

VÁLSÁGJELEK

Luis Buñuel, Walker Evans, Theo Frey, a hollandiai arbeidersfotografen, Kálmán Kata és mások

Berry Eichengreen és Kevin H. O'Rourke, a Center for Economic Policy Research közgazdászai *Mese a két válságról* című írásukban arra hívják fel a gazdasági és politikai élet vezetőinek figyelmét, hogy a jelenlegi krízis legalább olyan súlyos, mint a harmincas évek nagy gazdasági világválsága. A globális ipari termelés folyamatos visszaesése, a világ tőzsdéinek a teljesítményi indexe kísértetiesen idézi a hetven évvel korábbi gazdasági mutatókat, és a szerzők szerint csak erősebb és hatékonyabb válságkezelő intézkedések állíthatják meg a gazdasági lavinát, amely több százmillió ember szociális katasztrófájával fenyeget.

A nagy gazdasági világválság természetéről egészen a legutóbbi időkig korabeli dokumentumok és képek alapján szerezhetünk információt. Az ekkor készült fényképsorozatok nemcsak a fotószenalízis iskolateremtő példái, hanem a fotóművészet kiemelkedő, szimbolikus, sokat idézett alkotásai is, amelyek máig meghatározzák a társadalmilag érzékeny látásmód legfontosabb ikonográfiai jellegzetességeit. Az utóbbi néhány évtizedben a dokumentumfotók és filmek képzőművészeti reneszánszukat élik; ennek a folyamatnak, valamint a fotográfia múzeumi művészetté válásának egyik fontos mérföldköve volt Walker Evans 1971-es MoMA-beli nagy, retrospektív tárlata. A dokumentarista indíttatású művészeti alkotások kihagyhatatlan szereplőkké váltak olyan jelentős kortárs művészeti tálatonkon, mint például az 1997-es X. documenta Kasselban, az elmúlt években pedig számtalan olyan kiállítást rendeztek, amelyek a dokumentarizmus kritikai revízióját és újraértelmezését választották témájuknak. 1967-ben a *New Documents* című, szintén a MoMA-ban megrendezett kiállítás bevezető szövegében John Szarkowszki, a kiállítás rendezője többek között Evans munkásságára hivatkozva írta le az új dokumentum-művészet (documentary photography) legfőbb jellemzőit. Diane Arbus, Lee Friedlander és Garry Winogrand képeiről szólva megállapította, hogy „a legtöbb dokumentaristának nevezett, egy generációval idősebb fényképész valamilyen társadalmi ügy érdekében alkotott képeit... hogy megmutassa, mi a rossz a világban, és hogy meggyőzze embertársait a cselekvés szükségességéről... A fényképezés újabb generációja a dokumentarizmust sokkal személyesebb módon közelítette meg. Nem az volt a céljuk, hogy megreformálják az életet, csak hogy megismerjék. Munkáik a társadalom tökéletlensége és gyengesége iránti szimpátiáról (sőt akár vonzódásról) tanúskodnak.” A hetvenes évektől kezdve egyre több olyan teoretikus írás látott napvilágot, amelyek éppen a dokumentarista stílus túlesztétizálódását kritizálták. Így többek között Allan Sekula hívta fel a figyelmet arra a veszélyre, hogy mi történik, amikor a dokumentumfotót műtárgyként kezdik nézni: szinte láthatatlanná válik a fotó tárgya, s csak a fényképész érzékenységét, személyes látásmódjának a lenyomatát látjuk.

John HEARTFIELD

Választási plakát Kálmán Kata képének felhasználásával, 1931
Election poster of 1931, which relies on a photo by Kata Kálmán
© Deutsches Historisches Museum, Berlin / VG Bildkunst

Az itt kiállító művészek kapcsán is gyakran írunk „érzékeny látásmódról”, „figyelmest”, „együttérző”, „éhes”, „ártatlan”, sőt, „halálos” tekintetről, maguk a művészek azonban többnyire egyáltalán nem kívántak művészetként tekinteni munkáikra. Éppen ellenkezőleg, a társadalmi-ideológiai megfontolások nagyon is kitüntetett szerepet játszottak az itt látható fényképek és Buñuel filmjének elkészültekor. Walker Evans a kormány, pontosabban a Farm Security Administration megbízásából fényképezett a gazdasági válság sújtotta déli államokban; a svájci Theo Frey humanista elkötelezettségből rögzítette a reménytelen szegénységben élő svájci hegyi parasztcsaládok mindennapjait, a magyar Munka-kör vagy a hollandiai arbeidersfotografen [munkásfotósok] egyértelmű baloldali-kommunista meggyőződésből fotózták a munkások és a szegények életkörülményeit (noha tagjaik között csak elvétve akadt munkás), és a felvidéki Sarló-körhöz, vagy a Szegedi Fiatalok Művészeti Köllégiumához tartozó fényképészek is politikai indíttatásból küzdöttek a társadalmi igazságtalanság ellen fényképeikkel. Buñuel szürrealistának nevezett dokumentumfilmje is szerzőjének politikai-társadalmi-ideológiai állásfoglalásaként (is) értelmezhető. A kiállítás ugyanakkor csupán válogatást tud nyújtani azoknak a művészeknek a munkásságából, akik számára ez a fajta, társadalmilag elkötelezett művészet volt az irányadó.

Ezek képek a lehető legszélesebb publikumhoz szóltak, változatos médiumokon (könyv, újság, film) keresztül jutva el a nézőkhöz. Nem egy közülük első megjelenésétől fogva sokat idézett és használt hivatkozási ponttá vált (lásd például John Heartfield 1931-es választási plakátját, amely Kálmán Kata egyik fotójának felhasználásával készült). A képek célja nem csak az volt, hogy szánalmat ébresszenek, hanem hogy cselekvésre sarkalljanak.

Martha Rosler fejtette ki, hogy a fényképezőgép és a kamera objektivitásába vetett feltétlen bizalom a dokumentumfotóknak és filmeknek olyan szerepet adott, amely lehetővé tette, hogy a társadalmi érzékenység, a szociális lelkiismeret vizuális reprezentánsai legyenek. Fennáll ugyanakkor a veszély, hogy a (jobbára középső és felsőosztálybeli) nézők számára a társadalmi szerepvállalás meg is áll azon a ponton, hogy elborzadnak az előttük feltáruuló nyomor képein. A kiállításon látható képek nem csak ideológiai indíttatásukból, hanem éppen művészi erejükkel, és nem utolsósorban fájdalmas aktualitásuknál fogva ennél többet követelnek a nézőtől.

Székely Katalin



THINGS ARE DRAWING TO A CRISIS

Luis Buñuel, Walker Evans, Theo Frey, Workers' photography from the Netherlands, Kata Kálmán and others

In an essay called *A Tale of two Crises*, Berry Eichengreen and Kevin H. O'Rourke, economists at the Center for Economic Policy Research warn political and economic leaders that the current crisis is at least as serious as the Great Depression of the 1930s. The ongoing decline of global industrial production and the performance indexes of stock exchanges the world over bear an eerie resemblance to the figures of seven decades ago, and the authors call for more intensive and effective measures to avert an economic meltdown that would mean a social catastrophe for hundreds of millions of people.

Until recently, contemporary documents and images have been our sole source of information on the nature of the Great Depression. The photographic series of the time are not only trendsetting examples of photojournalism, but outstanding, symbolic and frequently referenced works of art as well, which have come to define the most important iconographic attributes of socially sensitive photography.

The last few decades have seen a renaissance of the acknowledgement of documentary photos and films as art; an important stage in this process, as well as photography becoming an art for museums, was Walker Evans' large retrospective exhibition in MoMA, in 1971. Artworks with documentary motivations have become a requisite at important exhibitions of contemporary art, as at the 10th documenta in Kassel (1997), and several displays have been organized in recent years to effect a critical revision and reinterpretation of documentarism. In his introduction to a 1967 show of MoMA, *New Documents*, curator John Szarkowszki specifies the most salient features of the new documentary photography, with reference, among others, to the work of Evans. Mentioning the pictures of Diane Arbus, Lee

Friedlander and Garry Winogrand, he observes that "most of those who were called documentary photographers a generation ago ... made their pictures in the service of a social cause, ... to show what was wrong with the world, and to persuade their fellows to take action. ... A new generation of photographers has directed the documentary approach toward more personal ends. Their aim has not been to reform life, but to know it. Their work betrays a sympathy (almost an affection) for the imperfections and the frailties of society." In the seventies, theoreticians started to criticize what they considered the over-aestheticising of the documentary style. Allan Sekula, among others, claimed that looking at a documentary photograph as a work of art is running the risk of making the subject almost invisible and taking the photo for an impression of the photographer's sensitivity and personal vision.

