénk magyar fotoművészetről, vagy legalábbis nem ilyen terjedelemben. Hadd jegyezzem fel itt azt a jól ismert problémát, amely a szakfotográfusok sajátos irányú képzettségéből s az ebből fakadó rutinból adódik: a szakfotográfusok közül sokan lenézik az amatőrök „működését" és – röviden szólva – a fotografálást kizárólag alkalmazott műfajnak, a közlés és a propaganda műfajának tartják. Mint az újságíró iskola tanára, nem egyszer felvettem a küzdelmet az ilyenfajta szemlélet ellen és – be kell vallanom – ritkán sikerrel. E tény megállapítása nem jelenti azt, hogy a szakfotográfiában tevékenykedőket általában „szakbarbároknak" tartom; ha így gondolkodnék, a tények és a számok azonnal megcáfolnának: a Fotóművészek Szövetsége tagságának jelentékeny része éppen az ő soraikból kerül ki. Sajtófotográfusok is nagy számmal szerepelnek Szövetségünkben, köztük elsősorban az MTI munkatársai.

Ezt az örvendetes tényt azonban hadd zavarjam meg némi negatívumok felemlítésével. Az a tapasztalatom, hogy tehetséges ifjú fotográfusaink nem úgy fejlődnek az MTI keretein belül, ahogy várni lehet. Az ország legnagyobb fotointézményének a szempontjai rendszerint nem lendületet, hanem fékező erőt jelentenek a tehetséges fotográfusok számára: neveket sorolhatnék ennek bizonyítására. Nem akarok

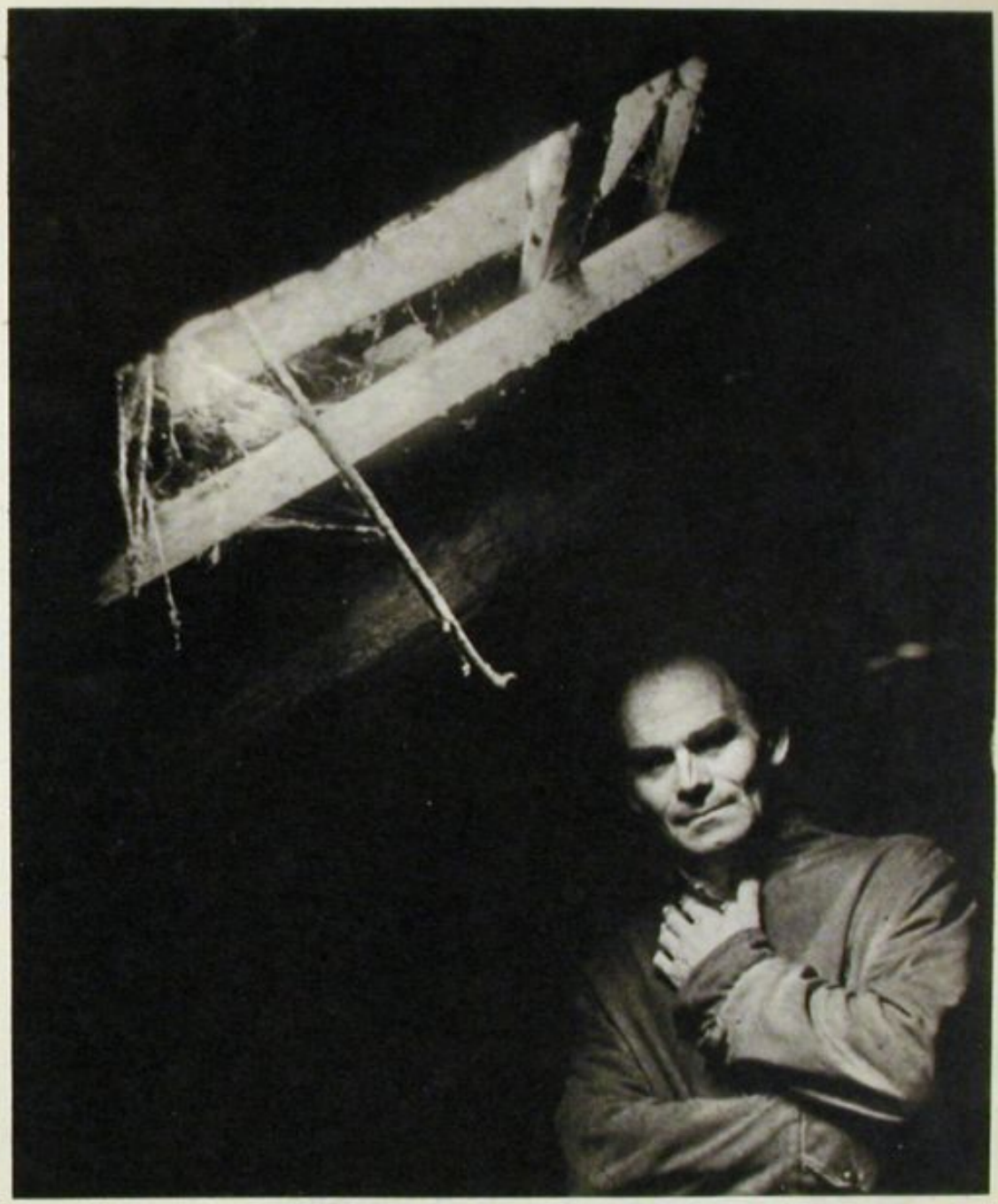
hosszú és terméketlen vitába bonyolódni abban a kérdésben, hogyan konzerválja és miért az MTI az ún. „derűs és borotvaéles", sőt nem egyszer „szájbarágós" stílust: az okokat nem az MTI Fotofőosztályában látom elsősorban, hanem vizuális – és ezen belül – fotokultúránk általános konzervativizmusában, aggályoskodásában, továbbá a honi nyomdaipar helyzetében.

Ezzel bezárult a kör: visszatértem az előző bekezdésben abbahagyott gondolathoz. A fenti rövid kitekintés megmagyarázza, hogy miért tartom olyan fontosnak az amatőrmozgalmat a magyar fotografálásban, illetve, hogy miért nem tudom hivatásos fotósaink intézményeit az ismert nagy sajtó-foto csoportokkal egy szintre helyezni. Az amatőr név számomra sem giccselést, sem technikai fogyatékosságot nem jelent: ellenkezőleg, minden tiszteletem az övé és aggódva figyelem a sorsát. Ezzel együttjár az az óhajom is, hogy a Fotoszövetség tagsága ne érezzen semmiféle fölényt az „amatőrrel" szemben, holott ez nem egyszer észlelhető. Álláspontom megvilágítására hadd mondjam meg, hogy a művészi fotográfia szempontjából amatőrnek tartom azt a szakfotográfust is, aki munkaidejét műszaki vagy orvosi felvételek elkészítésével tölti ki. Ebből a szempontból a fotográfia technikai részét érintő rutinjuk kétségtelen előnyt biztosít számukra, ám esztétikai oldalról nézve nekik is az ABC-től kell kezdeniök. Ez az oka annak, hogy őket is a Népművelési Intézet szervezete tanfolyamok nevelték.

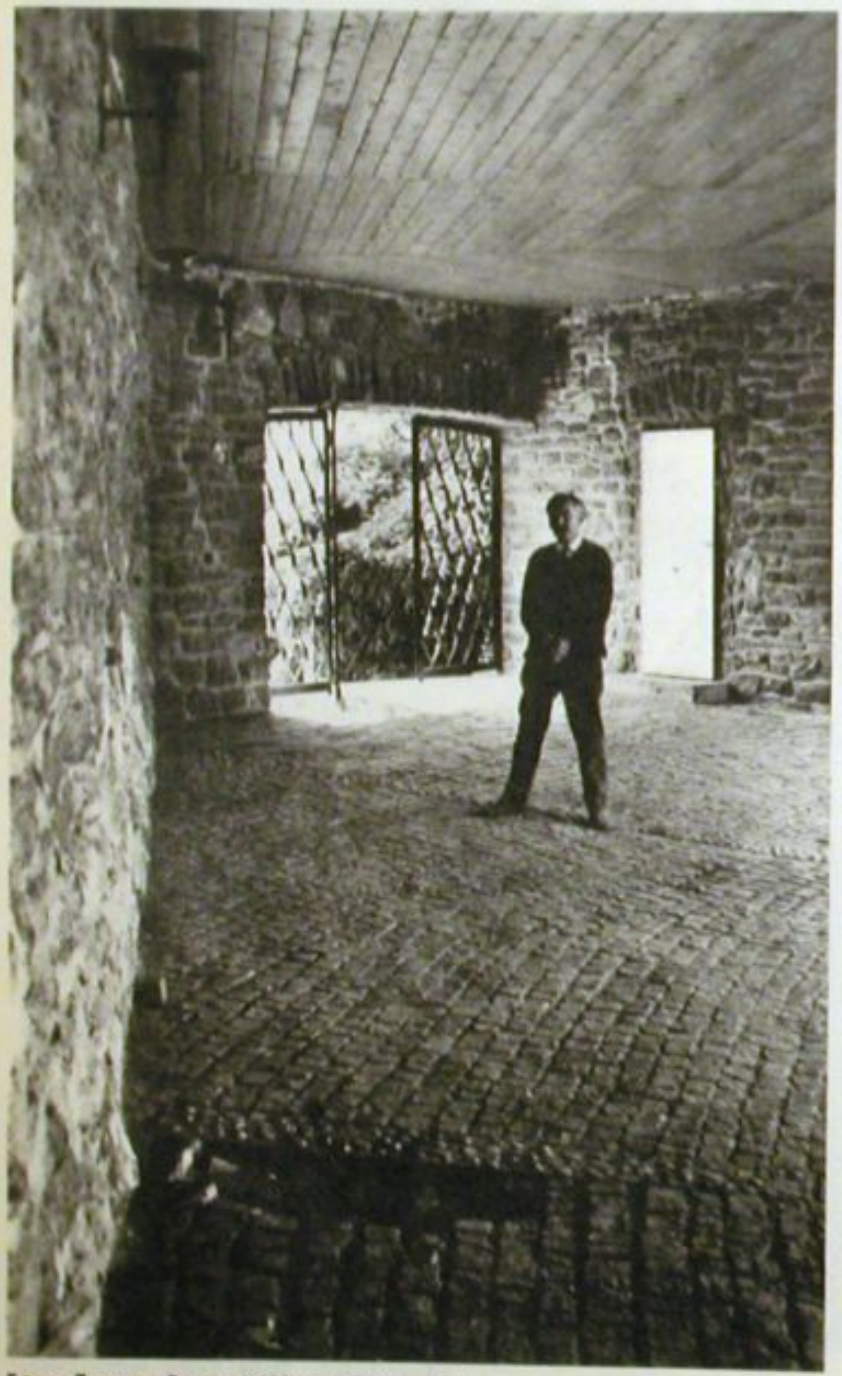
A Népművelési Intézet rendezte nyári fototanfolyamok, táborok, a különböző szintű esztétikai és szakmai képzést biztosító rendezvények, a szakszerű fototúrák, a hallgatók képeiből rendezett kiállítások alapos elemzése, a vezetőkkel és az előadókkal, nem utolsósorban a tapasztalt kollégákkal folytatott beszélgetések mind nagy nevelő hatást jelentettek: de a dolog természetéből következőleg ebben a szektorban is csak a középfokig lehetett eljutni.

Az egyoldalúság nem egység

Közelebbről vizsgálva a különböző oktatási lehetőségeket, egy másik fontos mozzanat tűnik elénk. A foto oktatási szervezetei terjedelmüknél fogva nem kínálják azt a változatosságot a nevelés területén, mint ami a többi művészeti ágnál magánál értetődő és szükségszerű. Konkréten szólva, egy-egy fotoklub vagy a Népművelési Intézet rendezte tanfolyamon valójában egyetlen ember személyéhez kapcsolódik a gyakorlati alkotó munka és annak megítélése is. Ennek az egy szellemi vezetőnek a nézetei és oktatási módszere csak a hasonló alkatúak számára lehet szerencsés és előremozdító, a nem rokon szelleműek vagy nem kapják meg azt az irányítást, amit ők is igényelhetnek, vagy – s ez a rosszabb – bár még nem tudják mit, de mégis valami mást akarnak, mint ami az irányító személy felfogása, s emiatti csalódottságuk következtében keserves lépésre szánják el magukat: visszavonulnak vagy ellenzékké válnak anélkül, hogy tudnák, mi az, amit ők szeretnének. Ez bizony hátrányos helyzet, s ami nagyon nagy baj – magárautaltságuk és ellenzéki mivoltuk következtében dogmatikussá válnak, fanatikusan ragaszkodnak az ellenállásu-