The artists now presented also often invite descriptions that talk about "sensitive visions," "attentive," "sympathetic," "hungry" or even "lethal" eyes, when the artists themselves had no intention to consider their activity art. On the contrary, social-ideological considerations were paramount when these photos, and Buñuel's film, were made. Walker Evans was commissioned by the Farm Security Administration, a government organization, to make photographs in the Depression-stricken southern states; Theo Frey in Switzerland was prompted by a humanist compassion to document the life of hopelessly poor peasant families in the Swiss Alps; the Hungarian Munka-kör [Work Circle] or the Dutch arbeidersfotografen [worker photographers] were clearly acting on their left-wing or communist persuasion when photographing the living conditions of labourers and indigent people (though few among them were actually of working-class origin); and the Sarló-kör [Sickle Circle] in Czechoslovakia or the Szeged College of Young Artists had political motivations and considered themselves to be fighting social injustice with their cameras. Buñuel's documentary, often deemed Surrealistic, can (also) be viewed as a political-social-ideological statement on the auteur's part. Our exhibition can only offer a broad overview of this kind of socially committed art.

These photos were meant for the widest possible public, reaching their audience in a variety of media (book, newspaper, film). Several of them instantly became points of reference, quoted and used for a long time. (Cf. e.g. John Heartfield's election poster of 1931, which relies on a photo by Kata Kálmán.) Not satisfied with inspiring pity, the pictures sought to encourage action.

Martha Rosler pointed out that the unconditional trust towards the objectivity of the camera enabled the makers of documentary films and photos to act as representatives of social sensitivity and conscience. There is always the possibility that action on the part of the (dominantly upper- and middle-class) audience will stop at the dismay felt over the sight of misery, but the pictures of this exhibition certainly demand more from their viewer, and do so by virtue of not so much their ideological motivations as their artistic power, and not incidentally, their painful relevance.

Katalin Székely

**WALKER EVANS, James Agee
- 1936 Alabama, Hale megye**

Amikor 1936-ban a huszon-, harmincas éveiben járó James Agee és Walker Evans hat héten át tartó riportútra ment a válság sújtotta, mélységes szegénységben élő Alabama Hale megyéjébe, ahol három család életét rögzítette írásban és fotográfiákon, akkor két, ugyancsak a déli államokból származó értelmiségi indult el kémként, tanúként, megörökítendő azok életét, akiknek amúgy esélyük sem volt a megszólalásra. A fotográfus az FSA / Farm Security Administration / megbízásából rögzítette a gazdasági válság nyomait, Agee a Henry Luce tulajdonában lévő Fortune magazin újságírójaként indult el, ám cikkeit a lap nem közölte. Közös munkájuk eredménye, a *Let us Now Praise Famous Men* címen, könyvként 1941-ben látott először napvilágot, hogy aztán bevonuljon az amerikai szociofotó és újságírás legendás teljesítményei közé, s mindmáig számos változatban, több kiadást érjen meg.

Az ott készült képek, illetve írott szövegek archetipikus példái lettek a szociográfia, illetve a szociofotó kultúr- és társadalomtörténetének éppúgy, mint a visual studies nagy témáinak, hiszen Evans jónéhány felvételét annyiszor, oly sokféle kontextusban, gyakran eltérő képaláírással közölték, hogy régen le-, vagy elváltak elsődleges kontextusukról, s a jelentésvándorlás útjára lépve, szinte kezelhetetlen ikonokká lettek. Olyan nagyszerű képekről van szó, amelyek kiállták a túlhasználat próbáját is.

Evans nagy problémája a voyeurizmus kikerülése, illetve az osztályhelyzet perceptuális normáinak a meghaladása volt. Miként segítheti a javarészt nyilván középosztálybeli nézőket abban, hogy a képek ne pusztán s elsősorban a nyomor láttán megjelenő romantikus hevületet, a sajnálat érzését keltsék bennük, hanem épp ellenkezőleg: a dokumentum a szolidaritás és az azonosság, a magára ismerés pillanatát szolgálja. Evans módszere a dramatikus képek elkerülésében állt: ennyi introvertált, meditációra alkalmas, a faktúra és faktográfia között egysúlyozó képet ritkán készített szociofotós. Munkái ennyiben az orosz avantgárd mestereinek alkotásaihoz hasonlíthatók, Rodcsenko, Goncsarova műveihez, azzal a hatalmas különbséggel, hogy az ő képeik a forradalmi átalakulás kontextusában készültek, Evans fotói viszont egy reménytelen reformhoz szükséges érvkészlet eszköztárában kaphattak csupán helyet.

Az alabamai képek között van két, ugyanazt az asszonyt ábrázoló, nyilvánvalóan azonos időpontban és színhelyen, egy sorozat részeként készült felvétel, amelyek együtt s külön, részben egymásra vetítve - ikonná lettek, megkerülhetetlen példaként a túlhasznált képek szemantikájának, esztétikájának. A MoMA által 1938-ban kiadott kötetben a két felvétel egyike az *Alabama Cotton Tenant Farmer's Wife* címen szerepel, az FSA számára készített képeket tartal-

mazó, 1973-as albumban pedig ugyanaz a kép az *Allie Mae Burroughs, Wife of a Cotton Sharecropper, Hale County, Alabama, Summer, 1936* címmel jelent meg. Ez a kép jelent meg - aláírás nélkül - az 1941-es kötetben is. Különös módon a kép történetét elemző Martha Rosler egyik cikkében az 1941-es kötetben megjelent képként a második változatot említi, amely ugyancsak szerepelt az 1972-es Time-Life kiadványban, a *Documentary Photography*-ban. A két kép között apró, de annál fontosabb különbségek láthatók: a második változatban a deszkafal előtt álló asszony halvány mosolya Leonardo művét idézi, míg az első képen az összeszorított száj szigora, a két szem közti éles ránc uralja a felvételt. Sherrie Levine 1979-es appropriation art műve, az *After Walker Evans* egyébként a szigorú változatot használta. Hosszú évtizedek során a két felvétel ténye a használat során szinte eltűnt, a képek egymásba mosódtak, s a XX. századi Madonnaként váltak valóban ikonikussá. 2009 nyarán én a 2001-es, az angol Violette Editions-féle *Let Us Now Praise Famous Men* kiadást használtam, amelyben a Sherrie Levine által is újraértelmezett, szigorú változat szerepel.

Talán érdemes még megjegyeznünk, hogy Agee szövegében az asszony, akit a fényképeken látunk, Annie Mae Woods Gudger néven szerepel, s a szöveg szűrőjén át egy szigorú, kemény ember tűnik élénk. Ide tartozik még, hogy Annie Mae Woods Burroughs (második férje után) Moore túlélte mind a fiatalon infarktusban meghalt Ageet, mind Evanst, s 1979-ben Scott Osborne kamerájába nézett. Az *American Photographer*-ben megjelent cikk ugyancsak felveti a nevek, változatok, publikációk: a képek kulturális utóéletének kérdését.

Agee szövege később bekerült Samuel Barber Knoxville: *Summer of 1915* című zeneművébe, így mutatván példát arra, hogy miféle rejteketakon válnak olvashatóvá, és folyamatosan újraolvasandóvá a régi történetek. Evans képeit Budapesten látni, nézni 2009 nyarán: lehetőség arra a fajta időutazásra, tanulásra, amit a túlhasznált képek művészettörténeteként ismerhetünk, érthetünk. Ez az individuális média-archeológia végül mindenkit a saját ösvényén juttathat vissza addig a régen eltűnt nyárig, vissza az 1936-os Hale megye mélységes szegénysége rögzítésének pillanatáig; s meggyőződésem, hogy ezek a képek így, ebben a keretben alkalmasak arra, hogy jobban megértsük a saját szegénységünk, előítéleteinket, s azt a reményt, amelyet ezek a képek közvetítenek.

Ugyanis a büszkeség, a mulandóság tudatában lévő melankolikus figyelem, amellyel ez az asszony a kamerába néz: mindenkié. A szegények és névtelenek éppúgy és ugyanazért híresek, mint azok, akik némiképp jobban éltek a földön, amely mindannyiukat befogad végül.

György Péter

**WALKER EVANS, James Agee
- 1936, Hale County, Alabama**

When in 1936 James Agee (in his late twenties) and Walker Evans (in his early thirties) set out on a six-week journey to report on Depression-stricken Hale County, Alabama, to write on and photograph three families in deep poverty, then these two intellectuals, who also hailed from the South, became witnesses to those who would never have had a chance to speak out. The photographer was commissioned by the Farm Security Administration (FSA) to record the effects of the economic depression, while Agee was a correspondent of Fortune magazine, the property of Henry Luce. The articles were not published at the time, and it was only in 1941 that their joint work came to see the light, in a book called *Let us Now Praise Famous Men*, which has been in print in various versions ever since, as a legendary accomplishment of American reportage and photojournalism.

Those photos and texts have become archetypal examples of the cultural and social history of sociography and documentary photography, as much as of the great subjects of visual studies, because so many of Evans' photos have been republished in so many ways, with often incorrect captions, that they have long been separated from the original context, and have become, in the course of migrating meanings, almost uncontrollable icons. They are wonderful pictures that have stood even the test of overuse.

The challenge Evans had to face was how to avoid acting like a voyeur and how to overcome the perceptual norms that derive from class conditions. How could he ensure that what the sight of penury inspires in an obviously dominantly middle-class audience would not be a romantic ardour or pity, but on the contrary, a sense of solidarity and identity, a moment of recognition? Evans chose to avoid dramatic images: few socially concerned photographers have made so many so introverted pictures, which encourage meditation and balance on the line between surface beauty and factography. In this regard, his photos can be compared with the works of such masters of the Russian avant-garde as Rodchenko or Goncharova, with one considerable difference: while the context for the latter's pictures was revolutionary transformation, Evans' photos could only be summoned to justify hopeful reform.

There are two among the Alabama photos, made of the same woman, at obviously the same time and location, as parts of a series, which have become - both together and separately, sometimes undistinguished - icons, compelling examples for the semantics and aesthetics of overused images. The volume published by the MoMA in 1938 gives the title *Alabama Cotton Tenant Farmer's Wife to one of the pictures*, while the 1973 album of the photos made for the FSA identify the same image as that of *Allie Mae Burroughs, Wife of a Cotton Sharecropper, Hale County,*

Alabama, Summer, 1936. It was the same picture that appeared, without a title, in the 1941 volume. Interestingly, Martha Rosler, who looks at the history of the picture, identifies the one in the 1941 book as the second photo, which was featured in a 1972 publication of Time-Life, *Documentary Photography*. There are slight but all the more important differences between the two pictures: in the second version, the faint smile of the woman who stands before the boarding recalls Leonardo's work, while the first is dominated by the sternness of the compressed lips and the deep furrow between the eyes. Sherrie Levine's 1979 work of appropriation art, *After Walker Evans*, incidentally uses this stern version. In the course of decades, the fact that there are two versions faded, the pictures blurred into one, and have assumed an iconic status as a 20th-century Madonna. In the summer of 2009, I am using the 2001 British edition of *Let Us Now Praise Famous Men* (Violette Editions), which features the stern version that Sherrie Levine reinterpreted.

It is probably worth noting that the woman in the photo, who is identified by Agee as Annie Mae Woods Gudger, appears in the text as a strict, no-nonsense person. It is also of interest that Annie Mae Woods Burroughs, or Moore, after her second husband, survived both Agee, who died young of a heart attack, and Evans, and lived to stand before Scott Osborne's camera in 1979. The article in which the photo appeared in *American Photographer* also mentions the issue of names, versions and publications - the cultural afterlife of images.

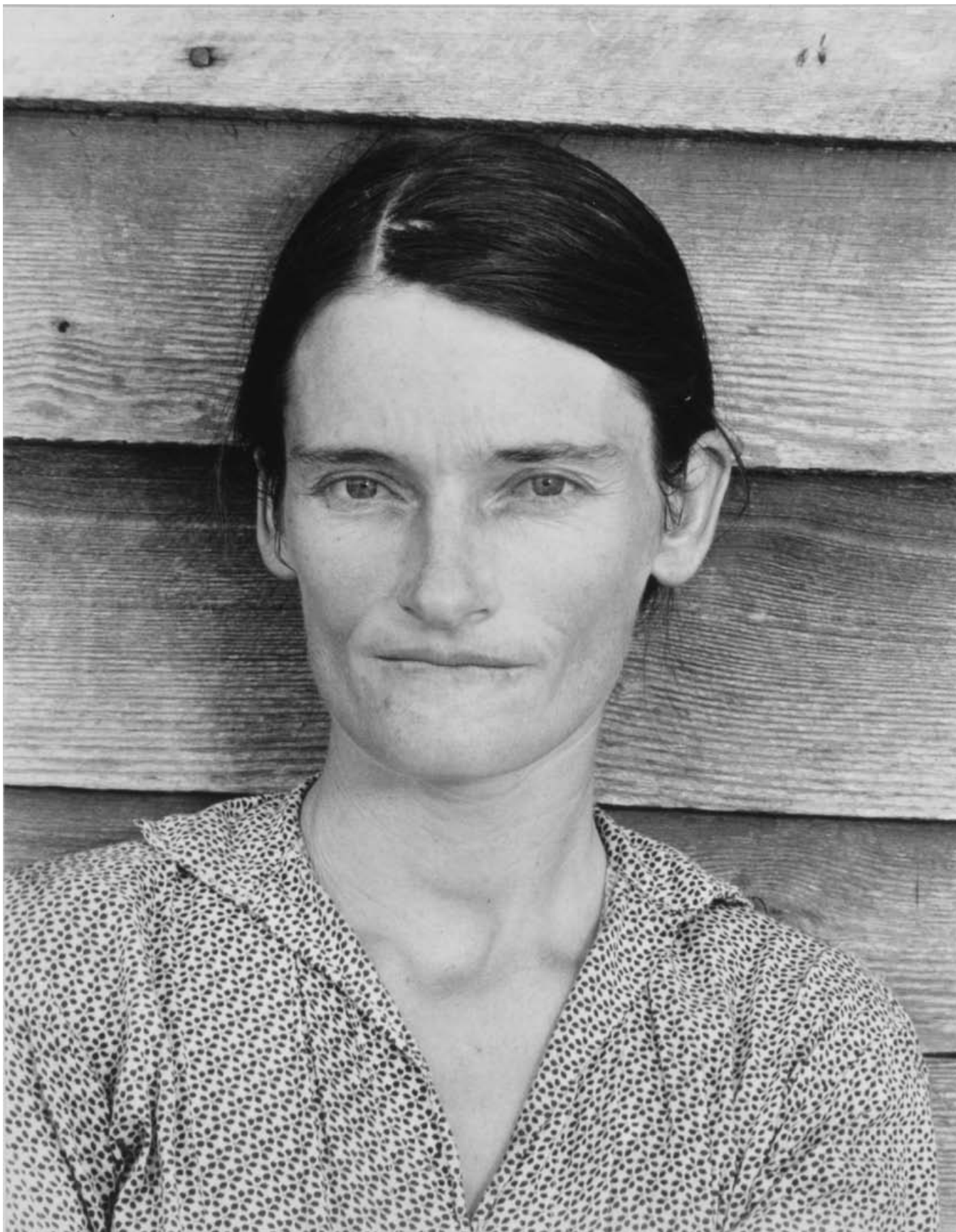
Agee's text was later adopted by Samuel Barber Knoxville for his *Summer of 1915*, a work for voice and orchestra, exemplifying the roundabout ways in which old stories become readable and demand rereading. Seeing Evans' pictures in Budapest in the summer of 2009 is an opportunity for the kind of time travel and learning which we might know or understand as the art history of overused images. This individual media-archaeology may eventually lead everyone in their own path back to that long-gone summer, the moment when the immense poverty of Hale County was recorded in 1936; and I am convinced that these photos, in this particular context, will facilitate a better understanding of our own poverty, prejudices and the hope that these images convey.

Because the pride and the melancholic attention with which this woman looks into the camera and which is informed by an awareness of mortality - belong to us all. The poor and the nameless are famous in the same way and for the same reasons as those who had a somewhat better time on earth, which will take us all back when the time comes.

Péter György

WALKER EVANS

FOTÓK / PHOTOGRAPHIES 1935-36

**Walker EVANS**

Allie Mae Burroughs, A részes bérlő gyapottermelő felesége, Hale County, Alabama, 1936 nyara
Allie Mae Burroughs, Wife of a Cotton Sharecropper, Hale County, Alabama, Summer 1936
 zselatinos ezüst / gelatin silver print, 185 x 235 mm

© A Hayward Touring exhibition from Southbank Centre, London,
 on behalf of Arts Council England /diChromA

Walker Evans kiállított fényképei a washingtoni Library of Congress Farm Security Administration gyűjteményében őrzött negatívokról készült archív nyomatok.

The exhibited photographs of Walker Evans are archival prints duplicated from the Farm Security Administration Collection in the Library of Congress, Washington.