Féner Tamás: Bálint Endre festőművész

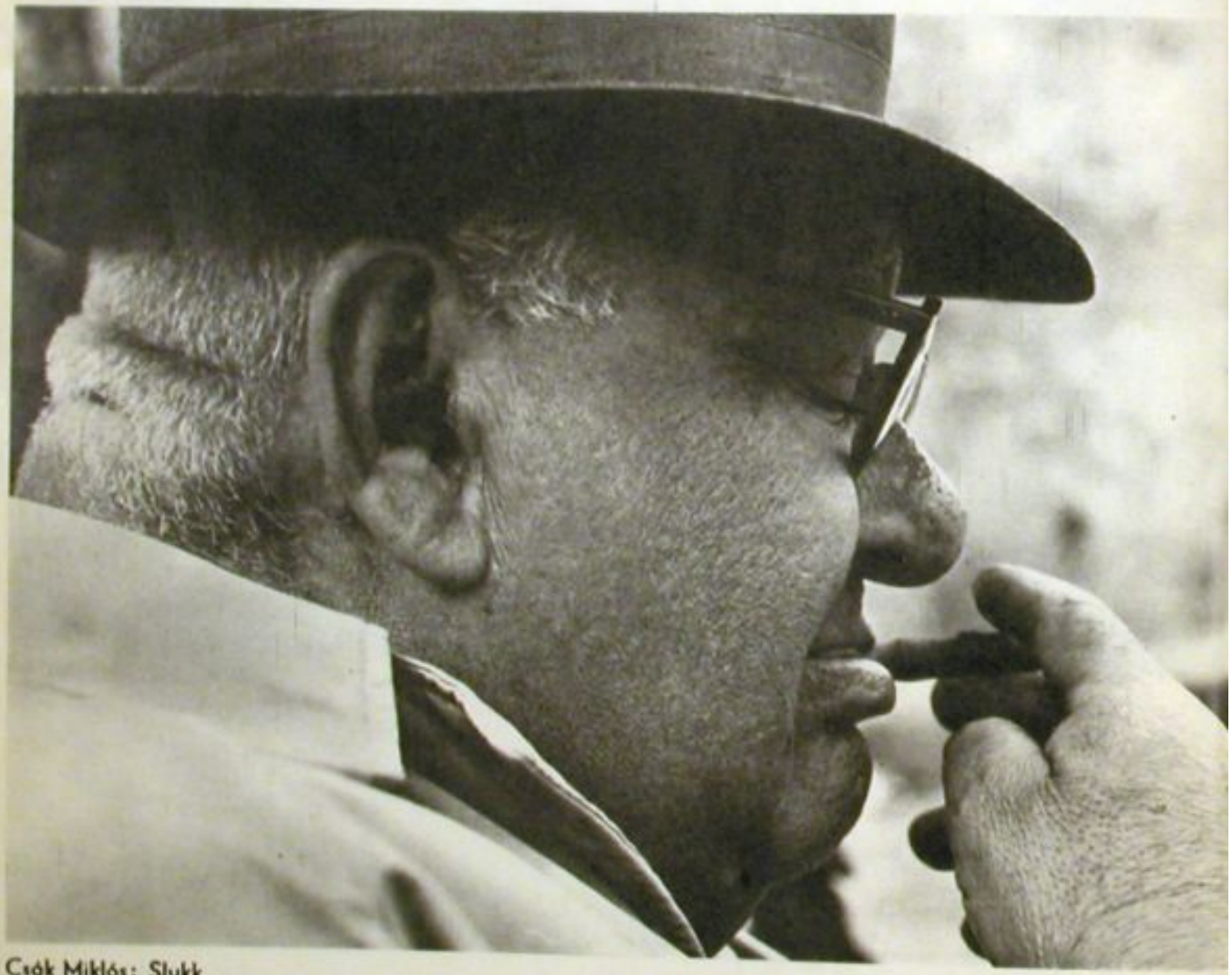


Féner Tamás: Borsos Miklós szobrászművész

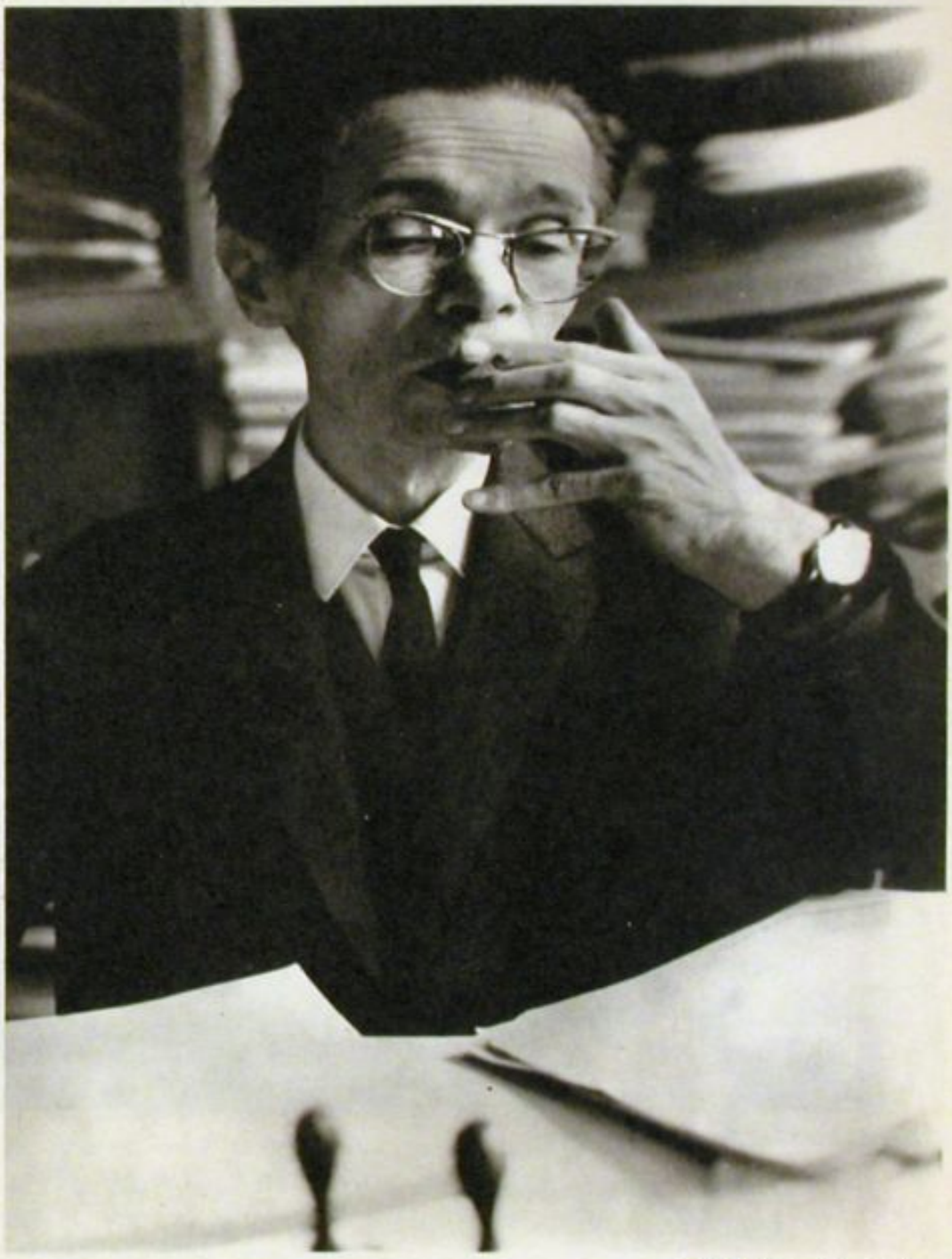
Féner Tamás: Műteremsarok

Schwanner Endre: Jazz

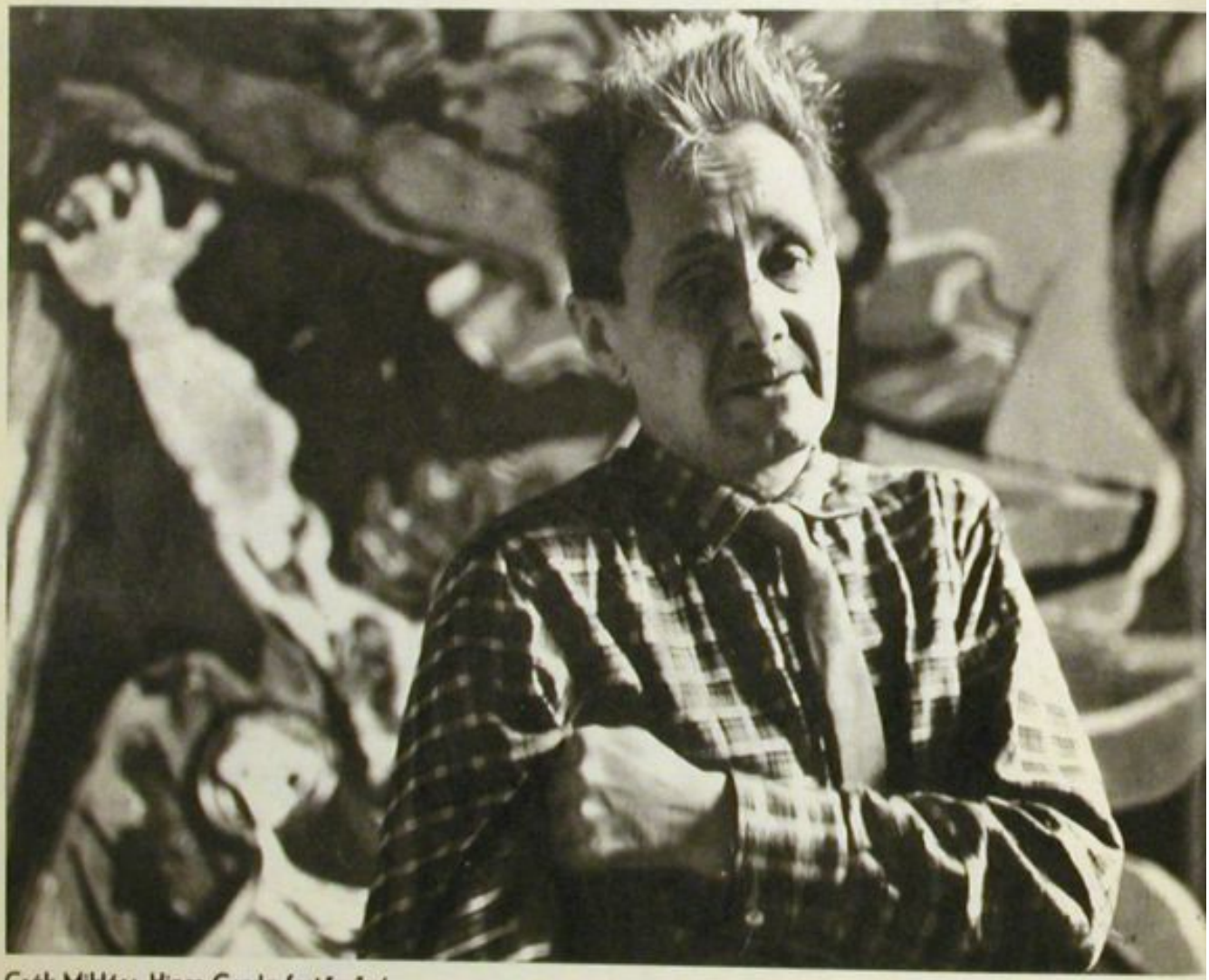
Schwanner Endre: Je-je-je



Csák Miklós: Slukk



Csák Miklós: Hivatalban



Csák Miklós: Hincz Gyula festőművész

kat igazoló választott mintaképhez s innen már csak egy lépés az epigonizmus és a modorosság.
Ellene vethetné valaki az utóbb mondottaknak azt a problémát, hogy vajon az irányító fotovezetővel egyetértőket miért nem neveztem epigonnak. Kétségtelen, hogy ebben a szituációban is létezhet epigonizmus: ám ha a fiatal alkotó nem kényszerül ellenzékiségre, zavartalanul eljuthat az utánzásból a saját stílusához, vagyis a tanultakhoz hozzáteszi a maga megtalált sajátosságait s ennek a folyamatnak végeredményeképp esetleg messze eltávolodhat a mesterétől eltanult eredeti felfogástól. A művészettörténet példái azt tanítják, hogy ez az alkotó személyiség kibontakozásának sajátos útja. Ez a folyamat a kor művészeti életének körülményei miatt lehet nagyon gyors, lehet szinte észrevétlen és szívós módosulás, amelynek minden fázisa pontosan regisztrálható. Az első esetre Pisarro és Van Gogh kapcsolata, a másodikra Rembrandt és Lastmann összefüggése a példa. A fotoművészetre terelve a szót, pl. Gink Károly esetében alig regisztrálható Haller Frigyes tanítása, míg Vadas Ernő működésén hosszú időn át megfigyelhető Balogh Rudolf befolyása.
A fototanfolyamok stiláris egyoldalúsága – amit egyáltalán nem kifogásolok, hiszen természetes és törvényszerű – azonban csak példa és a megértés kulcsa a magyar fotografálás 1945 és 1962 közötti történetéhez. Az 1960-ban rendezett felszabadulási kiállítás annakidején nem nagyon dobogtatta meg a szíveket; a kiállított anyag túlzottan uniformizált volt: nem volt célja megmutatni a különböző alkotói felfogásokat és a magyar fotografálásban nyíltan vagy burkoltan jelentkező irányzatokat. Ellenkezőleg, az alkotói egységet akarta dokumentálni. Az ilyen vállalkozás országos viszonylatban veszélyes, mert elképzelhetetlen, hogy mindenki egyetértsen, mindenki azonos célokat és módszereket valljon üdvözítő elvként. A kiállítás éppen azért nem tekinthető másnak, mint a személyi kultusz művészetpolitikája elkésett visszhangjának. A csalódás okozta hullámok nem a rendezők pozícióját ingatták meg – bár a Vadas-vita mélyén tulajdonképpen az egyetlennek és csalhatatlannak kikiáltott eklektikus művészetfelfogás elleni tiltakozás is ott kavargott – a csalódás a jobbakban a magyar fotográfia válságát tudatosította.

Nyissunk zöld utat

Nem véletlen, hogy különböző kisebb-nagyobb földrengések rázták meg a magyar fotoművészet simának hitt terepét. Ilyen volt Gink Károly kiállítása, amelyet a hivatalos kritika elmarasztalt és élgárdánk e kiemelkedő tagját „kozmopolitizmussal" vádolta. Hasonló visszhangja volt Balla Demeter és Tillai Ernő kiállításának. Majd jelentkeztek a fotoklubok is: a mecsekiek a forma fontosságát, a képépítés eleganciáját állították érdeklődésük középpontjába; a debrecenieknél visszhangra talált az avantgardizmus új hulláma, elsősorban Lőrinczy György és Koncz Csaba törekvései; Győrből is néhány újszerű fotográfia érkezett a kiállításokra, elsősorban ifj. Rácz Endrétől.
Tekintettel arra, hogy nem történetet írok, jogom van az emlékezés szeszélyes útjain járni és esetleg kihagyhatok fontos jelenségeket, ne-

veket, alkotásokat, amelyekkel mint történésznek egykor majd foglalkoznom kell. A nevek felsorolása még csak nem is hitvallás: innenonnan felcsípett bizonyíték az erjedésre, arra, hogy valamit kell tenni a magyar fotográfia zöld útjának a megnyitása érdekében. Reálisan bele kell nyugodni abba, hogy nincs egység, nincs nemzeti stílus és még sok minden más sincs. Másrészt, mivel nem valósultak meg Escher Károly tervei arra vonatkozólag, hogy a Képzőművészeti Főiskolán fotoművészeti tanszéket létesítsenek, arra törekedtem, hogy a magam szerény erői és másirányú elfoglaltságaim mellett valamilyen elhatározó lépést tegyek. Így fogant meg bennem egy fotoművészeti studio létesítésének gondolata.

Kollektíva, személyiségekből

Mivel sokat foglalkoztam a 19. sz. történetével, elejétől fogva az az elképzelés élt bennem, hogy a múltszázadi művészeti mozgalmak, csoportosulások, „szecessziók" (vagyis kiválások) példája nyomán valamiféle kollektívát kell létrehozni. Ez a kollektíva szervezzen művésztelepet, amelyen egy közösen elfogadott cél megvalósításán fáradoznak. A telepi munkálkodás azonban nemcsak cél, de eszköz, itt dől el a kollektíva életképessége, itt kovácsolódik ki az egység, itt kell elkülönülni annak, aki nem tud beilleszkedni a kollektívába. Magam – hívén a művészetben mint célban és hivatásban – úgy gondoltam, hogy ún. „idealista lelkeket" toborzok össze, olyanokat, akiknek a mű elkészítése legalább olyan élvezet, mint az esetleges tiszteletdíj felvétele. Ilyeneket elsősorban az amatőrök között találhatni, de bíztam abban, hogy néhány „hivatásos" fotográfust is a csoportba hívhatok, s ilymódon kísérletet lehet tenni a magas szintű „amatőrök" és „profik" közti különbség eltörlésére. Elképzeléseim között szerepelt az az igény is, hogy fiatal, de már nem kezdő fotográfusok találkozzanak a csoportban, olyanok, akik megfelelő elméleti képzéssel rendelkeznek, van némi fogalmuk a filozófia és az esztétika problémáiról. Ugyanis azt is terveztem, hogy a csoport tagjai résztvesznek a Képzőművészeti Főiskola levelező tagozatának 3 éves művészettörténeti tanfolyamán.

Amennyiben ezek az elképzelések realizálhatók, úgy a csoport nem egyszerűen művészeti társulás, hanem egyben valamiféle forma a felsőbbfokú foto-oktatás megvalósítására. Ennek érdekében a csoportot zárt egységnek képzeltem el. Ebben a vonatkozásban sok tanulságot kínált Gink Károly egyébként igen hasznos kezdeményezése, amely egy ideig „Practisix klub" névvel működött, de hibája volt ennek az embrionális állapotában megszűnt törekvésnek az, hogy bárki bejöhetett az utcáról és akár meg is zavarhatta a találkozót. Rendszeresség és tervszerűség minden munkának az alapja, s ez a fotográfiára is vonatkozik.

Nem tudtam azonban elképzelni, hogyan valósítható meg mindez a valóságban, hiszen a fotográfusok, magárautaltságuk következtében nem bizonyos, hogy tudnak kollektíven dolgozni. A képzőművész műtermekben nevelődik, megszokta és egy ideig kívánja is a társak jelenlétéből fakadó kontrollt, az egymástól való tanulást, a különböző

mesterségbeli fogásokra vonatkozó tapasztalatok kicserélését. A fotográfus észjárása más, hiszen a fotográfia egyik sajátossága az észlelés eredetisége, s ennek az erénynek a megvalósításában a kollektíva hátráltathatja. Vajon hogy fest majd az az elképzelés a valóságban, ha egy sereg tapasztalt fotográfus közös feladat megvalósítására indul? Feladatot mondtam, amivel jelezni kívántam, hogy nem fototúrára gondolok, vagyis nem arra, hogy egy vezető felhívja a figyelmet a témára és a résztvevők elkészítik a felvételt. A kollektivitásban megőrizni a személyiséget, de úgy, hogy kifelé a studio mégis egységesnek lássék – ez volt az alapprobléma.

Mindez csak úgy oldható meg, ha rokon gondolkozású, hasonló törekvésű, de elég markáns személyiségek kerülnek össze. A másik feltétel pedig, hogy magam is egyet tudjak érteni velük.

Szeretném hangsúlyozni, hogy nem érzek hivatást semmiféle vezérkedésre: a művészeti nevelés munkása vagyok immár 15 éve, ami sok derűs, de legalább ugyanannyi keserű tapasztalatot jelent. Jól tudtam tehát, hogy vezérkedni csak egy ideig lehet: a művészeti vezérekkel a tehetséges művész önvédelemből és a fejlődés érdekében előbb-utóbb szükségszerűen szembefordul. Inkább az volt az elképzelésem, hogy a szükséges művészettörténeti és fotoesztétikai előadásokon, illetve az általam hozzáférhető információk közvetítésén túl szerepem a puszta jelenlétre korlátozódjék. Olyan kollektívát kell létre hozni, amely önmagát irányítja, tehát egy karmester nélküli zenekart, amelynek magam lennék a korrepetitora.

Természetesen a korrepetitor is értelmezi a művet, amelynek betanulásában segédkezik, ez jelen esetben az én fotoművészeti nézeteim átgondolását, a fotográfia funkciójára és perspektívájára irányuló koncepciót jelenti. Ezt nem kívánom még érinteni sem, talán eddigi munkásságom eléggé reprezentálja.

Megalakul a Studio Nadar

1966 őszén egy sereg fotográfus utazott Győrbe az Országos Fotokiállítás megnyitására. Hamar összetalálkoztam azokkal, akikhez évek óta bizonyos nézetazonosságokon alapuló ismeretség, barátság fűz. Már a kiállítási teremben elkezdtük szapulni a rendezvényt és megállapítottuk, anélkül, hogy valaki a prim szólamot vitte volna: a kiállítás fő hibája a jellegtelenség, az eklektikusság. Ki kell állni bátran valamely koncepció mellett, mondtuk, ezt következetesen végig kell vinni, úgy azonban, hogy elismerjük mások másféle koncepciójának lehetőségét. Tehát odavetett szavakkal azt a meggyőződésünket fejeztük ki, hogy a magyar fotográfia útja a különböző irányok polarizálódása, az egyes esztétikai koncepciók világos kikristályosodása segítségével folytatható tovább. Bármi legyen, csak ne ez a langyos középút.

A Studio Nadar későbbi tagjai elhagyták a kiállítást és a győri vár falai alatt elhelyezett ágyúkon üldögélve fontolgatták a jövő útját és egy baráti jellegű közös kiállás lehetőségeit. Heves gesztikulálásunk és vitánk a kívülállóknak is feltűnt és akadtak, akik összeeskü-

vést szimatoltak. Akárhogy is volt, mire befejeztük egy eldugott kocsmában az ebédet, megalakult a Studio Nadar.
A Studio tagjai régebbi baráti csoportosulások során már közel kerültek egymáshoz. Voltak, akik az Aesculop Fotoklubban találtak egymásra és Schwanner Endre lakásán szoktak összejönni. Mások a Réti Pál szervezte 5+1 elnevezésű alkalmi csoportosulásban vettek részt. E két csoport résztvevői szorosabbra fűzték kapcsolataikat 1966 nyarán Pécsett, a Népművelési Intézet által rendezett fototáboron: itt jöttek rá arra, hogy kinőtték e tanfolyam kereteit és új lehetőségek után keresgéltek. Magam mint az újságíróiskola előadója, kedves tanítványomat, Féner Tamást és barátját, Korniss Pétert kívántam a Studio Nadar-ba felvenni. Tervemet az „amatőr" tagok először kissé idegenkedve fogadták, később nagyon örültek a két „profi" csatlakozásának. Hazafelé, a budapesti vonat kupéjában, már rátérhettünk a részletekre is. Ekkor módomban volt előadni fentebb kifejtett elképzeléseimet és ezeket gondosan megvitattuk. Az alapítók is belátták, hogy nem fotoklubot, hanem studiót kell létrehozni. A lelkesedés hevében kitaláltuk a Studio Nadar elnevezést. A múlt század nagy francia fotográfusa mindenképpen vonzott bennünket: Nadar kiváló fotoművész volt, elegáns és mégis természetes beállításai, a riporthoz közelítő felfedező hajlama a mi törekvéseinket is példázta. De a csoport hajlamát – a tiszta, anyagi érdekeltségtől mentes fotoművészet művelésére – is szimbolizálta az a merész vállalkozása, hogy léghajóba szállt és fényképfelvételeket készített Párizsról. Talán némi önirónia is volt abban, amikor elképzeltem plakátunkat, amelyhez Daumier ismert litográfiáját kívántam felhasználni: „Nadar a művészetek magasságába emelte a fotográfiát". Ne tévesszen meg azonban senkit, hogy lenn a házak falán PHOTOGRAPHIE feliratok olvashatók: nem a plakát készítője, Simonyi Emőke grafikusművésznő írta oda, hanem szintén Daumier. Úgy látszik, a nagy francia festőnek is imponált Nadar merészsége, amely az üzleti érdek fölé emelte példaképünket.
Úgy gondoltuk, hogy Nadar utódjának lenni dicsőség és kitüntetés, ezért nem alapítottunk semmiféle díjat vagy jutalmat a jól dolgozóknak, hanem a tévedéseket, hibákat kívántuk elmarasztalni: így jött létre a „Fakalapács díj", amelyet az a Nadar tag nyerhet el, aki kellő önkritika nélkül válogat felvételei között.

Nadar és az impresszionisták

Talán még annyit Nadarról, hogy nevének felvétele alkalmával nem feledkeztünk meg hervadhatatlan művészettörténeti érdemeiről sem. Ugyanis az ő műtermében rendezték az impresszionista festők első kiállítását. Nadar szoros barátságot tartott fenn a képzőművészekkel, komoly kölcsönhatás mutatható ki közte és az impresszionista festők, főleg Degas között. Ez a megállapítás ismét program: az impresszionista örökség vállalása, annak az irányzatnak az elismerése, amely a képzőművészet terén talán már a múlté, de a fotográfiában még mindig kiindulópont, mivel az impresszionizmus esztétikája nagyon közel ál a foto természetes alapvonásaihoz.

Több csoport = tisztább helyzet

„Visszatérni a fotográfiához, fotoszerű fotókat készíteni" – ilyen gondolatok hangzottak el a vonaton és ez a vezérelv a továbbiakban is érvényesült munkánkban. A Studio Nadar nem ítél el semmiféle más fotoirányzatot, sem az absztrakciót, sem a grafikus törekvéseket, de vallja, hogy a fotográfia hagyományos eszközeivel, a valóság nyújtotta felületi formákkal és a laboratóriumi beavatkozástól mentes fotoeljárásokkal is lehet modern fotografiákat készíteni.

A Studio Nadar törekvéseit tehát realistának lehet nevezni, ami azonban semmiképpen sem jelenthet konzervativizmust, a harmincas évek „szépítő" stílusának feleleventését. A Studio Nadar úgy érzi, hogy a fotográfia funkcionális hivatása a valóság fotoszerű ábrázolása. Modern fotót alkotni fotoszerű eszközökkel oly módon, hogy a valóság egyszerre tartalma és vele együttjáró formája legyen a képeinknek – ez a vezérelv. Ha úgy tetszik, kihívás is: a Studio kész versenyre kelni bármely más fotoirányzattal a kölcsönös jóhiszeműség, megbecsülés alapján és azzal a szilárd meggyőződéssel, hogy senkinek, semmiféle csoportosulásnak nincs joga kizárólagosságra, esztétikai monopóliumra törni. Legyenek csoportok, különböző esztétikai társulások: kövessék példánkat! Polarizálódjék a magyar fotoélet! A magukat elnyomottnak tudó és elszigetelt fotográfusok találjanak egymásra, segítsenek tisztázni a magyar fotográfia helyzetét! Mindezt elfogadjuk ott, ahol megértést, jóhiszeműséget és a mindenfajta terrorizmustól mentes fotoközélet kialakítására való törekvést tapasztalunk.

Mi már rájöttünk arra, tapasztaltuk, mit jelent a baráti közösség ereje, a rokonszellemű társak segítőereje és kritikája, az együttműködés által biztosított kölcsönös védelem és eszmei támogatás.

Mindenki elnök

A dadaizmustól átvettük ezt a jelszót: A Studio Nadar minden tagja elnök. Ez azt jelenti, hogy minden fontosabb lépésünket a teljes egyhangúság és egyenjogúság elve alapján határozzuk meg. Ha egy kérdést döntő fontosságúnak érzünk, egyetlen ellenszavazat is elég a terv megvétózásához. Ilyen fontos kérdés például a tagfelvétel; új tagot csak a teljes egyhangúság esetén veszünk fel. A tagjelölt képeinek bemutatásával köteles kifejteni esztétikai nézeteit, „foto-hitvallását".

A Studio jelenlegi székhelye a Képzőművészeti Főiskola épülete, ahol minden hónapban legalább egy összejövetelt tart. Ezen a tagok bemutatják új felvételeiket. Ilyen alkalommal rendszerint elképesztő hevességű viták zajlanak le, amelyből az érdekeltek és a hozzászólók eleddig mindig profitáltak. Az összejöveteleken továbbá mindig megtárgyalásra kerül egy-egy esztétikai probléma, fontosabb tanulmányok és könyvek ismertetése.

A Studio évente legalább egy közös táborozáson vesz részt, amelynek célja az egyhangúan meghatározott feladat elvégzése. A telep színhelyén kiállítást rendezünk újabb alkotásainkból. Amennyiben a közös munka eredménye napvilágot látna, vagy könyvben jelenne meg, a

szerzőket név szerint nem tüntetjük fel, hanem az egészet a kollektíva alkotásának nevezzük.* A Studio vállalkozásából esetleg befolyó összeget a közösség céljaira őrizzük meg, de amennyiben szétosztásra kerülne sor, függetlenül a felhasznált felvételek számarányától, mindenki azonos összegben részesül.

A nyári időszakban a Studio nem működik, de augusztus végén „Nadar-napot" tartunk Szombathelyen vagy Egerben, amelyek szintén székhelyek. Itt megbíráljuk a tagok egész évi munkásságát, illetve kiválasztjuk a művésztelepi fotókból azokat a feltételeket, amelyek mint a Studio alkotásai kerülhetnek bemutatásra. Ezeket a képeket a Studio jelzésével látjuk el.

Első ízben Oroszlányban rendeztünk művésztelepet, amelyet több mint 100 felvételt magában foglaló kiállítással nyitottunk meg. Ebből a színes képek kivételével néhánynak a reprodukcióját mellékelten megszemlélheti az olvasó. Az Oroszlányban végzett munkánk társadalmi visszhangja igen jó volt, de az elért eredményekről még korai lenne beszámolni, hiszen csak az első „Nadar-nap" alkalmával válnak ismeretessé.

A Studio tagjai senkitől sem kértek és nem nyertek támogatást. Az oroszlányi Városi Tanács és a Tröszt ugyan ingyen szállást és kedvezményes ebédet biztosított, ez azonban alig csökkentette a tagok önként vállalt anyagi terheit. A tagok egyébként a közös kasszába havonta meghatározott összeget fizetnek. Mindezzel azt kívánjuk bizonyítani, hogy a Studio Nadar független, eszmei csoportosulás és semmilyen intézménynek nem függvénye, kivéve azt, hogy természetesen elismeri a Magyar Fotoművészek Szövetségének vezető szerepét és irányító jogait.

Végezetül felsorolom a Studio Nadar tagjait: Bíró Klára, Csák Miklós, Fejér István, Féner Tamás, Korniss Péter, Kovács Tamás, Módos Gábor, Schwanner Endre, Weszelits Jenő és e sorok írója,

Végvári Lajos

* Nem akartunk ebben a kérdésben vitába szállni a Studioval, amikor képmellékletünkben megneveztük a szerzőket. Azt, hogy tagjait a névtelenség tiszteletreméltó vágya is fűti, csak később tudtuk meg ezekből a sorokból. (A szerk.)

Módos Gábor: Tél

Weszelits Jenő: Kompozíció

Weszelits Jenő: Hordók

Weszelits Jenő: Csendes küzdelem

Módos Gábor: Hordók

K R I T I K A

Foto vagy képzőművészet?

● Koncz Csaba fotokiállítása. Budapest 1967.

Koncz Csaba nemrég rendezte meg az Eötvös Klubban kiállítását. Az egyetemisták és a teenagerek eme otthonának egyik féleemeleti helyiségben a falakat fekete papírok borították, s ezeken a sötét paravánokon függtek Koncz kalligrafikus jelekhez hasonló fotói. Köztük néhány laza tónusú, álomszerűen kiegyensúlyozott színes felvétele is. Az érdeklődőknek a kiállító szívesen elmagyarázta, miként készültek kompozíciói. MÉH-telepek, épületbontások drót- és vashulladékai közül választotta ki az érdekesnek ígérkező darabokat, melyeket aztán hazavitt, üveglapra fektetett és alulról lefényképezett. Ez a technika biztosította fotóinak – a hajló drótok, a különböző formájú és elrendezésű fémalakzatok sziluettrajzának – tértelen, fehér közegét. A színes képek is MÉH-telepeken talált formák és faktúrák nagyításai. A kész képeken jól felismerhetők az alkotóelemek, de egyúttal e tárgyak teljesen át is értelmeződtek, majdnem a könnyed tusrajzok kalligráfiáihoz váltak hasonlóvá. Koncz maga természetesnek találja, hogy a fényképezés ilyesmit eredményezzen. Látogatóinak jó része hasonlóképpen vélekedett, mások viszont fejüket csóválva járták végig a kállítást, – a kritika pedig (az Élet és Irodalomban) Konczot a fotografika tehetséges fiataljaként említette meg. – Ennyi az, amit a krónikás e tárlatról feljegyezhet.

Az impresszionizmus buktatója

Csakhogy Koncz kiállításának visszhangja tovább gyűrűzött a fotoberkekben is és egyre „problematikusabb" hullámokat vetett. Magam is visszaemlékezhetem rá, hogy a tárlatlátogatók egy csoportjának beszélgetését önkéntelenül kihallgattam és meglepve vehettem észre, milyen megállapítások hangzanak ott el. „Az asszociálható motívumok tartományát csak addig a határig lehet elhagyni, ahonnét az asszociációk még eredeti tárgyukhoz visszatérhetnek... A tárgyak társadalmi tudatba ágyazott jelentését tiszteletben kellene tartani..." stb. Hasonló megállapítások – különösen, ha húsz év körül fiatalok szájából hangzanak el – nem rázzák meg az embert, hiszen megszoktuk már azt a kissé tudálékos érdeklődést, amiben mégiscsak az érdeklő-

dés motívuma a fontos és nem a tudalékosságé. Most azonban meglepett ez a szöveg, hiszen Koncz képei annyira objektívek, amennyire csak a fénykép objektív lehet, aligha akadhat néző, aki ne ismerné fel, hogy ez itt egy drót, egy ácskapocs stb. A szerepük is meglehetősen tisztázottnak látszott, nem volt bennük semmi a „talált tárgy" dadaista vagy szürrealista értelmezéséből, semmi, ami esetleg agresszívnek vagy irracionálisnak tűnhetett volna a nézők szemében, és nem volt valami másra, valami raffináltan költőire utaló asszociatív szerepük sem, – jórészt önmagukat jelentették, illetve azokat a formákat, amelyeket az ember állít elő és amelyek magukon viselik az emberi kéz, az emberi munka nyomait, a szimmetriát, a vonalvezetés dinamikáját, az élet letörölhetetlen hímporát, a ritmust. Negyven esztendővel Moholy-Nagy fotogrammjai után, és harminccal József Attila új természete, a dinamók, a korom és a gyárkémények emberi vonatkozásai után nem lenne szabad ezeknek a tárgyaknak a lefényképezésén megbotránkoznunk. Hogy annyira önmagukban, tér és környezet nélkül jelentek meg ezek a formák? Ám jó, tekintsük őket e körvonalak rajzaiként, az eszközök mibenléte úgysem fontos akkor, amikor arról van szó, hogy e körvonalak mit jelentenek. Önkéntelenül is beleszóltam a kiállításlátogatók vitájába, – ne arra gondoljanak, hogy ez foto, hanem arra, hogy rajz, és akkor bizonyára minden megütközésük semmivé válik . . .

Csak később gondoltam át újra e tanács igazi jelentését és hátterét is. Vajon annak bevallása volt ez, hogy Koncz csakugyan nem fotós, hanem egyszerűen képzőművész? Egyáltalán, mi a különbség a foto és a képzőművészet között? Szabad-e a műfaji határokat annyira fetisizálni, hogy végül is tagadjuk a határterületen lévők létjogosultságát? Vagy ha nem tagadjuk, akkor óvatosan felmentjük őket műfaji meghatározottságuk alól? Nem inkább azt kellett volna tanácsolnom, hogy igenis, tekintsék Koncz képeit fotóknak és próbálják kitágítani a fényképezésről alkotott fogalmaikat ama tartományok felé is, amiket a képzőművészet már régesrég felfedezett. Hiszen Koncz kalligrafikus rajzként ható tárgyai már régen ismertek a festészet, a szobrászat, sőt bizonyos mértékig az építészet területén is, lefényképezésük tehát legalább annyira jogos, mint az, ha fákat, bokrokat veszünk célba.

És itt érkezik el gondolatmenetünk a valóban kritikus problémákhoz. Ó, azok a fák és bokrok! Ó, a természetfestés impresszionista hagyományai! A „művészi tartalom", ami e festésmód szerint a természeti szép látványának hangulatosságában rejlik! – Igen, ezek a motívumok ülnek az agyvelők erődítményeiben, ezekre kellene asszociálnunk, ennek van társadalmi jelentésvilága. Sajnos.

Miért korrigálták a lencsét?

Íme, itt a buktató: míg nehezményeztük, hogy itt inkább képzőművészetről van szó, addig magunk is egy festészetből kölcsönzött látásmód és motívumvilág „asszociációit" kértük számon. Mert gondoljuk csak meg: – a perspektívikus szerkezet szerint rendeződött távlati kép,

amelyben a természeti valóság helyet foglal, vajon nem a festészetben született meg egykor? Hiszen az emberi szem soha nem képes olyan távlatokat felfogni és egyszerre a tudatba vetíteni, mint amilyen távlat egy reneszánsz vagy barokk képen szerepel (előtér, középtér, háttér), sőt a távlati mélységnek csak egy sík rétegét tudja élesen felfogni, és éppen azért, hogy ezt a fogyatékosságot a megszokott képzőművészeti kép kompozíciójához korrigáljuk, kellett a nagyobb mélységélesség biztosítására a bonyolult lencserendszereket feltalálni. És ez még mindig csak technikai kérdés, – mennyivel inkább érvényes a képzőművészeti tradíciók meghatározó szerepe a mélyebb rétegekben! Ne legyünk szemérmesek: az igényesebb fotoalbumok város- és tájképei is a levlapok kompozíciós törvényeit ismétlik; – márpedig a levelezőlap-fotók visszavezethetők a velencei tájfestők, a Guardik, Canalettok művészetére, vagy a későbbi impresszionisták vízparti, párát és fénytörést éreztető festői gyakorlatára. A tárgy e látásmód szerint csakis környezetének szükségszerű hangulatosságával együtt jelentheti önmagát – és minket, a tárgyat szemlélő embert. A népművészet, az egyiptomi és középkori művészet ugyan önmagában is ismerte és ábrázolta a tárgyat, ez a konkrét tárgyszemlélet azonban a polgári évszázadokban meglehetősen kiveszett.

A magyar foto ismerői azt vethetnék most szememre, hogy ez lehet igaz, de nálunk a fotoművészet társadalmisága nem ezekre a hangulati miliőelemekre épül, hanem a dinamikus emberábrázolásra. Mondjuk ki nyíltan: a riportra. Olcsó és hamis fejtegetés lenne a riportot a narratív életképek műfajára visszavezetni. Bár kétségtelenül ez a gyökere, de azóta számtalan elem épült be a riportfotóba, mindenekelőtt a filmművészet dramatizálási módjai közül az, amit Eizenstein belső montázsnak nevezett: az értelmezést elősegítő ellentétes elemek szerepeltetése. Gondoljunk csak Escher egy képére, ahol a felvonuló lovasrendőrök után az utcaseprők csoportja jelenik meg, – a belső montázs ragyogó példája ez. A jó riportkép valóban túl is haladta a reneszánsz képzőművészeti tradíciók kompozíciós sémáit, elhagyta a perspektívikus térrendezést és helyette a karaktert, a montázsok segítségével elért értelmezést, vagy a premier planba hozott motívum drámai portréját állította a művészi közlés középpontjába. Meg kell jegyeznem, hogy ez a gyakorlat már megkezdte a tárgy lemeztelenítését, kezdte lehántani róla azt a burkot, amibe a hagyományos festészet miliő-felfogása bebugyolálta. A miliő természetesen nem tűnt el egészen, hanem megváltozott, – éppen idegenszerűségével, oda nem illő keretével emelte ki a választott téma fontosságát, esetleg drámai-emberi vonatkozásait. Az ilyen anti-miliőkkel ellátott riportképek mindig is rokonságban maradtak e módszer első megfogalmazójával, a szürrealizmussal. (Újra csak egy Escher-foto kínálkozik példának: a szabadba kirakott szobaberendezés, a Kilakoltatottak.)

A foto anyagszerűsége

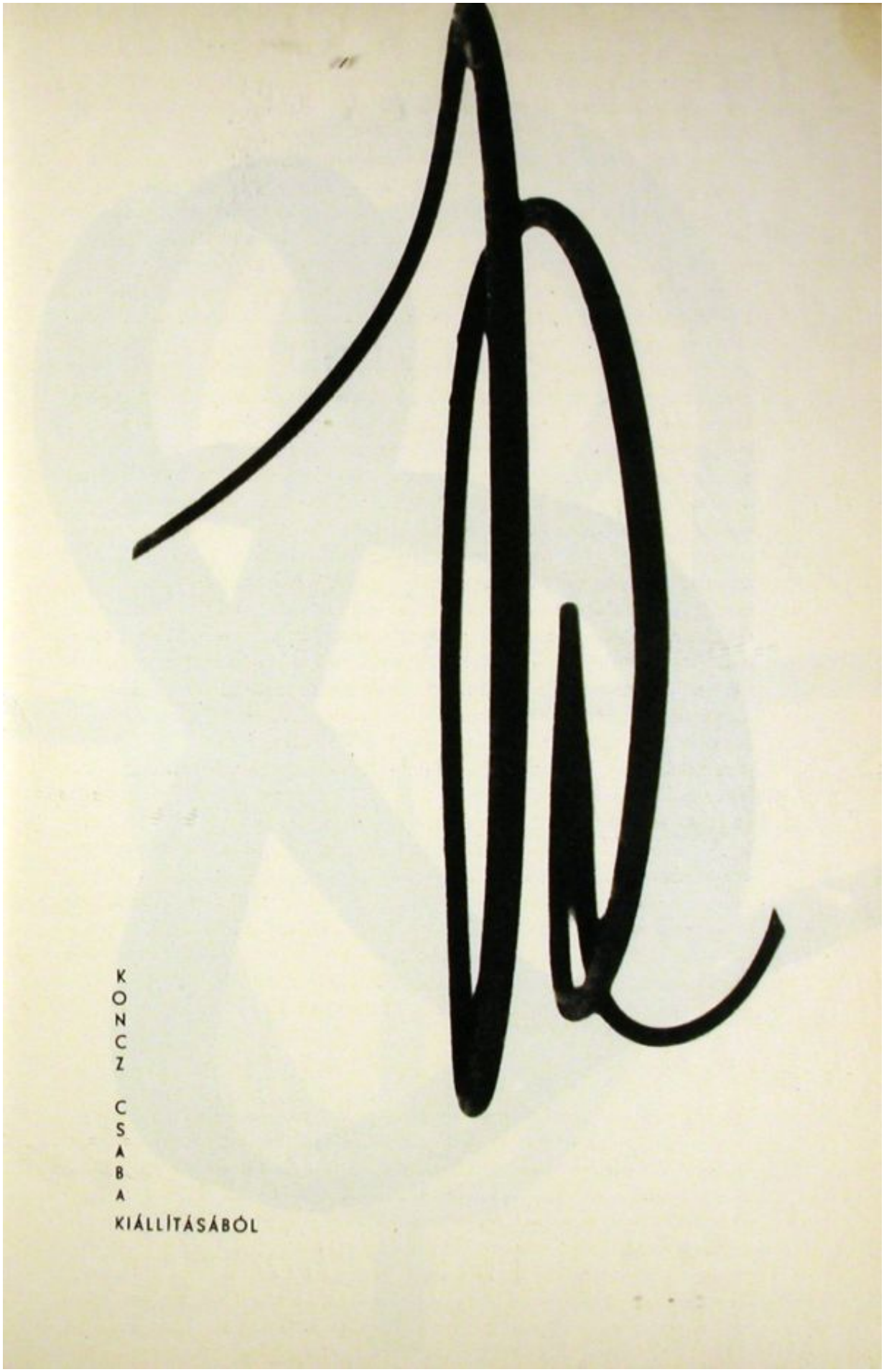
Mindezeket csak azért említettem itt fel, hogy lássuk, a fotoművészet jelrendszerének kulcsa mindig is a képzőművészeti jelek és kompozí-

ciótípusok függvénye volt. Hamis alternatíva elé állítanák tehát Konczot azok, akik felszólítanák, válasszon a foto és a képzőművészet között. Természetesen ugyanilyen hamis lenne azt mondani, hogy nincs is semmi különbség a kétféle kifejezési mód között. Bátorkodom azt állítani, hogy ez a különbség nem annyira tartalmi, hanem inkább formai vonatkozású, a technikából fakad és technikai természetű: a foto anyagszerűsége. Megsértenénk a fotózás anyagát, ha nem tartanánk tiszteletben a fotolencse objektivitását és a fotopapír szűzies érintetlenségét. Mindazok, akik a lencsével kapott képet utólag torzítják és akik a papírra másolt pozitívot utánkezelik, festik, árnyékolják, elmaszatolják, valóban eklektikus útra tévednek, s a vegyes technikai kivitelezés általában meg is bosszulja magát. Az igazi foto mindig objektivált, mindig egy pillanat fizikai vetületének a tükre, s a szubjektum csak a lencse előtt, a motívum megválasztásában, térbehelyezésében stb. élheti ki magát. A fotóst úgy képzelem el, mint a megismerő tudat egy speciális változatát: projektálható képet keres gondolatainak rögzítésére és a témát megtalálva a fotózás fizikai folyamatára bízza a projekció lefolyását és rögzülését. Nemcsak rutin kérdése hát, hogy valaki a fényképezőgép fizikai természetéhez alkalmazkodjon, hanem képalkotó tehetség kérdése is, hiszen végül is a hangsúly a tudaton van, amelyhez a lefényképezett kép fontos információkat közvetíthet. Csak annyiban különbözik a fotós az általánosabb értelemben vett képzőművésztől, hogy az információk rögzítésének aktusában egy tisztán fizikai-optikai eszköz segítségét veszi igénybe, ennek technológiáját tartja tiszteletben és nem az olajfesték vagy a márvány kezelési utasításait. Minden más „szabály" csak időleges konvenció, esetleg éppen a konvenciók fetisizálása.