AZ AMERIKAI NAGY GAZDASÁGI VÁLSÁG FÉNYKÉPEI

A nagy gazdasági válság idején az 1935-ös és az 1936-os év Evans számára munkával és sikerekkel teli időszakot hozott. 1935-ben a Belügyminisztérium megbízására Nyugat-Virginiában fényképezte azokat a lakótelepeket, amelyeket a kormány épített munkanélküli szénbányászok számára új életesélyként. Határozott idejű munkaszerződését hamarosan teljes állássá sikerült változtatnia: „tájékoztatásügyi szakértőként” alkalmazta a Mezőgazdasági Minisztérium által a New Deal programjaként létrehozott szövetségi hivatal, a Resettlement Administration [amely a súlyos szegénységben élő városi és vidéki családok szervezett közösségeibe telepítésével foglalkozott], majd később a Farm Security Administration [a hátrányos helyzetű földművelő gazdaságok és közösségek rehabilitációjával foglalkozó szervezet]. A Roy Stryker vezette RA/FSA olyan fotográfusoknak adott megbízást többek között, mint Dorothea Lange, Arthur Rothstein vagy Russell Lee, hogy dokumentálják a kisvárosok életét, bizonyítandó, hogyan igyekeznek a kormány a válság idején jobbra fordítani a vidéki közösségek sorsát. Evans azonban a legkevésbé sem tartotta szem előtt munkája során az ideológiai szempontokat vagy a javasolt úti célokat, hanem belső indíttatás által vezérelve törekedett

az egyszerűből és a hétköznapiából lepárolni az amerikai élet esszenciáját. Az országutak menti épületekről, vidéki templomokról, kisvárosi borbélyüzletekről, temetőkről készült, s az egyszerű emberek hagyományai iránti mély tiszteletéről tanúskodó képei meghozták számára Amerika kiemelkedő dokumentumfotográfusaként a hírnevet. Az 1930-as évek második felétől magazinokban és könyvekben jelentek meg őszinte, közvetlen és ikonikus képei, amelyek szinte azonnal az amerikai kollektív tudat részévé váltak, s napjainkra mélyen beleivódtak a nagy gazdasági válságról a nemzet által kialakított, közös vizuális történelembe.

Jeff L. Rosenheim

PHOTOGRAPHING THE AMERICAN DEPRESSION

The Depression years of 1935-36 were ones of remarkable productivity and accomplishment for Evans. In June 1935 Evans accepted a job from the Department of the Interior to photograph a government-built resettlement community of unemployed coal miners in West Virginia. He quickly nego-

tiated this temporary employment into a full-time position as an 'information specialist' in the Resettlement (later Farm Security) Administration, a New Deal agency in the Department of Agriculture. Under the direction of Roy Stryker, the RA/FSA photographers (Dorothea Lange, Arthur Rothstein and Russell Lee, among others) were assigned to document small-town life and to demonstrate how the Federal government was attempting to improve the lot of rural communities during the Depression. Evans, however, worked with little concern for the ideological agenda or the suggested itineraries and instead answered a personal need to distil the essence of American life from the simple and the ordinary. His photographs of roadside architecture, rural churches, small-town barbers and cemeteries reveal a deep respect for the neglected traditions of the common man and secured his reputation as America's pre-eminent documentary photographer. From their first appearance in magazines and books in the late 1930s, these direct, iconic images entered the public's collective consciousness and are now deeply embedded in the nation's shared visual history of the Depression.

Jeff L. Rosenheim

THEO FREY, FOTOGRÁFIÁK

Theo Frey (1908–1997) a svájci fotóriporterek klasszikusai közé tartozik, akárcsak Hans Staub, Gotthard Schuh vagy Paul Senn. Munkássága mégis kevésbé ismert, mint az említett, idősebb generációé. Ennek oka egyrészt abban rejlik, hogy életműve mind a mai napig csupán részlegesen volt feltárt és hozzáférhető. Az ismeretlenség másik oka pedig minden bizonnyal Frey stílusának keresetlensége: gondosan felépített, tárgyyszerű riportfotóinak hatása nem annyira a tünékeny és drámai pillanatok megragadásából táplálkozik, sokkal inkább a jelentéktelen, de az életünket befolyásoló mindennapi mozzanatok éles szemű rögzítése jellemzi őket. Theo Frey fotográfiáiban a társadalmi elkötelezettség és a kisemberek életvilága iránti mély szimpátia nyilvánul meg. Főműveit, amelyek a 30-as évek végén és a 40-es években születtek, nagyrészt a svájci vidéki élet bemutatásának szentelte. Az 50-es évektől segélyszervezetek szolgálatába állította tevékenységét, és riportfotósként háttérbe vonult.

Amikor 1989-ben, *Rückblende. Fünfzig Jahre Bildberichte* (Visszatekintés. Ötven év képi tudósításai) című könyvében megvonta munkásságának mérlegét, olyan fotográfus képét sugallta, aki elsősorban kortörténeti dokumentumokat készített. Ma, egy évtizeddel a halála után érdemes kiélezni akkori önképét. A fotózsurnalizmus ugyan fontos alapja volt működésének – dolgozott a *Zürcher Illustriertének*, a *Föhnnek*, a *Neue Zürcher Zeitung*nak és számtalan kisebb lapnak –, de már egészen korán olyan megbízásokat keresett, amelyek túlmutattak a napi aktualitásokon.

1838–39-ben a svájci Nemzeti Kiállításra készítette el azt a 12 közösséget bemutató fotósorozatot, amely Svájc kulturális sokféleségét demonstrálta. A második világháború elején részt vett egy „fotográfus-különítmény” létrehozásában, és Svájc első haditudósítói közé tartozott. Frey ilyen tevékenységek során fejlesztette ki sajátos dokumentarista stílusát (hosszú ideig dolgozott a svájci Hegyi Szolgálatnak is).

Ma mindenekelőtt azok a nem „riportszerű”, nyers képei tűnnek fel, amelyek a világ higgadt, koncentrált szemléléséből születtek meg – nyomokkal és jelekkel teli képek, amelyek pátosz nélkül mesélnek az idő folyásáról. Csendeleitein és enteriőrképein is megfigyelhető, milyen érzékenyen komponált. A szeretettel kidekorált szobafalokról vagy a véletlenszerűen egymás mellé helyezett konyhaeszközökről készült felvételei sejteni engedik a közöttük élő emberek kínjait, reményeit és álmait is.

Frey sohasem nevezte volna fotóit művészetnek; társadalmi és politikai lelkiismerete szkeptikussá is tette a tisztán formai és esztétikai játszódással szemben. De természetesen jól tudta, hogy „dokumentumai” a határozott megformálásnak köszönhetik erejüket és jelentésüket: „Noha elsősorban mindig dokumentarista voltam, mégis olyan, aki, ahol csak lehetett, a dolgokat esztétikai oldalról is megközelítette.”

Peter Pfrunder

Along with photographers such as Hans Staub, Gotthard Schuh or Paul Senn, Theo Frey (1908 -1997) is among the classic photographers of Swiss reportage photography. His oeuvre is, however, less well known than those of this first, somewhat older, generation of photo-reporters. This is partly because it has hitherto been insufficiently accessible, and it is probably also partly connected with Frey's unpretentious style: his carefully composed, objective reportages are less dependent on fleeting and dramatic photographs than on his unfailingly eye for the inconspicuous – for everyday life that makes people what they are. Theo Frey endowed his photographs with social commitment and a deep sympathy with the lives of ordinary people. His main work originated in the late 1930s and 40s and is primarily dedicated to rural life in Switzerland. From the 1950s on, he worked mainly for charitable institutions, and his role as a reportage photographer faded into the background.

When Theo Frey introduced a balance of his work in his book *Rückblende. Fünfzig Jahre Bildberichte* in 1989, he presented an image of a photographer whose main concern was the creation of contemporary historical documents. Today, a decade after his death, it would seem to be time to relativise this self-presentation. For although photojournalism – he worked for the *Zürcher Illustrierte*, the *Föhn*, the *Neue Zürcher Zeitung* and numerous smaller family magazines – provided him with a living, he early on sought commissions that enabled him to escape from current events. In 1938/39 he realised a large-scale project for the Swiss National Exhibition – a series of

portraits of 12 communities that demonstrated Switzerland's cultural diversity. At the beginning of World War II, Frey was co-responsible for the creation of a "Photography Detachment" as one of Switzerland's first official army photographers, and it was in connection with engagements of this kind, which later also included a long-term commission for the Swiss Mountain Aid, that he developed his specific documentary style.

From today's point of view, it is the "unjournalistic" and somewhat austere images that capture the attention, images created in calm and concentrated observation of the world, full of the traces and signs that tell, undramatically, of the passage of time. The sensitivity with which Frey composed his works is particularly evident in his still lifes and interiors: photographs of lovingly decorated living room walls or coincidentally arranged kitchen utensils give an inkling of tribulation and want, but also of the hopes and dreams of the people connected with them.

Theo Frey never described his work as art; his social and political conscience made him sceptical of purely formal and aesthetic games. But he knew very well that his "documents" owed their power and significance to incisive creative design. "Although I was always first and foremost a documentarist, I was a documentarist who, whenever possible, approached things from the aesthetic side."