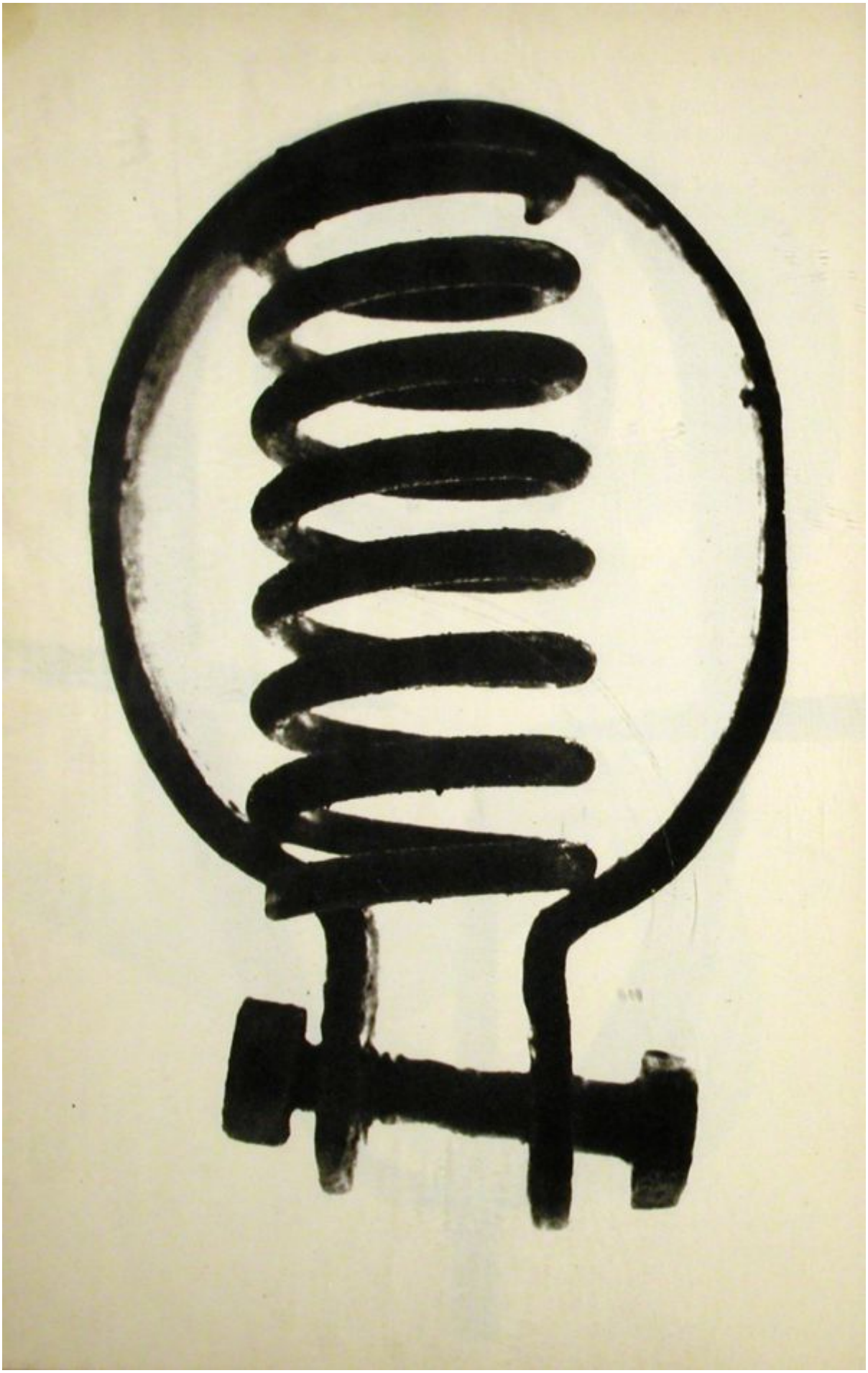
Visszatérve Koncz Csaba képeire, a fotoszerűség objektiváltságát nem látjuk azokon megsértve, sőt, mintha Koncz éppen ezt az objektiváltságot szeretné szokatlan erővel hangsúlyozni, – témáit a fotopapír fehér közegébe helyezi, és nem enged meg semmi applikativ miliőt a közelükben. Van valami puritán szigorúság ezeken a képeken, valami amit a nézők egy része sterilitásnak érzett. Pedig Koncz itt a fotolencse – és az emberi szemlencse – egy fontos fizikai tulajdonságát használta ki: – az egy távolságra beállított élesség szemszögét és annak megismerési formáját. Fizikai értelemben tehát nagyon is fotoszerűek ezek a képek, de hogy állunk az emberi tartalmak világával?

Tárgyi kultúránk

Iskolás lépés a tartalom és a forma egységét hangoztatni és a tartalmat a formai eszközök lépcsőin megközelíteni. Itt mégis ezt kell tennünk. Ha ugyanis Koncz a tárgyat miliő nélkül, hangsúlyozott objektiváltságában mutatja be, akkor tartalmilag is valami olyasmi lehet a szándéka, ami ezzel az objektív szemlélettel függ össze. Vajon lehet-e a tárgy objektív sziluettjét „nihilnek" nevezni, lehet-e arról beszélni, hogy a környezeti elemekkel együtt „minden" lefoszlott róluk? A tárgy nem maradt meztelen, a tárgy önmaga ruhájában jelentkezett, azzal az új térrel és környezettel, amit önmagából kisugároz. Higgyék el,



KONCZ CSABA KIÁLLÍTÁSÁBÓL



nem egyszerű szójáték ez. Koncz képein mindenki érzi, milyen gonddal lettek kiválasztva a tárgyi motívumok, mennyire nem a véletlen képezi ezeknek arányait, és hogy végül mennyire e tárgyak arányai határozzák meg azt a teret: a papír „üresen" maradt részeit. Kétségtelen, hogy Koncz ezzel a feszültséggel, a tér ilyen immanens alakításával széttörte a természeti látvány megszokott terét, az érzékletes tér helyett egy immanens teret létesített, de természetesen ez a tér is ugyanúgy látható, mint régen – mondjuk Markó egy olaszországi tájképén – a fák és bokrok, hegyek elő-, közép- és háttere. A változás a kubizmus térszemléletében jelentkezett először, majd a konstruktivista művészetek kompozíciós rendszerében vált általános gyakorlattá és ma már egy autókarosszéria „sima" tere is olyan feszültségeket és harmónikus kiegyenlítődéseket tartalmaz és sugároz maga köré, ami ebből a változásból született. Ha nagyon messzire akarunk elmenni, akkor tulajdonképpen az „ipari természet" szerkezetének és dinamikájának a tere ez, végső soron emberi produkció és emberi tapasztalat. Az ipari művészet a funkciók játékában és egyensúlyában fejti ki önmagát, az immanensnek nevezett arányok és térszerkezetek valóságában válik megtapasztalhatóvá. Egy kis papíron rekonstruálni ezeket az arányokat és térviszonyokat, egy fotóra rávetíteni az ipari természet egy kis darabját – nem olyan ez, mint egy virágcsokor, csak az ipari társadalom mezejéről kötve?

A hasonlat annál is inkább indokolt, mert hiszen a korszak valóságát reprezentáló formák és arányok reális térbeállítása mindig is a díszítőművészet sajátossága volt, úgy, ahogy Raffaello reneszánsz csokrokba szedte a quattrocento folyamán megszületett díszítőelemeket, vagy ahogy Caravaggio a fonott kosár perspektívikus ritmusához igazította a gyümölcsöknek azt a halmazát, ami korábban perspektívikus távlat nélkül, mint síkbeli motívum, mint kódexlapra rajzolt ornamens volt forgalomban. Koncz fotói kerülik a jelenetezés feladatát, az ellentétekkel operáló dramatizálást, megelégszenek a tárgyi kultúra értelmezésével és esztétikai normaként való átfogalmazásával. Hogy régebben az ilyen átfogalmazásokat nem fényképezőgép végezte, az csak azzal magyarázható, hogy nem volt régebben fényképezőgép. Ma sem a foto kizárólagos feladata ez, sokkal gyakrabban látjuk nonfiguratív festménykompozíciókon tálalva e problémát. De Koncz felfedezte a tárgyi világnak azt a részét, ami csak fényképezőgép segítségével vehető észre – vehető úgy észre, ahogy a mai normák megkövetelik. Ez a sajátos körülmény biztosítja Koncz jogát a fényképezéshez, – nélküle a valóság egy darabja elveszne az esztétikum számára és a fotoművészet is szegényebb lenne egy jellegzetes és valóságos területtel.

Láskultúránk

Foto vagy képzőművészet? – a kérdés így veszti el azt az élét, amit első kimondásakor még benne éreztünk. Koncz képei előtt át kell gondolnunk, hogy látásunk nem független a képzőművészeti látás változásaitól, mivel a képzőművészet a látás általánosságban vett megfogalmazása. És gondolnunk kell arra is, hogy a látás különböző tarto-

mányai szükségszerűen függnek össze, gyanús tehát inkább csak az lehet, ha egy foto egyáltalán nem hasonlít semmiféle képzőművészeti látásmódra. Ilyenkor a kamera csak „véletlenül" sült el, csak a kor selejtjéhez, nem pedig törvényeihez adott adalékot. Koncz fotói természetesen nem a foto egyetlen útját jelölik most ki számunkra, bevallottan és szándékoltan csak egy speciális területét művelik. De látáskultúránk provinciális viszonyai között ennek a speciális területnek is nagy hivatása van – bizonyítják ezt maguk a Koncz-fotók, amelyek a folyóiratok grafikai díszítésében a tárgy-foto-kalligráfia újszerű és igen ízléses műfaját honosítják meg nálunk, vagyis egészségesen funkcionálnak. Hajlamosak vagyunk arra – és ez is provincializmus –, hogy egy-egy művészetnek csak egy-egy funkciót engedélyezzünk, s ez a torzítás rendszerint oda vezet, hogy a művek ezt az egy funkciót sem tudják egészségesen ellátni.

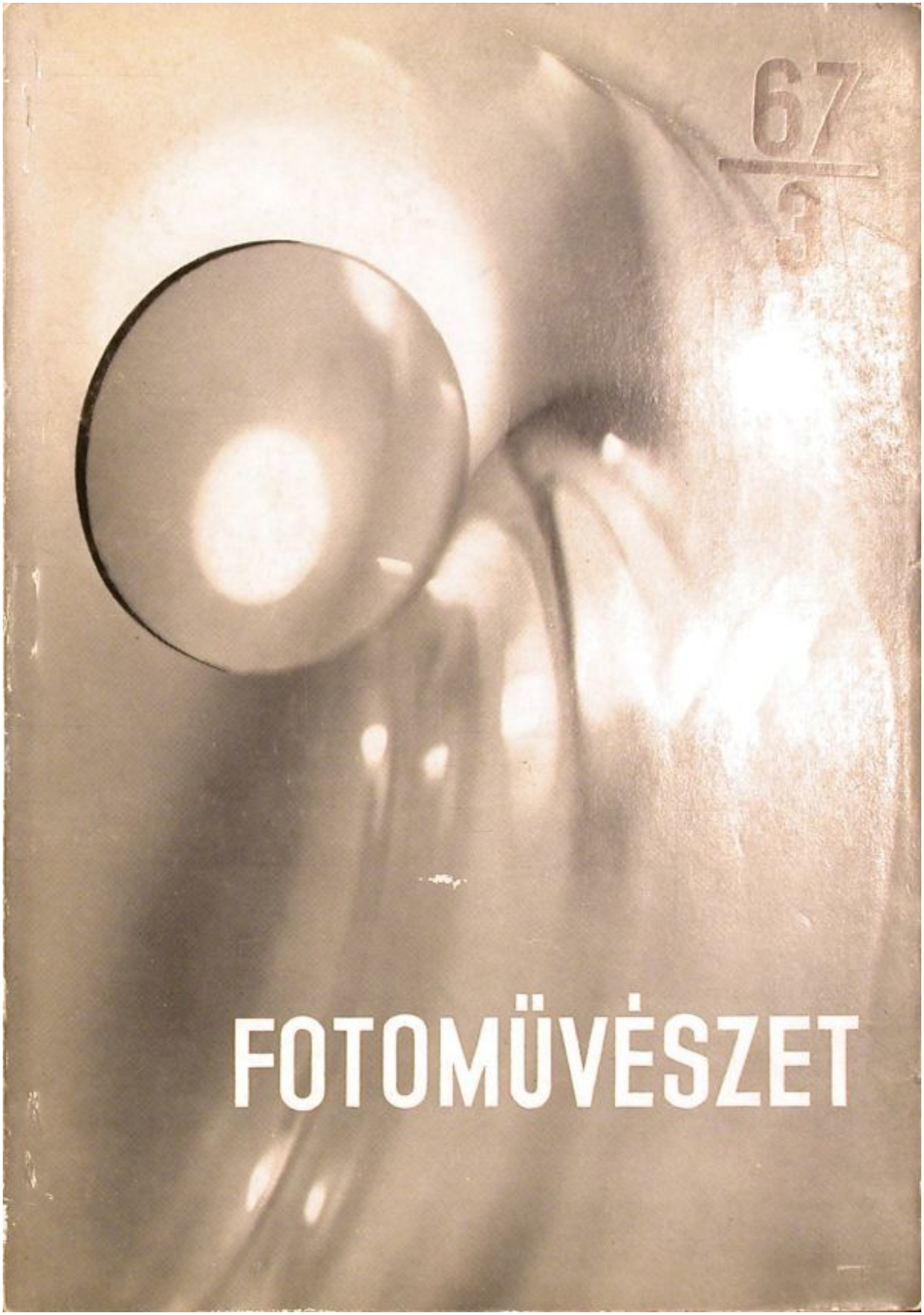
Koncz jelentkezése a képzőművészeti és fotoélet határvidékein tehát mindenképpen a funkciók árnyaltabb életét, a fotoművészet egészséges fejlődését jelenti. És ha már a művészeti közéletről van szó, nem titkolom, hogy e cikk írásának egyik indítéka éppen az volt, hogy az esetleges nézeteltéréseket az elvi viták síkjára tereljem, megelőzve ezzel a személyi bojkott kezdetét, ami, sajnos, bevált és beidegzett formája a magyar művészeti problémák elsekélyesítésének. Koncz problémái elvi figyelmet érdemelnek, személye azonban még nem. Korai lenne homlokára akár a héroszok, akár a meg nem értett mártírok koszorúját aggatni, – fiatalember még ő, akinek – éppen e kiállítás kissé monoton hangjának tanúsága szerint – van mit fejlődnie.

Perneczky Géza

Tartalom

HAULISCH LENKE:	Kassák Lajos 1887–1967	3
FÉJJA SÁNDOR:	A „másmilyen" fotoművészet	5
KATHY IMRE:	Fotofalkép belső térben	12
	Képek a freskó és a fotofalkép történetéből (16. o.)	
SOMLYÓ GYÖRGY:	Habzó világ (Lucien Clergue-ről)	21
PAUL ÉLUARD:	Mert kell (Somlyó György versfordítása	24
LUCIEN CLERGUE:	Aktfotói (24. o.)	
ERDÉLY MIKLÓS:	Egy mesterség és mestere	25
BÁLINT ENDRE:	Fotomontázsai (28. o.)	
	KEREKASZTAL	
BÍRÓ KLÁRA–SCHWANNER ENDRE:	Studio Nadar	29
VÉGVÁRI LAJOS:	Studio Nadar	30
FÉNER TAMÁS, SCHWANNER ENDRE, CSÁK MIKLÓS, MÓDOS GÁBOR, WESZELITS JENŐ:	17 kép a Studio Nadar oroszlányi kiállításából (8, 32, 40. o.)	
	KÖZÖS DOLGAINK	
PELBART OSZKÁR:	A képeslapok hétköznapjai	39
IBOS IVÁN:	Egy s más a „kollektív bölcsességről"	42
	KRITIKA	
PERNECZKY GÉZA:	Foto vagy képzőművészet? (Koncz Csaba kiállításáról)	45
KONCZ CSABA:	4 foto (48. o.)	
KOCZOGH ÁKOS:	Négy könyv az országról	50
	JEGYZET	
	Rossz hír pályázatunkról	54
RÉTI PÁL:	Forradalmi Ifjúsági Napok Fotókiállítása	55
MÓRA GÁBOR, TAHIN GYULA, WAGNER MARGIT:	4 kép a Forradalmi Ifjúsági Napok Fotokiállításából (56. o.)	
	KITEKINTÉS	
NEMES KÁROLY:	Remények és tévedések (IV. Miskolci Filmfesztivál)	57

A borítót DOMONKOS ENDRE
a szöveg tördelését KATHY IMRE tervezte


67
3
FOTOMÜVÉSZET

A MAGYAR FOTOMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE NEGYEDÉVI FOLYÓIRATA. 1967. X. ÉVFOLYAM 3. SZ. SZERKESZTŐBIZOTTSÁG: FÉNER TAMÁS, IBOS IVÁN, ROZGONYI IVÁN. A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG VEZETŐJE: IBOS IVÁN

67/3

Számunk szerzői:

BAUER GYÖRGY, a Népművelési Intézet munkatársa

FÉJJA SÁNDOR bölcsészhallgató

HAULISCH LENKE művészettörténész

HELESZTA SÁNDOR, a MTA Szociológiai Kutatócsoportjának munkatársa

IBOS IVÁN, a MFSz titkára

KASSÁK LAJOS

KORNAY JÓZSEF (TIT Budai Foto és Filmklub)

MAÁR GYULA filmesztéta

NEMES KÁROLY kandidátus, a Filmtudományi Intézet munkatársa

ROZGONYI IVÁN művészettörténész

SALAMON IVÁN bölcsészhallgató

TARCAI BÉLA fotóművész

VADÁSZ GYÖRGY, az IM művészeti szerkesztője

FOTOMŰVÉSZET

Szerkesztő:

ROZGONYI IVÁN

KEREKASZTAL

MŰHELY 67

Ezen a helyen előző számunkban a Studio Nadar néven tömörült fiatal fotográfusok törekvéseivel ismerkedhetett az olvasó, abból az alkalomból, hogy ez a csoport júniusban megrendezte oroszlányi bemutatkozó kiállítását. Egy hónapra rá a Debreceni és Hajdú-Bihar Megyei Művelődési Ház kiállítása átlagban valamivel fiatalabb s talán ezért is más törekvésű, ezért is kevésbé ismert, kevésbé is összekovácsolódott társulást avatott. Műhely 67 címmel mutatta be tizenhárom fotós nem éppen egy irányba vágó kutatásait. Mint előző alkalommal, most, az ő törekvéseik ismertetésével is az a célunk, hogy fotográfiánkban nyomon kövessük a természetes tagolódás jelenségeit, melyeknek kibontakozásáért Végvári Lajos itt a multkor szót emelt. A tanulságokat az olvasó ezúttal is jónéhány illusztrációnkból, továbbá azokból a válaszokból vonhatja le, amelyeket a Műhely 67 kiállítóitól alábbi kérdéseinkre kaptunk. Úgy véljük, hogy e dokumentumok bemutatása a tárgyilagos kritikai értékelést csak előmozdíthatja. Utalunk még Ibos Iván cikkére, amely ugyanebben a számban a tagolódásnak – a polarizálódásnak és a differenciálódásnak – tágabb összefüggéseivel is foglalkozik.

tizenhárom oknyomozó kérdésünk a kiállítókhoz

Mikor, hol született? ● Mi a foglalkozása? ● Mióta fotózik? ● Ki vezette be a fotografálásba, ki tanította? ● Milyen fontosabb események (kiállítás, közlés stb.) jellemzik eddigi fotós pályáját? ● A debreceni kiállítást megelőzőleg rész vett-e valamilyen fotográfiai csoportosulásban és most is odatartozik-e? ● A kiállítást megelőzőleg az itt vele együtt kiállítók közül kinek a műveit, törekvéseit, elgondolásait ismerte? – kiét mióta? – ezeket hogyan értékelte? ● A többi kiállítókról alkotott véleményének mi része volt abban, hogy képeit beküldte erre a kiállításra? ● Kik azok, akiknek a műveit ezen a kiállításon ismerte meg mint a sajátjával rokon törekvésű munkákat? ● Mi az összbenyomása a kiállításról? A kiállítás egészét tekintve úgy érzi-e, hogy művei ebben a társaságban helyükre kerültek? ● A maga számára milyen tanulságokat vont le a kiállításból? ● Kik azok az itt nem szerepelt fotósok, akikkel alkalomadtán szívesen állítana ki együtt? ● Hogyan képzeli el egy olyan kollektíva munkáját, amellyel szívesen működnék együtt?

IFJ. RÁCZ ENDRE:

1940-ben születtem a Győr-Sopron megyei Potyondon. Vegyészmérnök, a Győri Növényolajipari Vállalat laboratóriumának vezetője vagyok. Apám régi amatőr, fényképezni már gyerekkoromban megtanított; fényképek, szakkönyvek, folyóiratok között nőttem fel. Első egyetemi éveim alatt kezdtem a képzőművészetek iránt érdeklődni. Édesapám ugyanebben az időben kezdett művészi szinten foglalkozni a fotóval. Talán ez a két tény ösztönzött arra, hogy megpróbáljak én is az emlékképeken túlmenően, művészi fotókat készíteni. Ettől az időtől – 1960-tól – kezdve számítom magamat fotósnak és veszek részt kiállításokon, pályázatokon. Fejlődésem szempontjából három bemutatkozást tartok fontosnak: a Budapesti Fotoklub-ban 1964-ben rendezett házikiállításomat, ahol Tillai Ernő, és a Fényképművészeti Tájékoztató 1965/1. számát, ahol dr. Dávid Katalin, Nagy Zoltán és Rozgonyi Iván értékelték képeimet, végül az 1966-ban Schuszter Bélával és Polgárdi Zoltánnal együtt rendezett győri kiállításomat.

A most megrendezett „Műhely 67" kiállítás már régóta érlelődött. Résztvevőinek csak felét ismerem személyesen, de velük már évek óta állandó kapcsolatban állok. Horváth Istvánnal, Lőrinczy Györgygyel, Koncz Csabával alkalmi találkozásokkor mutattuk meg egymásnak új képeinket, néha postán cseréltük ki azokat. Beszélgetéseinkben mindig felmerült a gondolat, hogy szükséges lenne valamilyen szervezett formában kilépni a lakásokból, eszpresszókból és a nagyközönség elé tárni elképzeléseinket, képeinket. Ettől, ha többet nem is, egy kis pezsdülést vártunk a magyar fotográfiában. Véleményem szerint ennél több is ráfér jelenlegi helyzetében, melyet mindenki, aki felelősséggel szól róla, stagnálónak, nem kielégítőnek tart. Itt is az kellene, amit a gazdasági életben épp most készülünk megvalósítani: verseny, egészséges szelektálódás, kiválasztódás. Kiállításon vagy cikkekben mindenki mutassa meg azt, amit helyesnek tart. Az új, korunknak, társadalmunknak megfelelő magyar fotográfia megszületését csak így tudom elképzelni. A különféle elképzelések, irányzatok szabad megnyilvánulásakor – vagy egy irányzat kiválasztódása, vagy ötvöződések útján, vagy más módon – magától kikristályosodik majd az annyira szükséges új magyar fotográfiai művészet. Merni kell újjal jelentkezni és el kell kezdeni; ez volt a véleményünk. Mindnyájan megegyeztünk abban, hogy sok régi „aranyszabály" megkövesedett dogma, a modern fotográfia akadályozója. Eszközeink, érdeklődési körünk különböző volt, de újat akarásunk közös.

A kiállításból, mely végül, hála a debreceni kollégák munkájának, létrejött, csak egyesek anyagát ismerem, másokét csupán a katalógusban láttam. De a társaság további összefogását – hiszen ez csak a kezdet volt – szükségesnek tartanám.

Korábbi beszélgetéseinkben a csoportosulás legrokonszenvesebb példájaként mindig a Gruppe 47 írócsoportot emlegettük. Időnkénti találkozások, egymás munkáinak szigorú bírálata és néha közös kiállítások – ennyi az, amire szükségünk van.

Egy ilyen csoportnak nem lenne szabad egyedül maradnia. Jelentkezzenek mások is. Akiknek véleménye a miénktől eltérő, vagy homlokegyenest ellenkező. Egyénileg vagy szintén csoportosan. De kiállításokon! Képekkel!

SZABÓKY ZSOLT:

1941 március 10-én születtem Budapesten. Fotoriporter vagyok, négy éve fotózom. A szakmába a nemrégen elhúnyt kitűnő fotoriporter, Horváth Ernő vezetett be. Jelenleg az Igaz Szó c. katonai magazin vezető fotoriportere vagyok. Önálló kiállításom még nem volt: 1965-ben részt vettem a Baráti Hadseregek Fotokiállításán Prágában. Díjat itt nem adtak ki, négy képemre elismerő oklevelet kaptam. 1967-ben III. díjat nyertem a Fegyveres Erők Fotokiállításán. Képeim a magyar sajtóban, elsősorban a katonai lapok hasábjain jelennek meg. Több fotografikámat közölte a Magvető Almanach.

A debreceni kiállítást megelőzően nem vettem részt semmilyen fotográfiai csoportosulásban. De olyan kollektívával mindig is szívesen dolgoztam volna, ahol velem egykorú, mai gondolkodású, új tartalmakat és kifejezési formákat merészen

kereső fiatalok dolgoznak. Úgy érzem, hogy ez a spontán létrejött 13 tagú műhely megfelelne elképzeléseimnek. A kiállításon való részvételemet a szerencsés véletlennek köszönhetem. Egy beszélgetés során Lőrinczy György elmondotta, hogy Debrecenben kiállítást szeretnének rendezni, elsősorban fiatal, eddig keveset publikált fotósok munkáiból, erre engem is meghívnak. A rendezőséget az a cél vezérli – ezt a „Műhely 67" elnevezés is jelzi –, hogy bemutassanak néhányat azokból a korszerű, szerteágazó kifejezési és ábrázolási lehetőségekből, amelyek ma a fotográfiában létjogosultságukért küzdenek. A beszélgetés során kiderült, hogy olyan fotográfusokról van itt szó, akiknek a törekvései rokonok az én törekvéseimmel, tehát feltétlenül szimpatikusak számomra.

Véleményemről és a tanulságokról csak annyit: a kiállítók a hagyományokkal ugyan nem szakítanak, de azzal a közhellyel, mondhatnám babonává lett felfogással igen, hogy képnek csak az kép, amelyen ember is látható. Állításom igazolására talán Tahin Gyulát említeném. Tahint azelőtt nem ismertem és megismerése meglepetés volt számomra. Úgy érzem, ő áll hozzám a legközelebb. Egyetlen képén sincs ember, mégis humánusabbak és emberibbek sok olyan képnél, amelyen az ember vizuálisan is megjelenik. Felfedezett valamit, megtalálta valamiben a szépet és nem szégyenli, meri kifejezni is. Képei mély és izgalmas világot rejtenek. Bár, mint ahogy előbb említettem, a kiállítás a modern fotográfia sokrétűségét kívánta bemutatni, s jóllehet Tahin a kiállítók közül csak egy s nem érzem magam feljogosítva munkásságából messzemenő következtetéseket levonni, nekem mégis az ő képei tetszettek a legjobban.

A 13 kiállító mindegyikének megvannak a maga érdemei. A kutatásban, az új formák keresésében élen járt Lőrinczy György, Koncz Csaba, Schopper Tibor, akiknek munkáin látszik az elhivatottság s az, hogy hosszú kísérletezések eredményei. A többi kiállító is önálló és sajátos, a másiktól elkülöníthető egyéniség – csak abban hasonlítanak egymáshoz, hogy valamennyien újat akarnak. Ezt bizonyítja a kiálllítás, melynek megrendezéséért a debreceni kultúrális szerveket, a fáradtságot nem ismerő lelkes szervezőket illeti elismerés.

TAHIN GYULA:

1942-ben születtem Vácott. Most a Miskolci Nehézipari Műszaki Egyetemen folytatom tanulmányaimat, V. éves vagyok. Komolyabb szándékkal 1963 óta fotózom, ekkor léptem be a Dunakanyar Fotoklubba, N. Z. gyerekkori barátom hatására. Ezek után foglalkoztam kiállítási képekkel. Másodszori próbálkozásom már eredménnyel járt. Először az 1964. évi miskolci Országos Fotokiállításon állították ki egy képemet. Az 1965-ös kiállításon is egy képem, az 1966-os kiállításon három képem, a Magyar Fotoművészet 125 éve című kiállításon egy képem került falra. Legnagyobb sikeremet a KISZ fotopályázatán értem el, ahol főleg emberábrázolásaimat értékelték. A debreceni kiállítás előtt semmiféle fotográfiai csoportosulásban nem vettem részt, de szoros baráti kapcsolatba kerültem a debreceniekkel. Koncz és Lőrinczy képeit a hármas kiállításukról ismerem. Gondolataik baráti közvetítéssel hozzám is eljutottak. Ismertem ezenkívül Balogh és Rácz képanyagának egy részét. Fotóik nagyon tanulságosak számomra.

A kiállítók közül Koncz, Lőrinczy és Balogh látásmódja analitikus, képeik leszűkítés útján törekednek a lényegre. Nézetem szerint ezek a törekvések szükségesek a fejlődéshez, ha nem is értek egyet az egyes képekkel. Én nem vagyok analitikus, de úgy érzem, hogy a lényeget, a törekvés célját illetően azonosak az érzéseink.

E három szerző műveinek ismerete alapján örömmel vettem részt a kiállításon. A kiállítás alapvető koncepcióját csak később értettem meg; ezért is kevésbé egyöntetű a képanyagom más kiállítók képanyagához viszonyítva. Ez a koncepció teszi a kiállítást tartalmassá.

SCHOPPER TIBOR:

1933-ban születtem. Az Iparművészeti Főiskolán fényképészként dolgozom. Eddig négy önálló kiállításom volt Pesten és vidéken.

A kiállítók közül Lőrinczyt 1958 óta ismerem. Ha végigtekintek munkásságán, egyenesen tudom követni művészetének

alakulását. Őszintén, belülről jön formavilága. Bennem hiányérzetet támaszt, még kell hozzá valami, de ezt Lőrinczy is tudja és keresi. Koncz Csabát csak felületesen, kiállításairól ismerem.

Sajnos a debreceni kiállításon nem tudtam megjelenni. A kiállítókat és a kiállított képeket a katalógus alapján nem tudom értékelni. A kiállítás szükségszerűségét és súlyát misem bizonyítja jobban, mint az, hogy megnyitása óta állandó téma a fotósok között. A magyar fotoéletben kialakult polarizáció egyik megnyilvánulásának tekintem.

Az utóbbi időben meglehetősen szabványosodik, szürkül a fotoélet, az emberábrázolás felszínessé és hazuggá válik. Ezzel kívántam szembeszállni, amikor részt vettem a „Műhely 67" kiállításon.

Számomra továbbra is az ember marad a fő téma. Minden erőmmel keresem azokat a megnyilvánulásokat, melyek őszintén tárják fel a problémákat, mégha így szembe is kerülök az emberábrázolás megszokott normáival.

B. MULLER MAGDA:

1937-ben, Budapesten születtem. 1959 óta fotózom, szakvizsgát tettem és ez a foglalkozásom is.

1963-ban a Budapesti Fotoklubban volt a bemutatkozó kiállításom, amit a Központi Fizikai Kutató Intézetben megismételtek. 1964-ban új kiállításom volt Debrecenben, majd 1965-ben Vácott. Ezenkívül két országos kiállításon (Budapesten és Dunaújvárosban), a 125 éves jubileumi fototörténeti kiállításon és legutóbb a „Műhely 67" kiállításán szerepeltem. Kezdő képeimet többször közölte a Foto, érettebb munkáim a Fényképművészeti Tájékoztatóban, a lap pályázatai alkalmával jelentek meg.

Korábban nem vettem részt csoportosulásban, mivel az ilyen kezdeményezések valamilyen akadályon mindig elbuktak.

A „Műhely 67" kiállítói közül legrégebben, 5–6 éve, Kún Ferenc, Lőrinczy György, ifj. Rácz Endre, Koncz Csaba, majd később Tahin Gyula, Balogh László, Schopper Tibor és Horváth István munkáját ismertem meg. Értékelni ezt az ismeretséget nem igen lehetne, mert ez idő alatt mindnyájan sokat változtunk. Azt hiszem, végül is az hozott bennünket közel egymáshoz, hogy vállaltuk a változásainkat, a tévedéseinket – anélkül, hogy ezt megfogalmaztuk volna. Így néha akaratlanul is szembe kerültünk olyanokkal, akik értetlenül nézték fejlődésünket. Ez is lehet összetartó erő, ha nem is sokáig. S talán a legfontosabb: nem tekintettük játéknak a fényképezést, nem versenyeztünk hazai és külföldi babérokért vagy apró sikerekért. Ezért küldtem erre a kiállításra is képeket. Akkor még pontosan nem lehetett tudni, milyen lesz a kiállítás. A meghívó minden eddigi szabványtól eltért: nem írták elő a képméretet, a képek számát. Egyet kértek: olyan képet küldjek, amilyet a legjobban szeretek.

Az előbb leírt magatartás közös jellemzője a kiállítóknak s ez igazán a kiállításon derült ki. De a szorosan vett alkotói módszert illetően, azt hiszem, nincs köztünk nagyobb rokonság.

A kiállításról szerzett összbenyomásom nagyon jó. Legfőképp azért, mert ezt a sokféle forrásból táplálkozó társaságot a rendezés össze tudta fogni, ezáltal a kiállítás sokszínűvé, változatossá vált. A képeim helyével elégedett voltam.

Tanulságok? Tovább kell dolgozni. Sokan azt mondták: egyhangú a kiállítás, mert a képek zömükben csendéletek. Sokan azt mondták: tarka a kiállítás, mert mindenkinek más a stílusa. Nekem az a véleményem, hogy a művészet ugyanarról a dologról megszámlálhatatlan változatban mondhat egyenrangúan értékeset anélkül, hogy ezzel a másikat feleslegessé tenné. Ezért a kiállítás nem volt egyhangú. De tarka sem, mert közös jellemzője volt mindenkinek és minden képnek az, hogy nem elégedett meg látványos gyönyörködtetéssel, mindenkinek voltak problémái . . . Azért kell tovább dolgoznia ennek a közösségnek, mert ezen a kiállításon több kérdést tett fel, mint amennyit megválaszolt. Ezekre a kérdésekre nagy szükség volt, mert egy kicsit problémátlan állóvíz a mi fotoéletünk. Ebbe bele kellett kérdezni. De több megoldott képet kell adni. S ez nem lesz könnyű.

Olyan kollektívával dolgoznék szívesen együtt, amelyik vállalja ezt a munkát. Azt hiszem, a kiállítók zöme ilyen. Hogy ezen kívül kik vannak, azt nem tudom. Biztosan vannak még sokan. Ugyanis többen aggódtak: azt mondták, az ilyenektől,

mint mi vagyunk, féltik a magyar fotográfia jövőjét. Mi is féltjük azt, azért is csináltuk, amit csináltunk. De azt is tudjuk, hogy az, amit mi csinálunk, nem lehet egyedüli és kizárólagos útja a magyar fotoművészetnek. Ez legalább olyan rossz lenne, mint ha a mai normákat örökérvényűvé tennék.

HORVÁTH ISTVÁN:

1941-ben, Debrecenben születtem. Fototechnikus vagyok.

Montázsaim megvalósítását egy-két éves időszak előzte meg, amikor gép nélkül gondolatban fotóztam – szimultánt játszottam az álomképekkel és a valósággal. Eleinte festeni, filmezni szerettem volna, de a foto áll hozzám legközelebb. Autodidakta vagyok.

A „Műhely 67"-tel egyidőben volt egy önálló kamarakiállításom. 1963-ban két debreceni fotóssal állítottam ki közösen. Régebben külföldi kiállításokra is küldtem képet, de a katalógusok, amiket a kiállításokról kaptam, csalódást okoztak – ez nem művészet, ez csak „szép foto" (már akinek). Persze most egy kicsit durván általánosítottam, de azt hiszem, ez nagyon sok kiállításra érvényes.

A kiállításra beküldött képekből nagyon sokat ismertem korábban is. Mivel a válogatásban maguk a szerzők is részt vettek, módunkban állt általunk ismert képeket is bekérni (ezt főleg a rendezési elképzelések tették szükségessé.) Nem térek ki a szerzők értékelésére, csak annyit: a kiállított képek nagyon őszinték. Mivel részt vettem a kiállítás szervezésében, elmondhatom, hogy szakítani akartunk kiállítási hagyományainkkal. Úgy éreztük, hogy a kiállítás ilyen formája több lehetőséget ad a kiállítóknak és maguknak a rendezőknek is.