Peter Pfrunder

THEO FREY, PHOTOGRAPHS



Theo FREY

Kelmefestő üzem, Gais / Dyeing House, Gais
1939/2007

zselatinos ezüst / gelatin silver print, 203 x 149 mm
Fotostiftung Schweiz, Winterthur

Fotózsurnalizmus (1994)

„Akkoriban, a televízió elterjedése előtt, az illusztrált lapok feladata volt, hogy a legújabb és legaktuálisabb híreket eljuttassák a közönséghez. Az igény jelentős volt, a szerény honorárium azonban túlterhelésre kényszerítette az újságírókat. Ily módon kevés idő maradt alapos kutatásokra. Hamar rájöttem, hogy a napi aktualitások nem nekem valók, mert mindig időre volt szükségem, míg a benyomásaimat rendszerezni tudtam. Ez a hiányosságom, hogy képtelen voltam napi aktualitásokat gyorsan feldolgozni, olyan témákhoz vezetett el, amelyek korszerűek voltak, de nem pusztán napi érdekűek.”

Theo Frey

Photojournalism (1994)

“In those days before television, it was the function of illustrated newspapers to bring the latest and most up-to-date information to public attention. The demand was considerable, but low fees forced journalists to resort to overproduction, which left little time for in-depth analysis. I soon realized that daily news was not my trade, because I always needed time to classify my impressions. This shortcoming, this being unable to quickly process daily topics led me to subjects that were modern enough but also of an interest that was not merely current.”

Theo Frey

**Theo FREY**

Munkanélküli a herderni szeméttelen / An Unemployed Man at a Dump in Herden
1936 / későbbi nagyítás / printed later
zselatinos ezüst / gelatin silver print, 169 x 228 mm
Fotostiftung Schweiz, Winterthur

Kincsek a szemétben (1937)

„Előttem épp kiborítja rakományát egy teherautó, és a felszálló porfelhőbe üstökkel és fejszékkel felszerelkezett fiatal és idős férfiak vetik magukat. Miután szétbontották a salakhalmot, serényen és lelkiismeretesen kiválogatják belőle a még el nem égett széndarabokat, hogy otthon a szobát fűtsék vele. A széndarabok értéke semmiféle összefüggésben nem áll a ráfordított munkával, amely próbára tesz embert és egészséget egyaránt. De ezeknek az embereknek a keresete legalapvetőbb szükségleteik kielégítésére sem elegendő. Nincs pénzük tüzelőre sem... Igaz, hogy ez az élet nem emberhez méltó - de ítéljük el, miközben ezek az emberek a maguk módján boldogok, nem munkanélküliek és nincsenek terhére az államnak?”

Theo Frey

Treasures in the trash (1937)

“A lorry has just dumped its load, and young and old men rush into the cloud of dust, armed with cauldrons and axes. After they pick apart the mound of clinker, they proceed, quickly and carefully, to collect unburned pieces of coal, with which they will heat their homes. The value of the coal pieces is far from matching the amount of work invested, which tasks their muscles and lungs. But these are people whose wages could not provide for the barest necessities. They do not have money for fuel... This may not be a life worth living - but should we censure them when they are happy in their own manner, are not unemployed and are not a burden on the state?”

Theo Frey

**Theo FREY**

Gebidem-Alp, Visperterminen
1938 (vintage)
zselatinos ezüst / gelatin silver print, 210 x 183 mm
Fotostiftung Schweiz, Winterthur

Steiriich Lüüt / Kőgazdag emberek (1941)

„Entlebuch leghátsó részén fedeztük fel őket, öt órányi távolságra az utolsó vonatállomástól. Egy mély völgyben, krumpliültetés közben. Egy férfi, egy nő, nyolc gyerek. Nem volt a gyerekek között egy sem, akinek ne lett volna szakadt a ruhája. Nem az anyán múltott, akinek nyilván nem volt ideje varrni, hanem – ahogy olyan szépen mondják – a szociális viszonyokon. A férfi napszámos, azaz »kosztért« dolgozik ezen a kis tanyán, már tíz éve. Ha kinéz valami, az a tulajdonosé; a napszámosnak csak haszonélvezeti joga van. Az pedig alig hoz valamit. Elkísérjük a szántóra, amelyet idén első alkalommal tört fel; krumplit ültetnek, a gyerekek trágyát cipelnek, majd szétszórják – egyikőjük a köveket szedi fel. A nő azt mondja, kőgazdag emberek ők...”

Theo Frey

Steiriich Lüüt / Stone-wealthy people (1941)

“We discovered them in the hindmost part of Entlebuch, at a distance of five hours’ walk from the last train station. They were at work in a deep valley, planting potato. A man, a woman and eight children. None of the children wore clothes that were free of holes. It wasn’t the fault of the mother, who obviously had no time to sew, but, as it is euphemistically put, of the social conditions. The man is a day labourer who has worked on this small farm for the past ten years in exchange for food. Whatever profit there is belongs to the owner; the labourer has only the use of the land – which is of very little use really. We walk with him to the plot he broke this year; they are planting potato, the children carrying and spreading manure, one of them picking up stones. We have a wealth of stones, says the woman...”

Theo Frey



Theo FREY

Krumpliültetés Entlebuchban, Romoos
Planting Potato in Entlebuch, Romoos
1941/2007

zselatinos ezüst / gelatin silver print, 203 x 149 mm
Fotostiftung Schweiz, Winterthur

Theo Frey (1908-1997)

- 1908 február 14-én született Hochdorfban (Luzern).
- 1915-22 általános iskola Hochdorfban, majd középiskola Zürichben.
- 1923-27 géplakatos-tanonc a hochdorfi gépgyárban.
- 1927-30 gépészmérnöki tanulmányok a winterthuri Műszaki Főiskolán.
- 1931 repülős kiképzés a dübendorfi újonciskolában. Rádióépítő és -kereskedő Luzern kantonban.
- 1933 Zürichbe költözik. Elhatározza, hogy fotográfus lesz.
- 1934-től a *Zürcher Illustrierte* és számos családi lap közli első riportfotóit (részben saját szövegekkel). A Svájci Szövetségi Műszaki Főiskola (ETH) Fotográfiai Intézetének önkéntese (Prof. Ernst Rüstnél).
- 1938 az 1939-es a svájci Nemzeti Kiállításra elkészíti *Tizenkét község* című munkáját
- 1939 katonai szolgálat repülősként Spreitenbachban.
- 1940-45 fotóriporterként a Főhadiszállásra rendelik. A hadsereg mindennapjairól készít riportforókat, 1940. július 25-én fotókat készít a Rütli-mezei szemléről
- 1943 *Könyv az építésről*, Fretz & Wasmuth, Zürich.
- 1945 a Svájci Vöröskereszt (SRK) megbízásából meglátogatja Lotaringia és Normandia háború pusztította területeit
- 1946 *Három hónap szünidő Svájcban*, Landibuchverlag G. Duttweiler, Zürich.
- 1945-75 különböző segélyszervezetek publicistája (többek között a Svájci Vöröskereszt gyermeksegély-szolgálatánál, a szegényeket segítő Winterhilfe szervezetnél, a Pro Juventute és a Pro Infirmis Alapítványnál stb.)
- 1954 hat hetet Írországból, elkészíti az *Írország* című könyv képanyagát (Ides et Calendes, Neuenburg/Paris). Megjelenik a *Helvécia* című könyv (Ides et Calendes, Neuenburg/Paris).
- 1956 Svájci Vöröskereszt (SRK) gyermek-segély szolgálatának megbízásából Észak-Görögországba utazik.
- 1964-85 a svájci Hegyi Szolgálat reklámmegbízottja.
- 1989 *Visszatekintés. Ötven év képi tudósításai*, Offizin Kiadó, Zürich.
- 1997 1997. április 19-én Weiningenben meghal.

Theo Frey (1908-1997)

- 1908 Born in Hochdorf, Canton Lucerne, on February 14.
- 1915-1922 Primary school in Hochdorf, secondary school in Zurich.
- 1923-1927 Traineeship as a mechanical millwright in the Hochdorf Engineering Works.
- 1927-1930 Studies in mechanical engineering at the Winterthur Technicum.
- 1931 Recruit school as aircraftman soldier, Dübendorf. Radio constructor and dealer in Canton Lucerne.
- 1933 Moved to Zurich. Decided to become a photographer.
- From 1934 Publication of first reportages in the *Zürcher Illustrierte* and over a dozen family magazines. Voluntary work at the Photographisches Institut of the ETH Zurich (Prof. Ernst Rüst).
- 1938 Work on the project Twelve Communities for the 1939 National Exhibition.
- 1939 Active service as aircraftman soldier in Spreitenbach.
- 1940-1945 Posted to army headquarters as a photoreporter. Reportages on everyday life in the army, etc.
- 1943 Ein Buch vom Bauen (*Festschrift Scotoni*, text H. R. Schmid). Fretz and Wasmuth, Zurich.
- 1945 Visited the war-devastated areas in Lothringen and Normandy for the Swiss Red Cross.
- 1946 Drei Monate Ferien in der Schweiz. Landibuchverlag G. Duttweiler, Zurich.
- 1945-1975 Publicity work with various relief organisations such as the Kinderhilfe of the SRK, Winterhilfe, Pro Juventute, Pro Infirmis etc.
- 1954 Six weeks sojourn in Ireland photographing for the book *Irlande*, (Ides et Calendes), Neuchâtel/Paris. Publication of the book *Hélvétie*, (Ides et Calendes), Neuchâtel/Paris.
- 1956 Travelled for the Kinderhilfe (SRK) to northern Greece.
- 1964-1985 Advertising representative for the Schweizer Berghilfe.
- 1989 Rückblende. 50 Jahre Bildberichte. Offizin Verlag, Zurich.
- 1997 Died in Weiningen, ZH, on 19 April 1997.