A többi kiállító képei közül az enyéimmel rokonjellegűeket nem említhetek, mert a kiállításon egyedül én szerepeltem montázzsal. Sajnos, nálunk nagyon kevesen foglalkoznak ezzel a műfajjal.

Ami azt illeti, hogy a munkáim itt helyükre kerültek-e, egy levélből szeretnék idézni, melyet egy másik kiállításra beküldött képemre válaszként kaptam: „... a kép mérete a kiírásnak nem felel meg és így azt a bizottság zsűrizni nem tudta". És most egy kérdés: miért kötik egyesek a fotoművészetet ilyen, a művészethez egyáltalán nem illő paragrafushoz?

A kiállítás tanulságait legjobban talán akkor lehetne leméri, ha bizonyos időközökben újra meg lehetne rendezni.

A kiállításra több fiatalt meghívtunk, sajnos nem rajtunk múlott, hogy néhányan nem küldték el képeiket.

A „Műhely 67" mint kollektíva megfelel az elképzeléseimnek.

BALOGH LÁSZLÓ:

1945-ben, Szatmárnémetiben születtem. III. éves népművelés-könyvtárszakos hallgató vagyok. 1963 óta fényképezek, akkor lettem fényképésztanuló. Az első elismerést fotoklubtársaimtól kaptam. Kiállításokon is szerepeltem (Makó, Szolnok, Nyíregyháza, Budapest, Eger, Miskolc, Szeged, Gyula, Debrecen, Csehszlovákia, Brazília, Németország stb.), képeim több folyóiratban megjelentek. 1965-ben Pathó Sándorral rendeztem kiállítást. Jelenleg fotoszakreferensként is működöm. Tagja vagyok a debreceni Ady Endre Fotoklubnak. Évenként résztveszek a Népművelési Intézet fototanfolyamain.

A kiállítók közül három éve ismerem ifj. Ráczot, Tahint, Lőrinczyt, Müllert, Horváthot és Kúnt. A többi szerzőről is többször hallottam. Valamennyien a fotoművészet új lehetőségeit keresik, mint kezdő sokat tanultam tőlük. Ez a kiállítás régi elképzelésünket valósítja meg. Törekvéseink azonosak: a foto kifejezésének kiszélesítése és új területek keresése. Hozzám legközelebb Lőrinczy és Tahin képei állnak. Mint a „Műhely 67" egyik rendezője aktívan részt vettem a kiálllítás szervezésében. A kiállítást jónak tartom. Ez a résztvevők képeinek és a rendezés újszerűségének köszönhető. Minden szerző olyan képekkel szerepelt, amelyeket jelenleg legjobbnak tart, és a válogatás is egységes elgondolás alapján történt. A kiállítás végül is segít engem abban, hogy sok kérdést tisztázzak magamban. Egyelőre nem tudom, hogy a kiállítókon kívül kikkel tudnék társulni, ehhez job-

ban kellene ismerni a többi fiatal fotós elgondolásait. Természetesen minden olyan fotóssal szívesen együttműködöm, aki elfogadja vagy támogatja törekvéseimet.

LUGOSSY ISTVÁN:

1943-ban születtem Budapesten. Jelenleg Gaál István „Keresztelő" c. filmjéhez készítettek álló fotókat. A filmgyárral állandó szerződéses viszonyban vagyok. 1964 elején kezdtem el fényképezni. A fényképezés mesterségbeli részét öntevékeny módon sajátítottam el. 1965 decemberében elnyertem „A család és iskola" c. lap által meghirdetett fotopályázat I. díját. 1966 novemberében nívódíjat kaptam a Fotoművész Szövetség negyedévi pályázatán. A Magvető Almanach 1967/3. számában két fotómat közölte illusztrációként.

Semmilyen fotográfiai csoportosulásban nem vettem részt. Mielőtt elkezdtem fényképezni, 1963 novemberében láttam Koncz Csaba kiállítását a Bercsényi utcai kollégiumban. Megdöbbentett Koncz képi világa, inkább éreztem, mintsem értettem a jelentőségét. Csodáltam formai tisztaságát. Tartalmilag inkább akkor értettem meg, amikor már magam is megkezdtem első próbálkozásaimat.

1965-ben találkoztam újra Koncz képeivel az Építészklubban rendezett kiállításon, ugyanekkor ismerkedtem meg Lőrinczy munkáival is. Véleményem szerint Koncz nem fotós, hanem a fényképezés eszközeivel képzőművészeti alkotásokat hoz létre. Rendkívül sokoldalú alkotó. Egyszer képi szuggesztióval teremt kopogóan fehér-fekete konstruktív világot, másszor apró, élettelen tárgyakat, a maga mikrokozmikus világát ruházza fel emberi arculattal. Úgy érzem, képein szinte életre kelti a holt anyagot. Kilép a fényképezés keretei közül és nem dokumentál, hanem sajátos, autonóm képi világot teremt. Lőrinczy munkássága is rendkívül izgalmas kísérlet. Fehér-fekete foltok, szürke tónusok kompozícióival kozmikus viszonylatokat érzékeltet. A realitásoktól való ilyenfajta teljes elszakadása nem jelent öncélúságot, hiszen a világegyetem törvényszerűségeit kutatja művészi eszközökkel. Mintha egy hatalmas gyújtótávolságú optikán keresztül szemlélné a világot.

A többi kiállítót nem ismerem. A készülő kiállításra Koncz Csaba hívta fel a figyelmemet. Úgy vettem észre, hogy közöttem és a többi kiállító között alig van közös vonás. Talán Horváth konstruktív törekvéseivel érzek rokonságot.

Szeretném megjegyezni, hogy filmoperatőrnek készülök, ezért a filmi látásmód alapvetően befolyásol. Képeim nagy részét inkább egy-egy film képi egységeinek tekintem, mint önálló alkotásnak. Építőkockák ezek későbbi munkáimhoz.

A kiállított alkotásokban, az alkotók tehetségében egy művészeti mozgalom lehetőségét látom. Szerintem a kiállítás legfőbb tanulsága, hogy sokkal több közlési lehetőséget kellene biztosítani a fiatalok számára.

Olyan kollektívában működnék szívesen, amely mentes mindenfajta adminisztratív irányítástól, ahol a közösség és az egyén számára egyaránt biztosítva van az alkotás és a közlés minden feltétele. Olyan fotoművészeti fórumot kellene létrehozni, amely anyagilag és erkölcsileg támogatja a legkülönbözőbb törekvésű alkotókat, valamint lehetőséget biztosít arra, hogy lépést tarthassanak más országok hasonló törekvéseivel.

LŐRINCZY GYÖRGY:

1935-ben Budapesten születtem. Megszakadt egyetemi tanulmányaim után kezdtem fényképezni. Jelenleg a Corvina Kiadónak dolgozom. Két kiállításom volt.

A debreceni kiállítás tanulsága számomra nagyon egyszerű: jobb kiállítást kell csinálni.

A képanyag heterogén összetételét mentheti a kísérletezés sokirányúsága; az értékbeli különbségeket egyensúlyozhatja a szándékok találkozása; a hiányokat pótolhatja a kísérletező magatartás örvendetes jelenléte – mégis egyetlen kritérium felállítására kellett volna (és kell a jövőben) leszűkíteni a követelményeket, és ez: a képek esztétikai értéke.

Egy kiállítás körülményei nem, egyedül a létrehozott művek kvalitása igazolhat

csak kísérleteket, útakat. Nem szabad azonban arról sem megfeledkezni, hogy ez a kiállítás a még csak „műhelykész" stádiumban lévő munkákról is be kívánt számolni. Nem véletlenül kapta a címét és ezzel jellegét.

A kísérletező, műhely-jellegről sok említés történt, nemcsak a kiállítással kapcsolatban. Milyen meggondolások késztetik a fiatalokat kísérletezésre? Melyek azok az esztétikai kérdések, amelyek körül összesűrűsödtek a kérdőjelek? Nehezen tudnék mások nevében is válaszolni erre, de példaképpen a magam jegyzeteiből idéznék egy olyan gondolatsort, mely talán jellemző lehet.

Pozitív jelnek tekintem azt, ha egy (bármennyire ösztönös) művész komponál. A kompozíció: rend, és a rend az értelem szülötte. Aki ennek igényét érzi, az már eldobta magától az abszolút megoldás, a teljes belső kifejezés lehetőségét, ami szomorú; viszont járható ösvényre talált, ami némileg örvendetes. Altamira óta minden ösvény ugyanoda visz; az érdekes inkább az, hogyan tesszük meg újra és újra ugyanazt az utat. A belső indítékok tiszta megvalósítása csak az egyén számára abszolút megoldás. Ahol a világ felé keresnek kapcsolatot, ott szükségszerűen csökken az „Én" szerepe, viszont rendszerint megjelenik a kompozíció. A kompozíciót úgy is felfoghatjuk, mint egy közös nyelvre hivatkozó igenlő magatartást.

Ha a fotográfia, kivételes lehetőségeinél fogva, valóságelemek feldolgozásába kezdene, az az általánosságokban mozgó, felületes szemléletmód konkrét és egészséges munkával való felcserélését jelentené. Olyan folyamat megindulását, mely Edward Weston tragikus egyszeriségét némileg enyhíthetné. Ma sem tudjuk a valóságot úgy, olyan hitelesen ábrázolni, mint az elvárható volna, mert a munka megkezdése előtt a riport túlkönnyen áthidalt mindent: egy látszólagos, felületen mozgó valóságszemléletben oldva fel az igazán súlyos és egyre vésztjóslóbb problémákat. Sohasem tettünk fel létfontosságú kérdéseket magunknak; stílusok, témaválasztási kérdések búfelejtő sekélyességében vegetáltunk át drága éveket.

Ezért fontos minden olyan próbálkozás, mely a valóság felé (a soha nem ellenséges, nem antihumánus, nem nyugatimádó valóság felé) kísérel meg hidat verni és onnan tapogatózva elindulni.

Joggal gondolhatunk arra, hogy az absztrakt-reális, figuratív-nonfiguratív és a hozzájuk hasonló fogalompárok ma már nem jelölik a lényeget: a súlypont máshová vándorolt és tulajdonképpen semmiféle konkrét szemléletmódot nem határoznak meg. Mégkevésbé indítékokat – abban az értelemben, hogy a legkülönfélébb indítékok is eredményezhetnek hasonló magatartást.

Számomra mindebből csak egyetlen kézzel fogható bizonyosság származik: kísérletezésre van szükség. Ebben viszont semmi új nincs, még az sem, hogy vitatják . . .

DÁRDAY ISTVÁN:

1940-ben születtem Budapesten. Forgatókönyvírásból, filmtudósításból élek. 1962 óta foglalkozom fotózással. Első képeim tűzfalakról, esővizes hordókról, téglarakásokról készültek. Ezek a fotók tanítottak: a magányos csavargások, a látvány és természetesen mindaz a filmi és képzőművészeti hogyomány, ami manapság – ahogy mondani szokás – a „levegőben van". Néhány, általam jelentéktelennek tartott riportképet leszámítva, a debreceni kiállításon kívül eddig fotókkal nyilvánosan nem szerepeltem sehol.

A debreceni kiállítók közül korábban Koncz Csaba, Lőrinczy György és Lugossy István munkáit ismertem. Ami érzésem szerint képeikben közös – ha tematikában és annak megvalósításában mégoly különbözőek is – az a konvenciók és a sematikus ábrázolásmód elleni lázadás, kísérlet a dolgok mélyebb és elvontabb megjelenítésére. Számomra minden, ami ebből az alapállásból, ilyen szándékkal készül, csak szimpatikus lehet; szem előtt tartva természetesen azt is, hogy nem minden arany, ami fénylik.

A többi kiállítót csak a helyszínen, Debrecenben ismertem meg, s közülük különösen Tahin Gyula képei ragadták meg figyelmemet. Szerintem Tahin Gyula volt az, akinek a képei egy „nagyon jó" és egy „nagyon rossz" végletet érintettek. Hallatlan érzékenységről, művészi átélésről és kifinomult képzőművészeti kultúráról tanúskodó képei között érzésem sze-

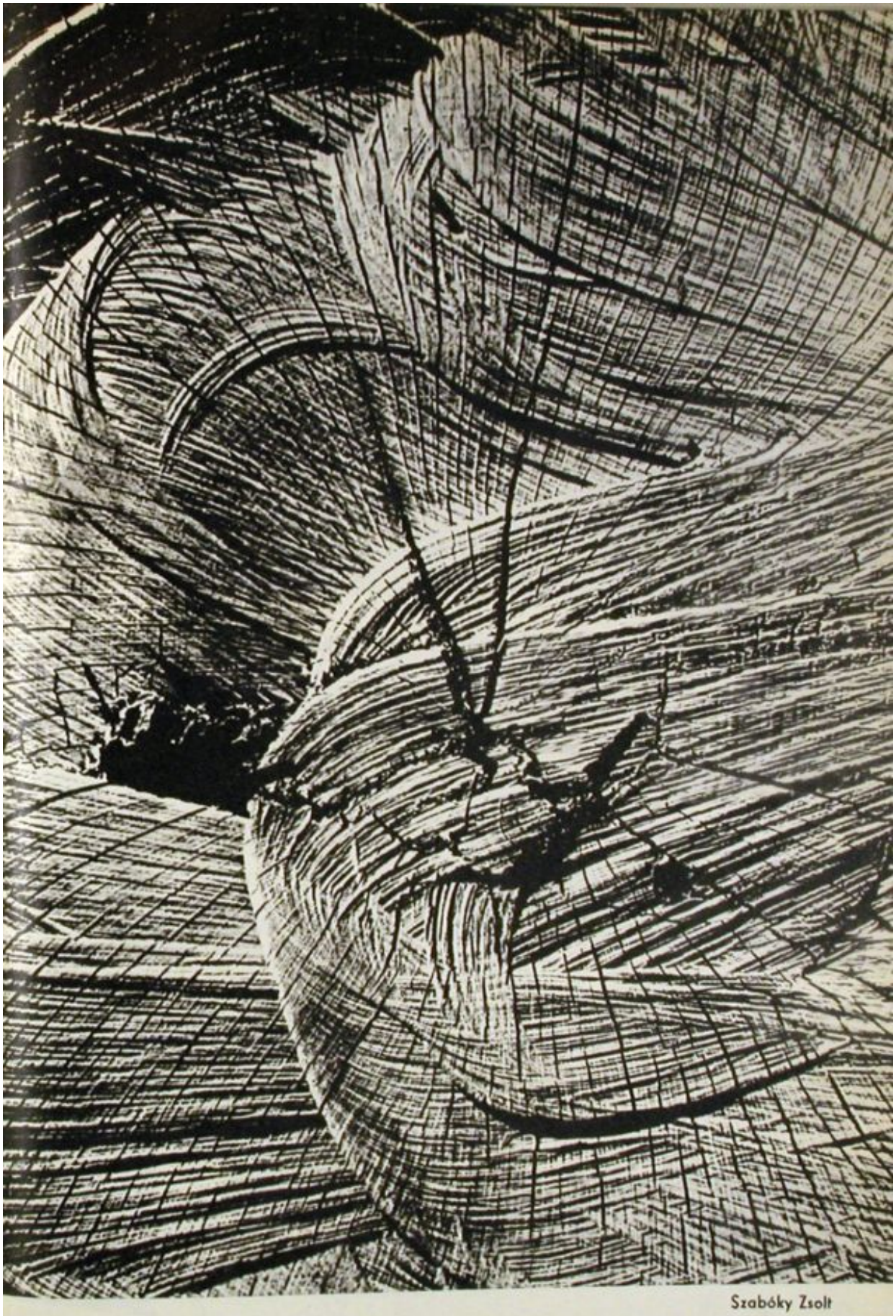
rint már semmi keresni valója sem volt például a kőrózsa (vasrózsa) és a valódi rózsa primitív, korszerűtlen szimbolikájára épített munkának.

Egy közös kiállításon, bizonyos szinten, automatikusan megszűnik az egyén kis féltveőrzött – dédelgetett-pátyolgatott képeivel kialakított – autonóm világa; a képek összeadódnak, átrendeződnek, s közösen rajzolnak elénk valamit, ami eddig külön-külön nem volt látható. Ez a debreceni kiállításon sem történt másképpen, s úgy érzem, az egész kiállítás láttán mindenkinek meg kellett lepődnie, akár ismerte régebben külön-külön a képeket, akár nem. Meg kellett lepődni egyrészt azért, mert letagadhatatlanná vált, hogy ez a kiállítás, természetesen tágabb szempontokat tekintve, egységes és „útnak" nevezhető törekvést mutatott – mely járható, egyszerűen azért, mert van és mert járnak rajta.

Másrészt meglepetést kellett okoznia a kiállításnak azért, mert tagadhatatlanná vált az is, hogy könnyebb valaminek ellenére létrehozni valami mást, valami újat – különösen a fotográfia területén, ahol az esetlegességek, a véletlenek szülte alkalmak szinte pillanatról-pillanatra kínálnak izgalmas felületeket, szokatlan vagy éppen meghökkentő formákat stb. –, mint ennek az „újonnan" megteremtett formanyelvnek a birtokában megteremteni a „műveket".

Érzésem szerint ugyanis ezen a kiállításon még – s ez logikus és törvényszerű – nagyon sok olyan kép van kifüggesztve, amely megelégszik egy felület recézetének ritmikájával, az alaktalanság szokatlan látványának hatásával, vagy éppen csak a puszta látvány felszínével, anélkül, hogy a formai elemek egy mélyebb törvényszerűség igájában rendeződnének.

Amikor az előbb a kiállítás tágabb szempontok szerinti egységéről beszéltem, akkor a kiállítás anyagának formai egységére gondoltam, s ez egyben számomra ennek a kiállításnak a tanulsága, kritikája is: tudniillik a kiállítást a formai egység, nem pedig a tartalmi összetartozás, a művészi csoportosulás tudatossága jellemezte. A debreceni kiállítással azonban erre megteremtődött a lehetőség. A továbblépés feltételeit, úgy érzem, a most folyamatban levő közös értékelés biztosíthatja.

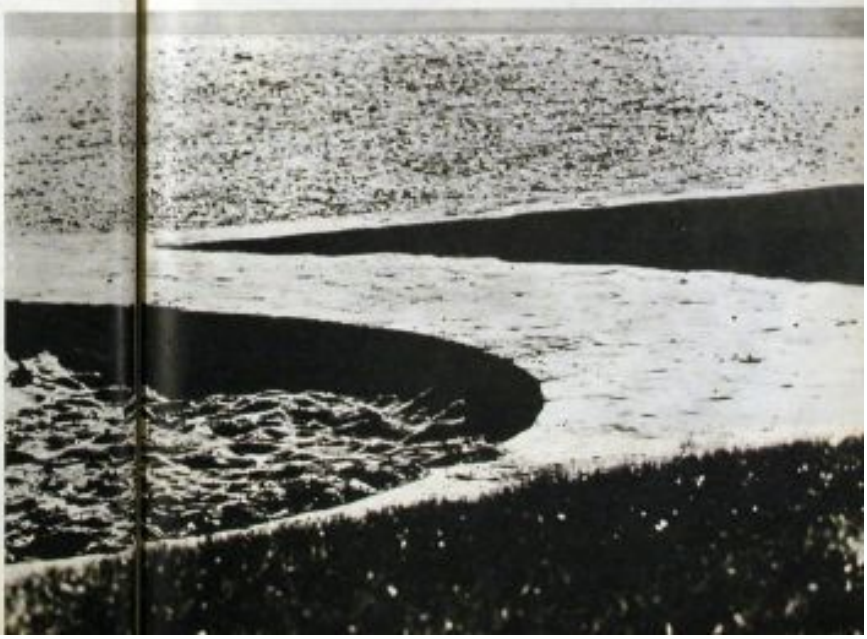


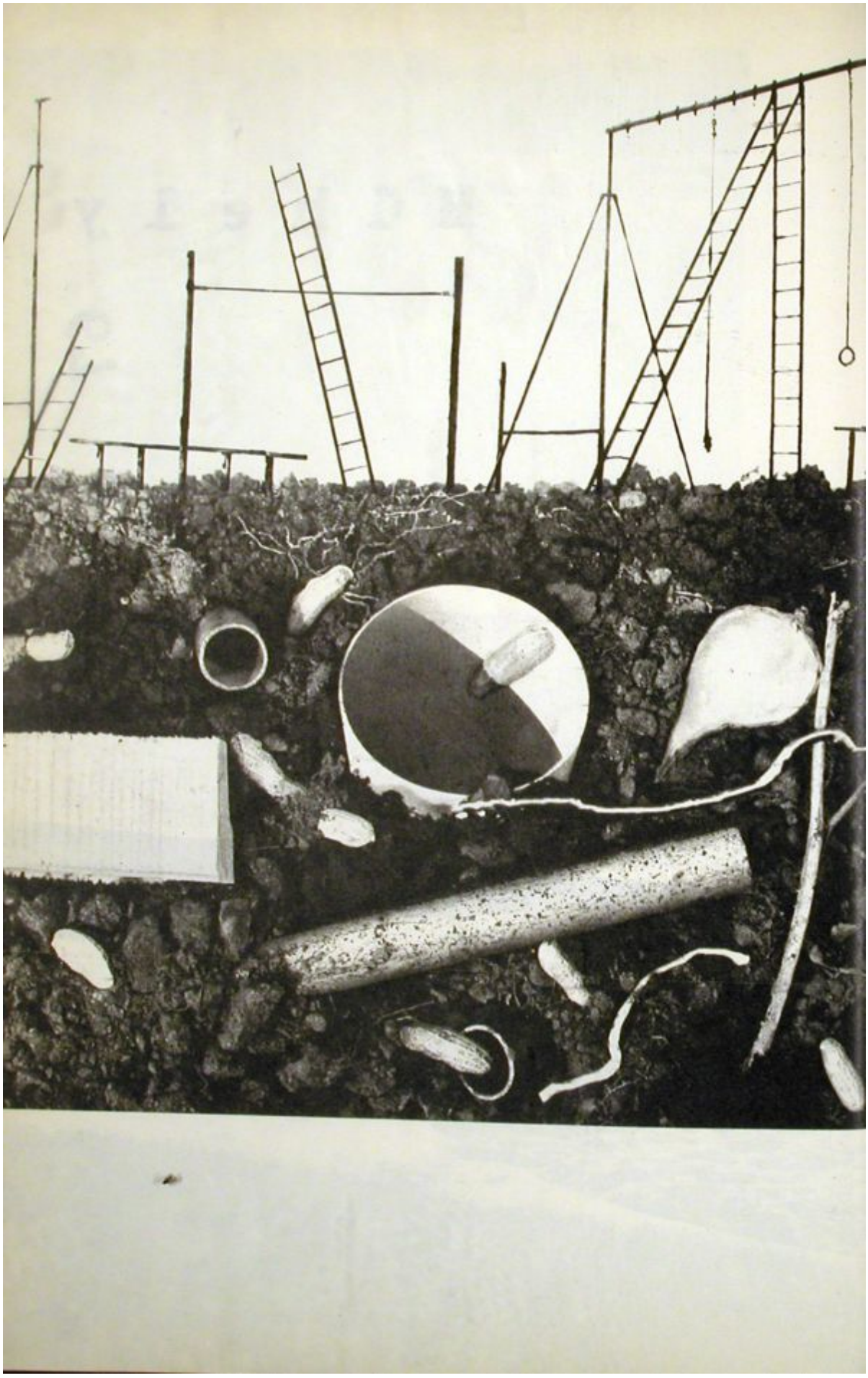
Szabóky Zsolt

B. Müller Magda
Schnapper Tibor

Műhely

67

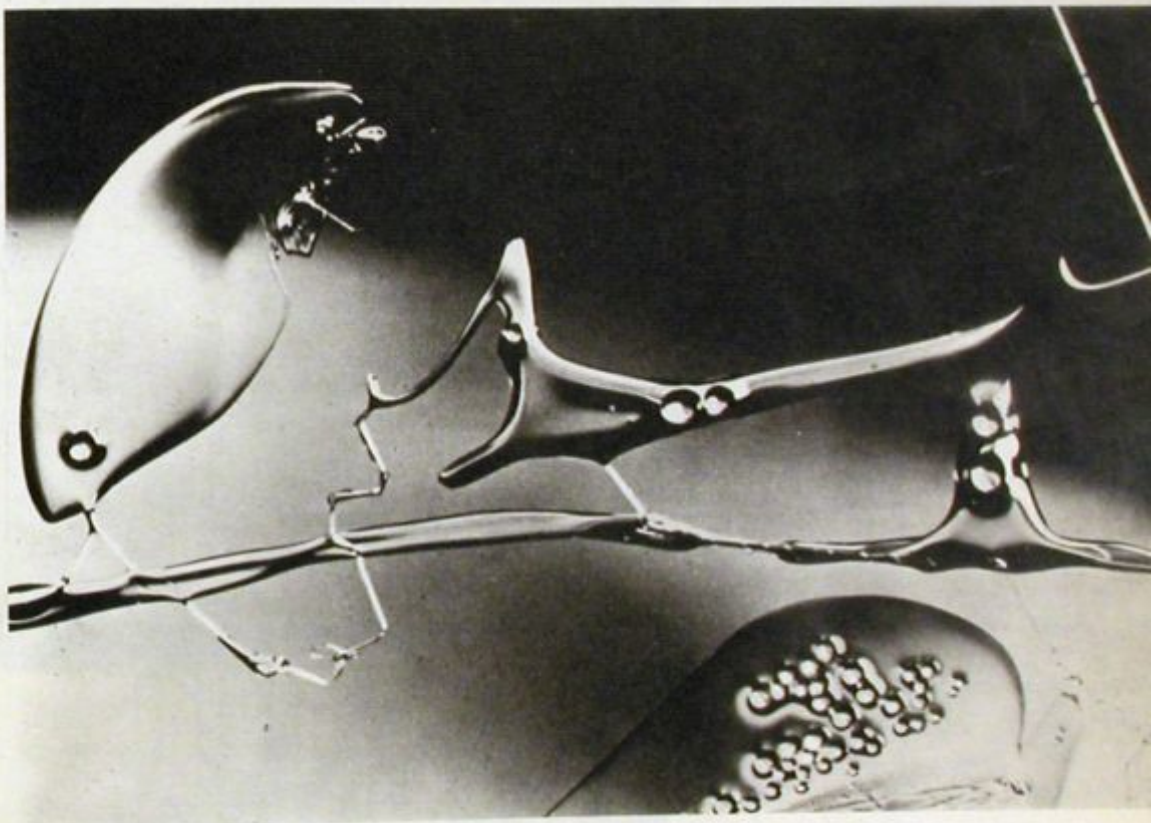


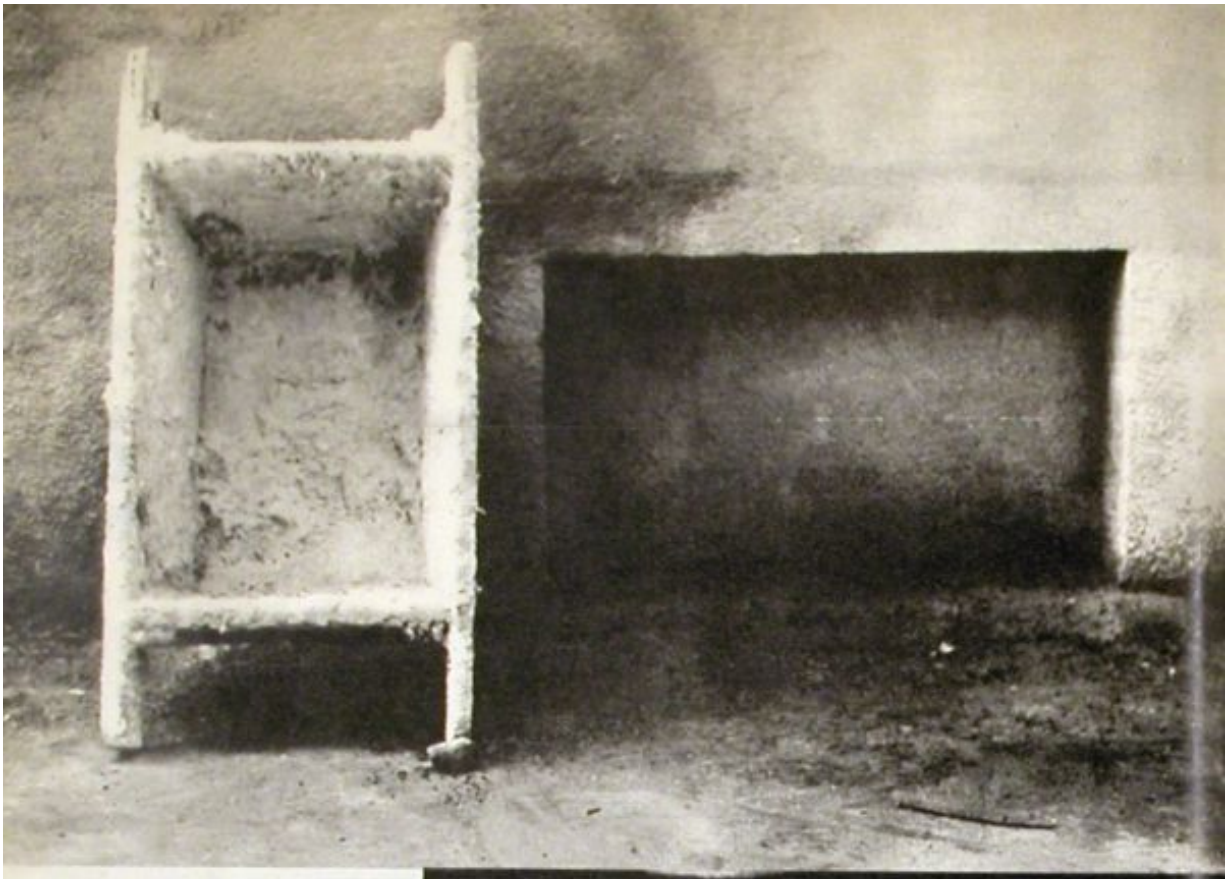


Műhely

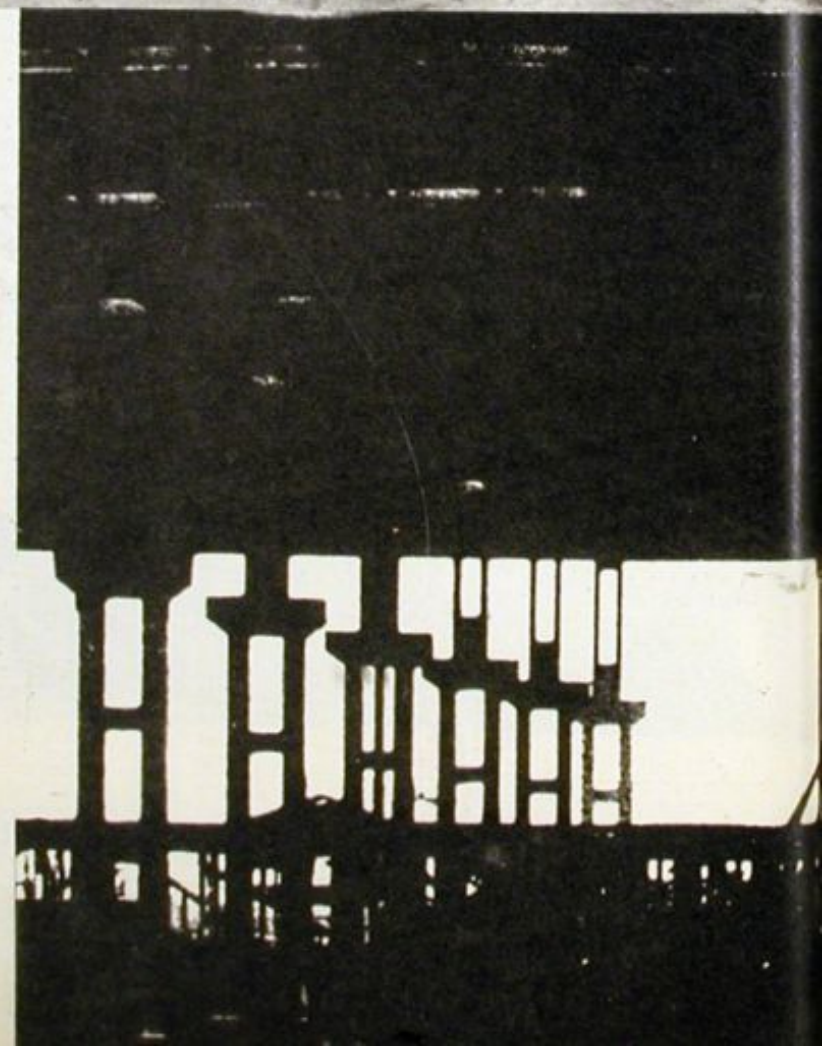
67

Horváth István
Lőrinczy György



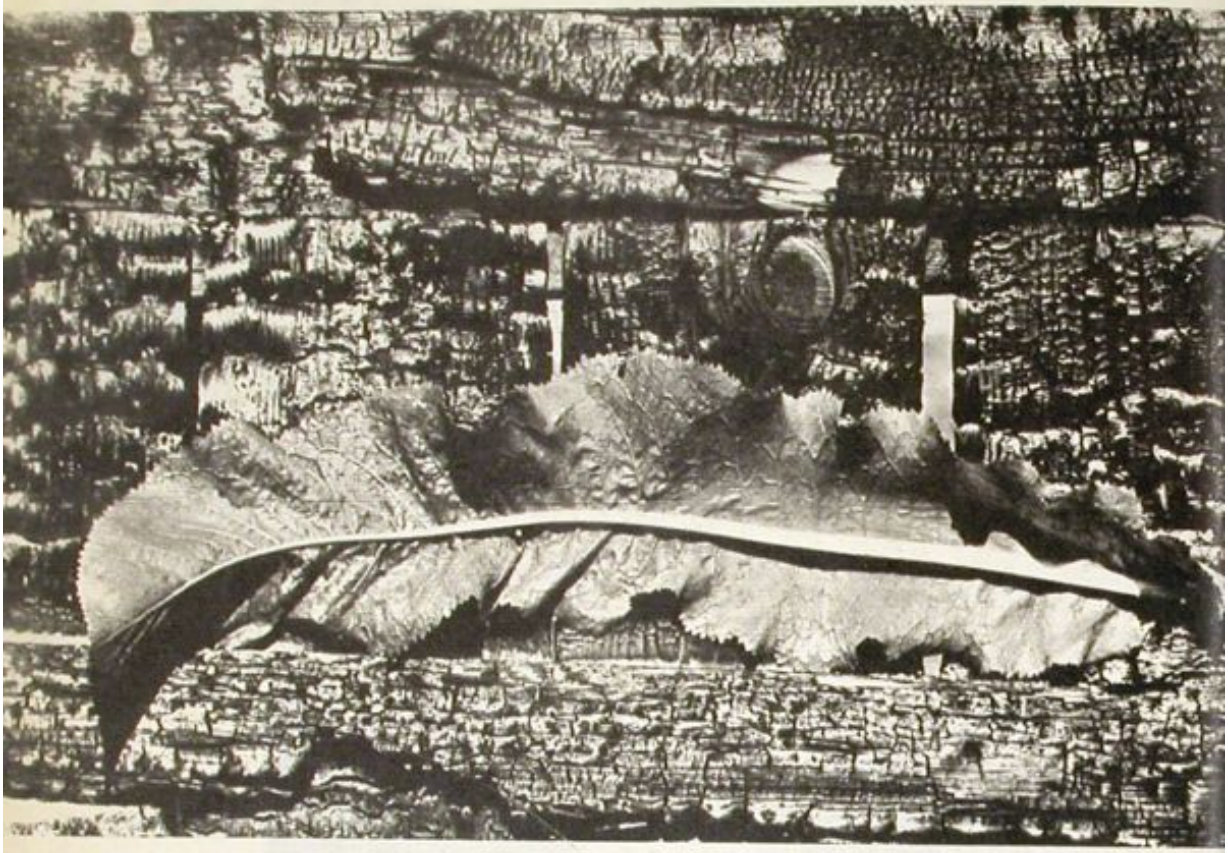


Dárday István
Lugossy István



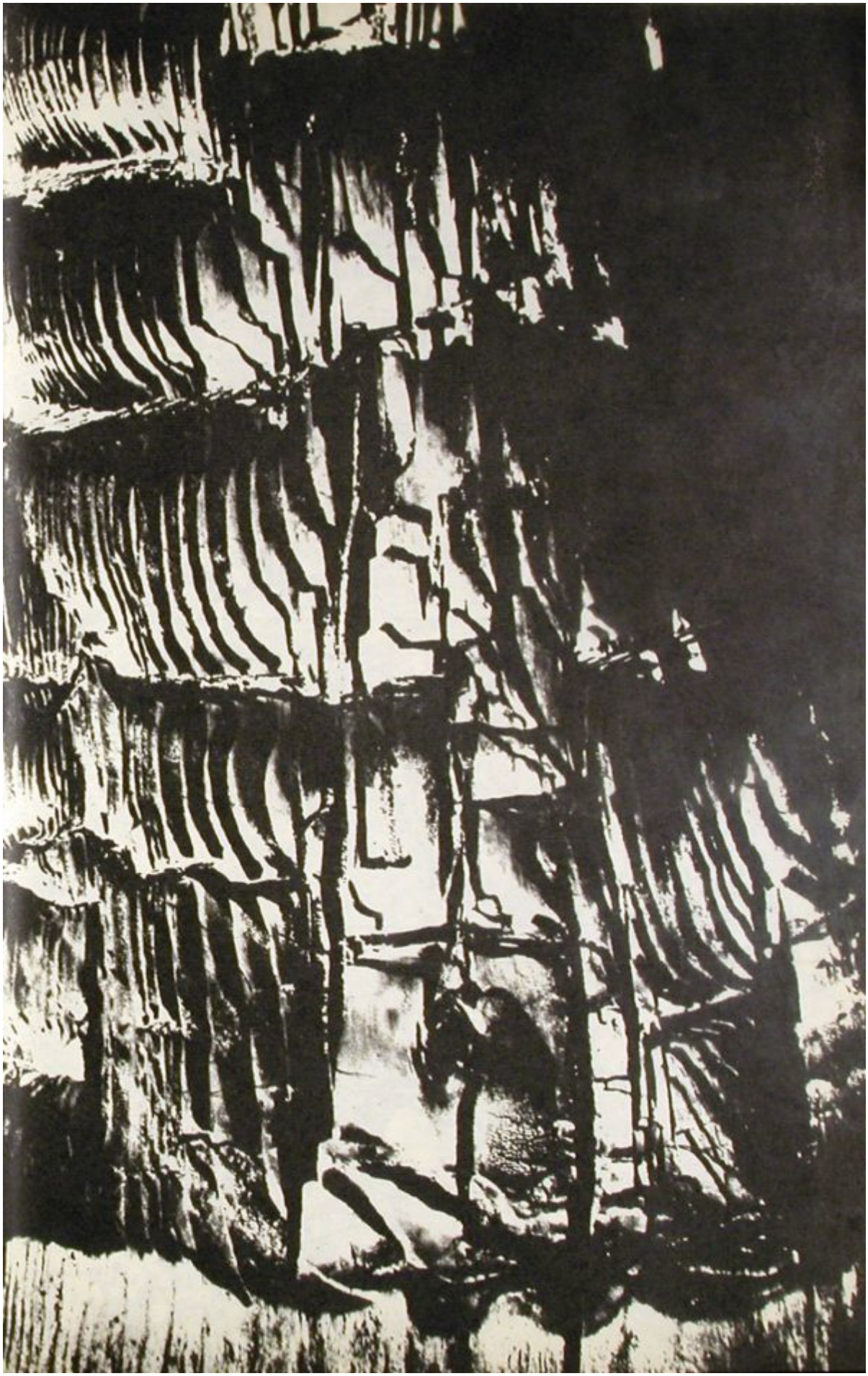
Műhely

67



Balogh László, ifj. Rácz Endre,
a következő oldalakon: Tahin Gyula

Műhely 67



nívódíjak a III. negyedévi pályázaton

Lapunk állandó negyedévi pályázatára a III. negyedév folyamán 49 szerző 94 egyedi képet és 28 képsort küldött be. 1967 október 19-én a bírálóbizottság, – miután a meghirdetett feltételek értelmében kizárt a pályázatról három, korábban már nyilvánosság elé került képet, – 500-500 forintos nívódíjjal tüntette ki INKEY TIBOR Viharban és KOVÁCS SÁNDOR Göcseji tornácoszlop c. egyedi képét, továbbá 1000-1000 forintos nívódíjjal jutalmazta CSÁK MIKLÓS Hagyaték, LACZY ZOLTÁN Dávid Kata elemez, KOVÁCS SÁNDOR Este a Hortobágyon és SZALAY ZOLTÁN Tiszai találkozások c. képsorát. Valamennyi nívódíjjal jutalmazott kép és képsor résztvesz az 1967. évi évdíjakért folyó pályázaton. Közlésükre – lapunk hosszadalmas nyomdai munkálatai miatt – csak következő számunkban kerülhet sor. Ugyancsak később foglalkozunk a tanulságokkal, amelyeket pályázatunk nem éppen váratlan, de várakozásunkat is fölülmúló új nekilendülése láttán újra – sőt majd fordulónként újra meg újra – le kell vonnunk. Egyelőre csak annyit, hogy az új eredményeket nem árt összehasonlítani Tarcai Béla múltbeli eredményeinket összegező, most közölt statisztikájával, – sokat ígérő már a számok alakulása is.

tartalom

NEMES KÁROLY:	Az Októberi Forradalom és az esztétika	3
IBOS IVÁN:	Fotoművészetünk polarizálódása	6
HAULISCH LENKE:	Kassák és a foto	10
GEORGE GROSZ, MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ, SEIDNER ZOLTÁN, VÁRKONYI LÁSZLÓ, LUCIEN HERVÉ, ISMERETLEN FOTÓSOK:	Fotók és fotomontázsok Kassák Lajos lapjaiból	16–17
KASSÁK LAJOS:	Fotomontázsai és Egy fényképem alá c. verse	16–17
VATTAY ELEMÉR:	Kassák Lajos fotoportréja	17
VADÁSZ GYÖRGY:	Képszerkesztés tegnap és ma	18
MAÁR GYULA:	Átköltött mozgás	22
GRUNWALSKY FERENC:	Fotói a Csillagosok, Katonák c. film forgatásáról	24–25
	PÁLYÁZAT	
	Nívódíjak a III. negyedévi pályázaton	28
	MŰHELY	
ROZGONYI IVÁN:	A három harsonás	29
DOMONKOS ENDRE:	Fotói Vígh Tamás szobráról	32-33
	KEREKASZTAL	
	Műhely 67	33
	Kérdéseink a kiállítókhoz	33
IFJ. RÁCZ ENDRE, SZABÓKY ZSOLT, TAHIN GYULA, SCHOPPER TIBOR, HORVÁTH ISTVÁN, B. MÜLLER MAGDA, BALOGH LÁSZLÓ, LUGOSSY ISTVÁN, LŐRINCZY GYÖRGY, DÁRDAY ISTVÁN:	Válasz a szerkesztőség kérdéseire	34
–„–:	11 kép a kiállításról	40-41

KÖZÖS DOLGAINK

TARCAI BÉLA: Pályázatunkról–pályázatunkért 41

KRITIKA

FÉJJA SÁNDOR: Beszámoló Gyuláról 46

KOCSIS IVÁN, LACZY ZOLTÁN, MÜLLER FERENC, DOMONKOS ENDRE, MÓDOS GÁBOR, BERDE BÉLA, BALÁZSI JÓZSEF, IFJ. RÁCZ ENDRE: Képek a gyulai Székely Aladár Emlékpályázatról 48–49

BAUER GYÖRGY: Hangosított diasorozatok 50

SALAMON IVÁN: Hol vagyunk már „Münchentől" 54

HELESZTA SÁNDOR: A foto művészetszociológiájáról 57

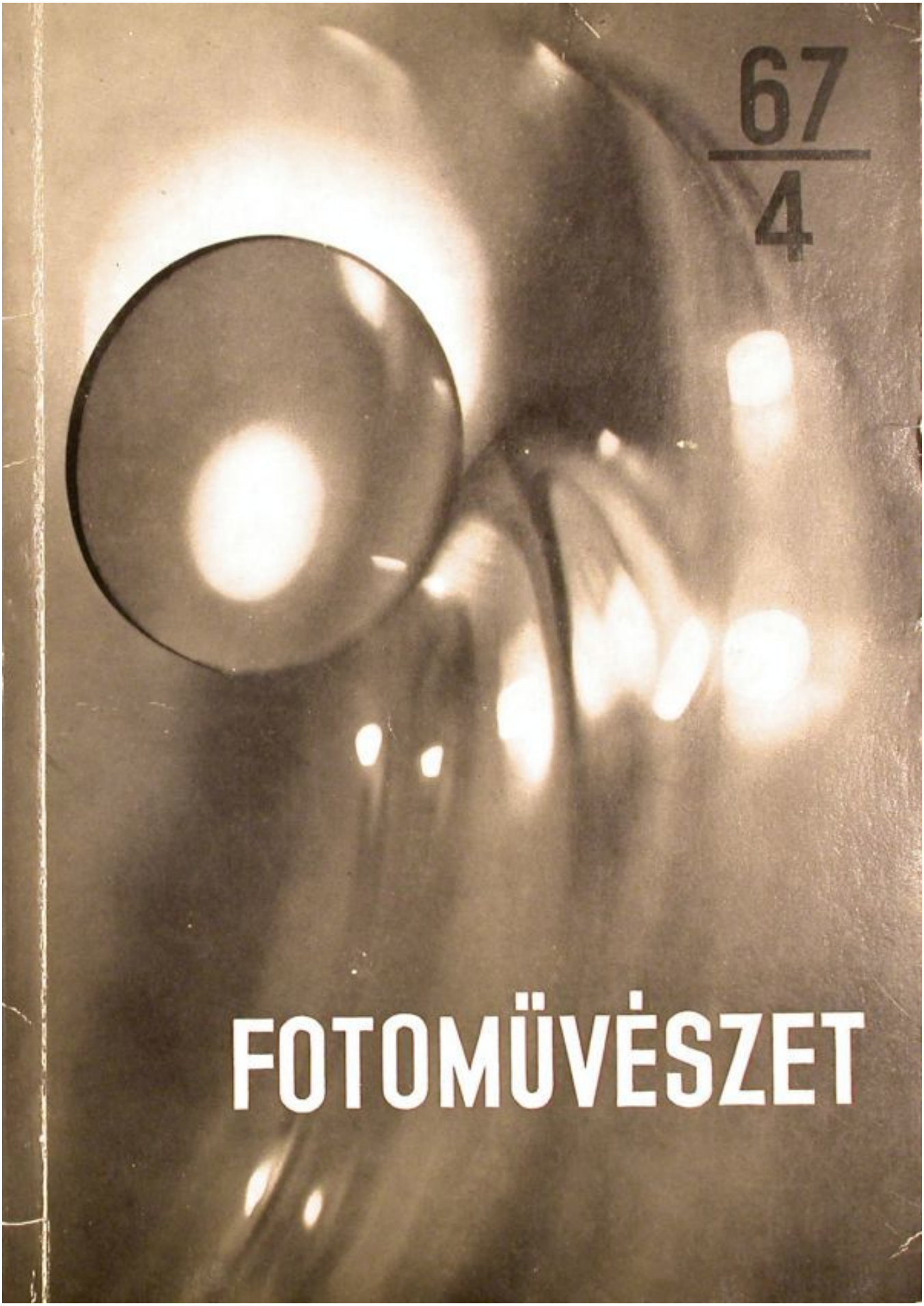
KORNAY JÓZSEF: Kun Miklós könyve 60

A borítót DOMONKOS ENDRE,
a tördelést KATHY IMRE tervezte

Megjelenik évente négyszer

Szerkesztőség: Budapest, V., Báthory u. 10. Telefon: 313-147. – Kiadásért felel: Sala Sándor, a Lapkiadó Vállalat igazgatója. Kiadóhivatal: VII., Lenin krt. 9-11. Tel.: 221-285. Egyes szám ára: 12 forint. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál (Bp. V., József nádor tér 1.) Előfizetési díj egy évre: 48 forint. Csekkszámlaszám: egyéni 61.238, közületi 61.066, vagy átutalás az M. N. B. 8. sz. fióknál vezetett folyószámlára. Index: 25.307

Készült a Fővárosi Nyomdaipari Vállalat 11. számú telepén, 4508-as táskaszámon. Felelős vezető: Kerschen Mihály.


67
4
FOTOMÜVÉSZET

A MAGYAR FOTOMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE NEGYEDÉVI FOLYÓIRATA. 1967. X. ÉVFOLYAM 4. SZ. SZERKESZTŐBIZOTTSÁG: FÉNER TAMÁS, IBOS IVÁN, ROZGONYI IVÁN. A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG VEZETŐJE: IBOS IVÁN

67
4

Számunk szerzői:

ALAPFY ATTILA fotoművész

FÉJJA SÁNDOR bölcsészhallgató

HÁMORI OTTÓ, a Film-Szinház-Muzsika főszerkesztője

HAULISCH LENKE művészettörténész

IBOS IVÁN, a MFSz titkára

KOVÁCS ISTVÁN KÁROLY fotoművész

NEMES KÁROLY, a Filmtudományi Intézet munkatársa

SZILÁGYI GÁBOR bölcsészhallgató

TARCAI BÉLA fotoművész

FOTOMŰVÉSZET

Szerkesztő:
ROZGONYI IVÁN

emlékező naptár

Lapunk megjelenésének negyedéves ütemében a fotoélet friss híreivel nem szolgálhatunk, annál inkább vállalkozhatunk a közelmúlt eseményeinek rögzítésére, hogy ezzel elősegítsük a visszatekintő tájékozódást.

1967 szept.–okt.: Zinner Erzsébet „Emberöltő" c. kiállítását Bukarestben is bemutatták

1967. okt.: Sándor Zsuzsa Berlinben (NDK) az emberi boldogság témájára meghirdetett nemzetközi pályázaton I. díjat nyert