MUNKÁSFOTÓGRÁFIA HOLLANDIÁBAN

Az I. világháború végével egybeeső forradalmi fejlemények a művészet területén is egy új világ ígését hozták el. Új egységnek kellett kiemelkednie a káoszról, egy olyan egységnek, amelynek alapja nem az individualizmus, a dekorativizmus vagy a kézművesség, hanem az univerzalitás, az absztrakció, az objektivitás és az ipari termelés. Az elefántcsonttoronyban élő művész kora lejárt; szerte a világon művészek kötelezték el magukat a Szovjetunió mint ragyogó példa mellett.

A színház, a film és az iparművészet mellett a nemzetközi avantgárd felfedezte magának a fotográfiát és a tipográfiát is mint olyan tevékenységeket, amelyekkel a tömegeket meg lehet szólítani. A Bauhaus megalapítása Weimarban (1919), az iskola egyik tanítója, Moholy-Nagy László *Malerei. Photographie. Film* (Festészet, fényképezés, film) c. könyvének megjelenése, a *Ring neuer Werbegestalter* elnevezésű reklámtervező csoport megalakulása (1928), illetve a stuttgarti *Film und Foto* kiállítás (1929) és az ezt kísérő *Foto-Auge* c. könyv megjelenése tekinthetők e folyamat legfontosabb mérföldköveinek.

Hollandiában olyan hagyományos képzésben részesült művészek lettek az ún. Új Fotográfia és Tipográfia úttörői, mint Gerrit Kiljan, Paul Schuitema és Piet Zwart. A dekoratív fényképezéssel és a klasszikus szövegtervezéssel való radikális szakításuk nem öncélú volt, hanem egy átfogóbb szociális ideálpól következett.

„A fényképezés technológiájának alapvető jellemzője, hogy objektív, abban az értelemben, hogy a (szubjektív) fókuszálás után a fény nyomai tárgyivá

válnak a fényérzékeny lemezen, mégpedig gyorsan (egy ezredmásodperc alatt), nem kézi munka eredményeként. A fénykép lehetővé teszi a pontos objektivitást és a részletek kiemelését. A megbízó érvelésének megfelelően tudjuk a néző tekintetét optikailag irányítani. Ami meg kell, hogy ragadjon az emlékezetben, az nem egy így vagy úgy kellemes fotó, hanem az érvelés” – írta Kiljan, Schuitema és Zwart *A fénykép mint a reklám vizuális eleme* c. cikkében (1933).

Bár fotós kísérleteik elsősorban az iparból érkező megrendelésekhez kötődtek, különösen Schuitema és Zwart tisztában volt a politikai felhasználás lehetőségeivel. Ennek keretében a Munkásfotográfusok Szövetsége teremtette meg, amelyet orosz és német modellek nyomán alapítottak 1931 elején, hogy megtanítsák a munkásoknak, miként kell a fényképezőgépet „fegyverként használni az osztályharcban”.

Rotterdamban ezek a tevékenységek szorosan kötődtek a *Links Richten* (Írány a Bal) elnevezésű munkás-író kollektívához, ill. lapjához, mely ugyanezen a néven jelent meg (1932-1933), és amelynek borítóját Schuitema tervezte meg. Wally Elenbaas egyike volt azoknak a fiatal rotterdamiaknak, akik a válság éveiben a társadalmi viszonyokat tették meg fényképeik témájává. Egyetlen fennmaradt filmje, amelyben utcai jelenetek váltakoznak absztrakt, új-objektív képekkel, ékes bizonyítéka annak, hogy az Új Fotográfia hatással volt erre a munkásfényképezésre.

Amszterdamban Joris Ivens filmkészítő töltött be olyan szerepet, mint Schuitema és Zwart Rotterdamban. Néhány kísérleti és jobbára absztrakt

film elkészítését követően ő lett a legfontosabb holland dokumentarista. Fitalabb asszisztensei közül több is fontos szerepet játszott a Munkásfotográfusok Szövetségében, különösen John Fernhout, Mark Kolthoff és Hans Wolf. Fernhout Berlinben ismerkedett meg Besnyő Éva magyar fényképpésszel, aki 1932-ben követő őt Amszterdamba. Cas Oorthuysszal és Carel Blazerrel együtt később Besnyő is kulcsfigurája lett a holland szociofotónak. Amikor a mérnök Oorthuys elveszítette állását, a harmincas években többek közt baloldali kiadók számára készített grafikai tervekkel és az Új Tipográfia szellemében készült sajtótermékekkel kereste kenyerét.

Történetesen a legtöbb munkásfotográfus vagyonos vagy értelmiségi közegekből érkezett. Az amszterdami C.A.J. van Angelbeek az egyetlen olyan ténylegesen munkásosztálybeli alkotó, akinek nagy számban maradtak fenn fotói. Ezek azt bizonyítják, hogy a fotográfia valóban lehetett az osztályharc fegyvere, ha az új rend reményének a harmincas években végül a Szovjetunióban és Németországban történtek véget is vetettek. Mindezek eredményeként a Munkásfotográfusok Szövetsége különösebb ellenállás nélkül szűnt meg, miközben hatása még a háború utáni holland szociofotó fejlődésében is alapvető szerepet játszott.

Flip Bool

Gyűjteményi és kutatási főmunkatárs,
Holland Fotómúzeum, Rotterdam
A fotográfia tanára AKV / St. Joost,
Avans Hogeschool, Breda



Ismeretlen fényképész / Unknown photographer
Csoportkép az amszterdami arbeidersfotografen tagjairól
Group Portrait of the Amsterdam Workers' Photographers
1933-1934 / későbbi nagyítás / printed later
zselatinos ezüst / gelatin silver print, 180 x 240 mm
Stadsarchief, Amsterdam

felül / top row
bal szélén / first to the left : C.A.J. van ANGELBEEK
balról a második / second to the left: mej. PEETERS
jobbról a harmadik / third to the right: G.H. BÖVER
jobbról a második / second to the right: Cas OORTHUYSS
alul / bottom row
bal szélén / left: Sini BROERSE
középen / in the middle: John FERNHOUT
jobbról a második / second to the right: Joris IVENS



Wally ELENBAAS
6 kép az egyetlen filmből, amely a munkásfotográfusként végzett tevékenységéről tanúskodik
6 images from the one film that testify of his activities as a worker photographer 1933/2009
zselatinos ezüst,
Hans Bol nagyítása
az eredeti negatívról
egyenként 240 x 180mm
gelatin silver print by Hans Bol
from the original negatives
240 x 180mm each
© Wally Elenbaas / Nederlands Fotomuseum, Rotterdam



BESNYŐ Éva / Eva BESNYŐ
 Csatornapart „Arbeiders”jelszóval, Amszterdam
 Canal Bank with the Slogan “Arbeiders”[Workers’], Amsterdam
 1933/2009
 PE nyomtatás / PE print, 290 x 290 mm
 © Eva Besnyő / Maria Austria Instituut, Amsterdam



Mark KOLTHOFF
 Állástalan hajósok Amszterdamban
 Unemployed Bargemen in Amsterdam
 1930-as évek / 1930s
 az eredeti negatívról készült nagyítás
 printed from the original negative, 1982
 zselatinos ezüst / gelatine silver print
 200 x 200 mm
 magángyűjtemény / private collection
 © Mark Kolthoff / Stadsarchief,
 Amsterdam



Mark KOLTHOFF
 Sorban álló munkanélküliek Amszterdamban
 Unemployed Queuing in Amsterdam
 1933 körül / circa 1933
 az eredeti negatívról készült nagyítás / printed from the original negative, 1982
 zselatinos ezüst / gelatine silver print, 180 x 180 mm
 magángyűjtemény / private collection © Mark Kolthoff / Stadsarchief, Amsterdam

WORKERS' PHOTOGRAPHY IN THE NETHERLANDS

Revolutionary political developments and the end of the First World War created hope for a new world order in the domain of the arts as well. A new unity had to emanate from the old chaos, a unity no longer based on individualism, decoration or handicraft, but on universality, abstraction, objectivity and industrial production. The era of the artist in his ivory tower had passed; internationally, artists joined forces with the Soviet Union as shining example.

Besides theatre, film and industrial design photography and graphic design were discovered by the international avant-garde as new fields of activity reaching the masses. The foundation of the Bauhaus in Weimar (1919), the book *Malerei. Photographie. Film* by the Hungarian Bauhaus teacher László Moholy-Nagy, the formation of the advertising design group Ring neuer Werbegestalter (1928), and the exhibition *Film und Foto* (1929) in Stuttgart with the accompanying book *Foto-Auge* were important landmarks in this respect.

In the Netherlands the traditionally trained artists Gerrit Kiljan, Paul Schuitema and Piet Zwart were important pioneers in the domain of the so-called New Typography and Photography. Their radical break with pictorial

photography and classical typography was not an aim in itself, but the result of a broader social ideal.

“The fundamental property of the technology of photography is its objectivity, meaning that once focused (which is subjective), the traces of light on the sensitive plate become objective, fast (one-thousandth of a second) and not the result of manual labor. The photograph allows for a sharp objectivity and an accentuation of detail. We can direct the view of the spectator optically according to the argumentation of the commission. What is to be remembered is not a more or less pleasant photograph, but anthe argumentation.” So wrote Kiljan, Schuitema and Zwart in their collaborative article *The Photograph as Visual Element in Advertising* (1933).

Although their photographic experiments were primarily tied to commercial work for industrial customers, Schuitema and Zwart in particular were aware of the political possibilities. A framework for this was provided by the Union of Worker Photographers, founded on the Russian and German models in the beginning of 1931 to train workers in handling the camera as a “weapon in the class struggle.”

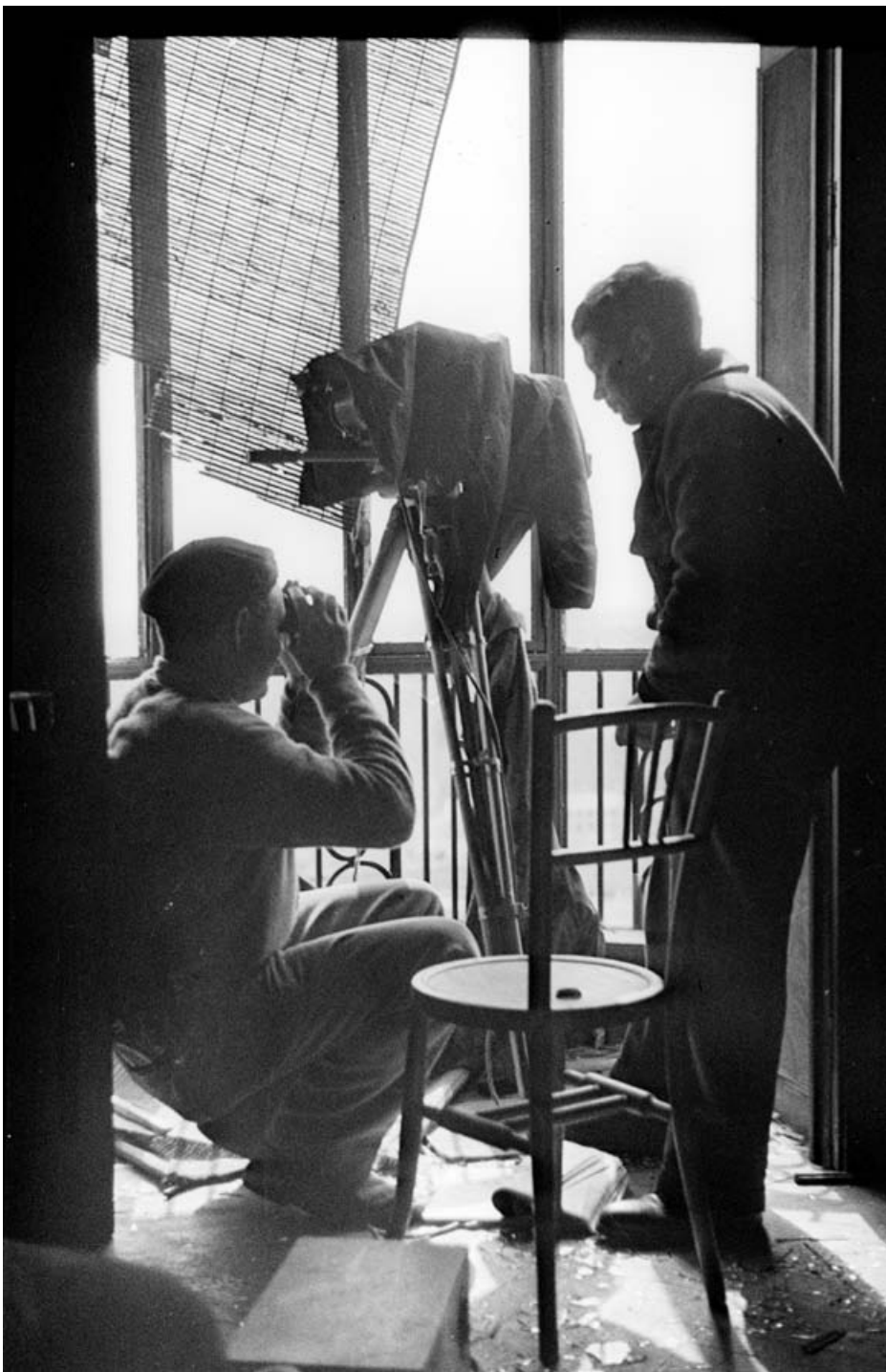
In Rotterdam these activities were closely linked to the Worker-Writers-Collective *Links Richten* [Aiming Left] and the magazine of the same name (1932-1933), with a basic cover designed by Schuitema. Wally Elenbaas was one of the young Rotterdam figures who directed his camera at social conditions in the crisis years. The influence of New Photography on his worker photographs is clear from one surviving film showing street scenes alternating with abstract, new,-objective images.

In Amsterdam the filmmaker Joris Ivens played a comparable role to Schuitema and Zwart in Rotterdam. After a number of experimental and more or less abstract films he developed himself as the preeminent Dutch documentary filmmaker. Several of his younger assistants played an important role in the Union of Worker Photographers, notably John Fernhout, Mark Kolthoff and Hans Wolf. In Berlin, Fernhout became friendly with the Hungarian photographer Eva Besnyő, who settled with him in Amsterdam in 1932. Together with Cas Oorthuys and Carel Blazer, she would later play a key role in Dutch documentary photography. As an unemployed construction engineer, Oorthuys made his living in the 30s partly

through graphic designs for left-wing publishing houses and through printed materials in the spirit of the New Typography.

Unintentionally most of the worker photographers came from well-to-do or intellectual settings. C.A.J. van Angelbeek, from Amsterdam, is the only actual working-class figure of whom a great number of worker photographs have survived. These prove that photography could truly play a role as a weapon in the class struggle, although the hope for a new world order in the course of the 30s took a totally unexpected turn, given developments in the Soviet Union and Germany. In consequence of this the Union of Worker Photographers died without a struggle, but nonetheless played a crucial role in the post-war development of social-critical photography in the Netherlands.

Flip Bool
 Senior collections & research
 Nederlands Fotomuseum, Rotterdam
 Photography lecturer AKV./St. Joost,
 Avans University for Applied Sciences,
 Breda

**John FERNHOUT**

Ernest Hemingway and Joris Ivens a Spanyol föld című film forgatásán, Madrid
Ernest Hemingway and Joris Ivens while Shooting for the Film Spanish Earth, Madrid
 1937

az eredeti negatívról nagyította / printed from the original negative by Hans Bol
 zselatinos ezüst / gelatin silver print, 218 x 142 mm

© John Fernhout / Nederlands Fotomuseum, Rotterdam

**Cas OORTHUYNS - Jo VOSKUIL**

Fascisten verwoesten Spanje (A fasiszták elpusztítják Spanyolországot) c. röpirat
Brochure Fascisten verwoesten Spanje (Fascists destroy Spain)
 1937

Nyomtatvány / Book printing, 150 x 225 mm

© Cas Oorthuys - Jo Voskuil / Nederlands Fotomuseum, Rotterdam

**BESNYŐ Éva / Eva BESNYŐ**

Munkanélküliek egy bélyegzőhely előtt

Unemployed in front of a Stamping Place

1936/2009

PE nyomtatás / PE print, 290 x 290 mm

© Éva Besnyő / Maria Austria Instituut, Amsterdam

**Mark KOLTHOFF**

Politikai gyűlés

Political Meeting

1930-as évek / 1930s

az eredeti negatívról készült nagyítás / printed from the original negative, 1982
 zselatinos ezüst / gelatine silver print, 238 x 238 mm

magángyűjtemény / private collection

© Mark Kolthoff / Stadsarchief, Amsterdam

SZOCIOFOTÓ MAGYARORSZÁGON

VÁLSÁGJELEK ÁBRÁZOLÁSA A FOTOGRAFIA ESZKÖZEIVEL

A társadalom peremén élők helyzetének dokumentálása nem a két világháború közötti korszakban alakult ki. A szociofotó történetének kezdete szinte egybeesik a fényképezés feltalálásával. 1851-ben jelent meg Henry Mayhew szociográfiája *London munkásai és szegényei* címmel, amelynek illusztrációit Richard Beard (1801–1885) dagerrotípiái nyomán metszettek fába, majd nyomtatták papírra. Ezt követően készült John Thomson (1837–1921) fotósorozata szintén Londonban, majd 1890-ben New Yorkban Jacob Riis (1849–1914) fotográfiai beszámolója *Hogyan él a másik fél?* címmel. Az első magyar vonatkozású szociofotó sorozatot Lewis Hine (1874–1940) készítette 1904-ben a New York mellett lévő Ellis szigeten, amely befogadó-állomásként működött az Amerikába bevándorolni szándékozók részére; itt szűrték meg a magyar emigránsokat is. Tonelli Sándor is fényképezte a kivándorlókat az Ultonia nevű hajón, amely a magyarokat szállította Ellis szigetére.