1967. okt.: elkezdődött dr. Végvári Lajos 12 előadásból álló, 1968 március 28-ig tartó fotoesztétikai előadás-sorozata a Fészek Klubban (a Szövetség és a TIT közös rendezésében)

1967 okt. 14. – nov. 7.: Nemzetközi Színes Szalon a Budapesti Fotoklubban

1967 nov.: Molnár Edit a Pravda nemzetközi jubileumi fotopályázatán I. díjat nyert

1967. nov. 3.: az MTI Vadas Ernő bemutatótermében megnyílt Bara István „Szibéria, Szibéria" c. kiállítása

1967 nov. 5.: megnyílt a „Magyar szerzők a Szovjetunióról" c. fotokiállítás Dunaújvároson

1967 nov. 7.: Kaposvárott megnyílt a IV. Barátság Hídja" c. nemzetközi fotokiállítás

1967 nov. 11.: a budapesti Fényes Adolf teremben megnyílt Czeizing Lajos fotokiállítása

1967. nov. 24.: megnyílt Marian Gadzalski lengyel fotoművész kiállítása a Lengyel Kultúra bemutatóhelyiségében

1967. nov. 26.: Oroszlányban megnyílt a Studio Nadar második kiállítása

1967. nov. 27.: Szőllősy Kálmánt 80. születésnapja alkalmából kormányunk a Munka Érdemrend bronz fokozatával tüntette ki

1967. dec.: Czeizing Lajos kiállítását Baján is bemutatták

1967. dec. 15.: az MTI Vadas Ernő kiállító termében megnyílt a Balassa Ferenc építészeti felvételeiből rendezett kiállítás

1967. dec. 17.: a Studio Nadar Budapesten is bemutatta második kiállításának anyagát

1967. dec. 17.: Cegléden megnyílt az „Öt világrész fotoművészete" c. kiállítás

1968. febr.: az „Öt világrész fotoművészete" c. kiállítást Miskolcon is bemutatták

1968. febr. 4.: Czeizing Lajos kiállítását Győrött is bemutatták

1968 febr. 16.: megnyílt a III. Építőművészeti Fotokiállítás

1968 márc. 2.: a Műcsarnokban megnyílt P. F. Angelo kiállítása

1968. márc. 9.: a Magyar Nemzeti Galériában megnyílt Sándor Zsuzsa kiállítása

1968. márc. 23.: Miskolcon bemutatták Ibos Iván fotokiállítását.

nívódíjak a IV. negyedévi pályázaton

Állandó negyedévi pályázatunkra a IV. negyedévben 36 szerző 20 képsort és 76 egyedi képet küldött be. 1968 január 12-én a bírálóbizottság 500-500 forintos nívódíjjal tüntette ki FEJES LÁSZLÓ Apám, JÁRAI RUDOLF Tarlóhántás és Dr. SZABÓ JÓZSEF Hullámhegy című egyedi képét, továbbá 1000–1000 forintos nívódíjjal jutalmazta KORNISS PÉTER Széki emlék, KOVÁCS SÁNDOR Szénégetők a Bakonyban és SCHWANNER ENDRE Mensáros című képsorát. A nívódíjjal jutalmazott képek és képsorok résztvettek az 1967. évi évdíjakért folyó pályázaton.

Ebben a számunkban közöljük mindazokat a képeket és képsorokat, amelyek az 1967 III. és IV. negyedévi pályázaton nívódíjat nyertek.

a negyedévi pályázat évdíjai 1967-ben

1968 január 12-én a bírálóbizottság az 1967. évi négy negyedévi pályázaton nívódíjat nyert pályaművek közül 2000 forintos évdíjjal JÁRAI RUDOLF Tarlóhántás c. képét, 3000-3000 forintos évdíjjal KOVÁCS SÁNDOR Szénégetők a Bakonyban, SCHWANNER ENDRE Mensáros, és SZALAY ZOLTÁN Tiszai találkozások című képsorát jutalmazta.

A pályázatokkal kapcsolatos ankétunkról összefoglaló ismertetést közlünk következő számunkban.

tartalom

HAULISCH LENKE: Fritz Kühn 3

FRITZ KÜHN, ALBERT RENGER-PATZSCH, URSEL BUCHHOLTZ: Fotók Fritz Kühn könyveiből 4-5

NEMES KÁROLY: A fotoművészet határai 8

KORNISS PÉTER: Képsor a negyedévi pályázatról 8-9

HÁMORI OTTÓ: Táguló határok 11

Dr. Rehák Tibor 1897-1968 13

Botta Ferenc 1919-1968 13

KÖZÖS DOLGAINK

IBOS IVÁN: A fotoművészet és az új gazdasági mechanizmus 14

KOVÁCS SÁNDOR, DR. SZABÓ JÓZSEF, LACZY ZOLTÁN, INKEY TIBOR, FEJES LÁSZLÓ, CSÁK MIKLÓS: Képek és képsorok a negyedévi pályázatról 16-17

A Fototörténeti és Múzeumi Bizottság vásárlásai 18

FOTOSZOCIOLÓGIA

SZILÁGYI GÁBOR: A fényképészet társadalmi rendeltetése (I.)

JÁRAI RUDOLF, KOVÁCS SÁNDOR, SZALAY ZOLTÁN: Képek és képsorok a negyedévi pályázatról 24-25

PÁLYÁZAT

Nívódíjak a IV. negyedévi pályázaton 28

1968. évi évdíjak 28

JEGYZET

TARCAI BÉLA: Öt világrész 29

YOUSUF KARSH, BINDE GUNARS, TÓTH ISTVÁN, EDUARDO GAGEIRO, DR. D. V. RAO, P. F. ANGELO, ZINNER ERZSÉBET, GILLES BOINET:	Fotók az „Öt világrész fotoművészete" c. kiállításról	32-33
FÉJJA SÁNDOR:	Kontrasztok	32
SCHWANNER ENDRE:	Képsor a negyedévi pályázatról	34-35
ALAPFY ATTILA:	Vágtában és igában	36
MARIAN GADZALSKI:	Fotók budapesti kiállításáról	36-37
TARCAI BÉLA:	Művészet és mesterség	37
	Emlékező naptár	41
KOVÁCS ISTVÁN KÁROLY:	Külföldi mozaik	42

A borítót DOMONKOS ENDRE,
a tördelést KATHY IMRE tervezte

Megjelenik évente négyszer

Szerkesztőség: Budapest, V., Báthory u. 10. Telefon: 313-147. – Kiadásért felel: Sala Sándor, a Lapkiadó Vállalat igazgatója. Kiadóhivatal: VII., Lenin krt. 9-11. Tel.: 221-285. Egyes szám ára 12 forint. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál (Bp. V., József nádor tér 1.). Előfizetési díj egy évre: 48 forint Csekkszámlaszám: egyéni 61.238, közületi 61.066, vagy átutalás az M. N. B. 8. sz. fióknál vezetett folyószámlára. Index: 25.307

Készült a Fővárosi Nyomdaipari Vállalat 11-es számú telepén, 7346-os táskaszámon. Felelős vezető: Kerschen Mihály.