Magyarországon a korai szociofotók döntő hányada újságok hasábjain lá-

tott napvilágot, metszetek formájában. Ezeknek a szociális témájú metszeteknek a technikai alapja szintén fotográfia volt, és rendszerint a *Népszava*, az *Érdekes Újság*, a *Tolnai Világlapja* és a *Vasárnapi Újság* közölte őket. Érdekes kísérlet volt Tábori Kornél újságíró, fotográfus és Székely Vladimir, a budapesti rendőrség sajtóosztály-vezetője részéről, hogy a *Razzia* című 165 képes diavetítésüket az Uránia moziban mutatták be az érdeklődők számára. Az első vetítés 1911. november 7-én volt, de az előadást még 1913-ban is láthatta a közönség.

A két világháború között szintén a sajtótermékekben reprodukáltak szociofotókat; ekkor még ilyen jellegű képes albumokról hazánkban nem beszélhetünk. Müllner János (1870–1925) a tízes évektől az *Érdekes Újságban* publikált, a *Vasárnapi Újság* hasábjain Balogh Rudolf és Jelfy Gyula szociálisan érzékeny témájú felvételei kaptak megjelenési lehetőséget, majd 1925. február 1-jén megjelent a *Pesti Napló*hoz tartozó *Ingyenes Képes Melléklet*, amelyben Munkácsi Márton (aki Martin

Munkácsi néven világhírű fotóművész lett később az Egyesült Államokban), illetve Escher Károly és Balogh Rudolf felvételei jelezték elsősorban a lap ilyen irányú elkötelezettségét.

A politikai indíttatású fotografikus szociográfia a két világháború között hazánkban és az elcsatolt területeken lényegében három csoport munkájának volt köszönhető. Szinte egyidőben, az 1930-as évek legelején indult újtárra Csehszlovákiában Balogh Edgár vezetésével a *Sarló* mozgalom, a Kassák Lajos által vezetett Munka-kör szociofotós csoportja és a népi mozgalomhoz kötődő Szegedi Fiatalok Művészeti kollegiuma, Ortutay Gyula irányításával.

A kiállításon mindhárom csoport tagjainak munkáiból válogattunk, bemutatva azt a vizuális formanyelvet, amelyet a három „iskola” beszélt, és amely összeköti őket. A *Sarló* mozgalomhoz Blüh Irén (Irená Blühová), Kassák köréhez Haár Ferenc és Lengyel Lajos tartozott, a szegediek egyik Bauhaust is megjárta alkotója (Irena Blühová csoporttársaként) pedig Kárász Judit volt.

Különböző politikai indíttatásból

ugyan, de mindhárom csoport a társadalmi igazságtalanság ellen küzdött a fényképezőgép segítségével. A Kassák-csoport világnézetéhez közel álltak Gró Lajos szavai: „Ezek a fényképek az osztályharc fegyverei legyenek”, ugyanakkor mindegyik felvételen a Németországban létrejövő Új Tárgyilagosság stílusjegyeinek a használata érhető tetten: az emberi arc bemutatása oly módon, hogy lágyító szűrő nélkül, minden fényjátékot mellőzve, az arc részleteit kiemelő képalkotás segítségével valósuljon meg a személyiségábrázolás és egyfajta archetípus bemutatása.

Ez az „új látás” már 1934-ben bekezdte a hazai fotótörténetbe Hevesy Iván jóvoltából, aki *A modern fotóművészet* című könyvében önállóan foglalkozott a szociofotóval, és amelyben óva intett mindenkit attól, hogy képein tetten érhető legyen a „nyomorszentimentalizmus”.

A kiállításon bemutatott alkotások kapcsán ez a vád fel sem merülhet; ezek a felvételek immáron a magyar fotográfia történetének és a magyar társadalomtörténetnek megkerülhetetlen alkotásai.

Baki Péter

TÁRLATVEZETÉSEK / GUIDED TOURS

Csütörtökönként
18 órákor (magyarul),
19 órákor (angolul)
Szombatonként 16 órákor
(magyarul), 17 órákor
(angolul)

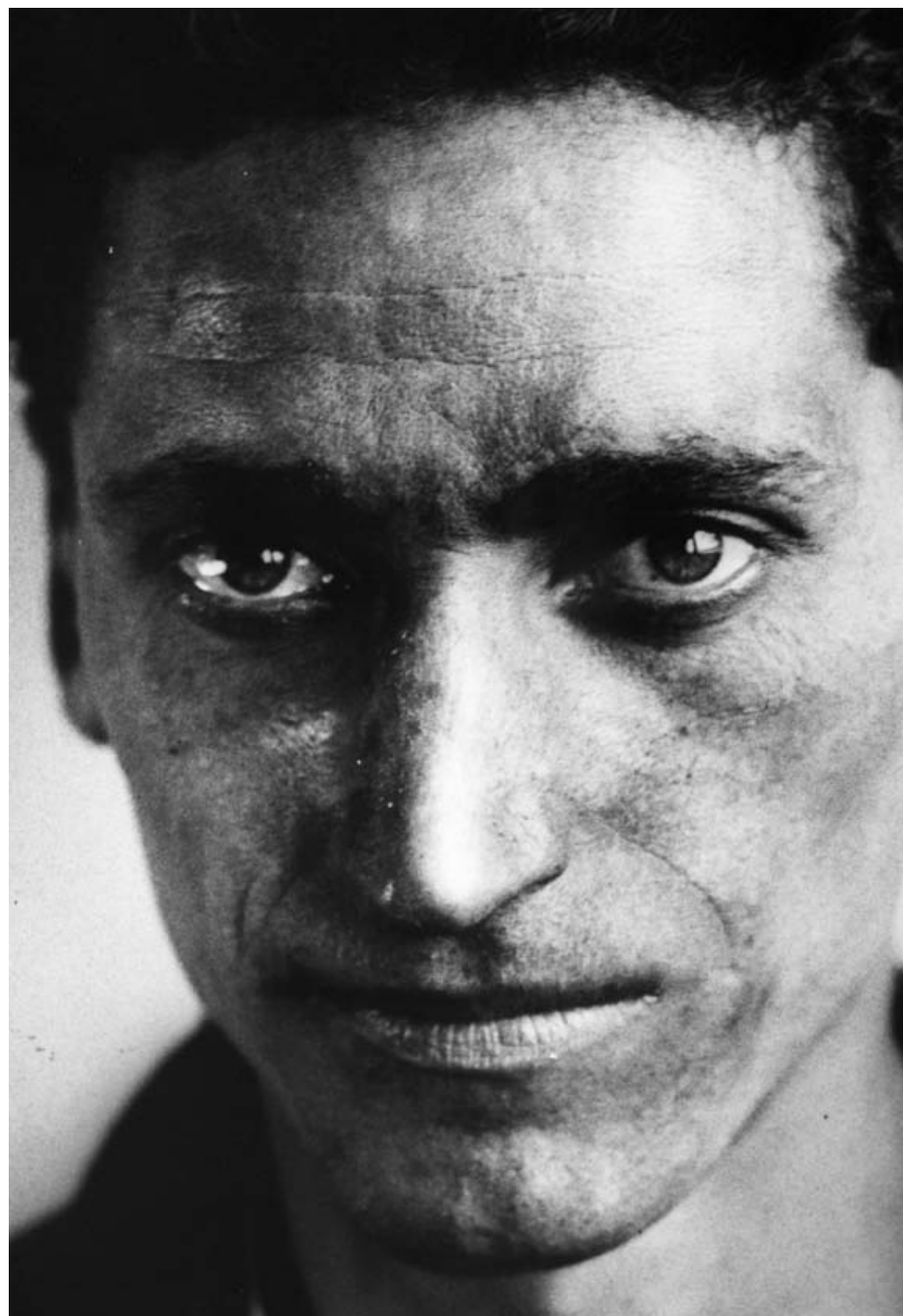
① infomediátorok a kiállítás teljes időtartama alatt

Thursdays at 6 pm
(in Hungarian),
at 7 pm (in English)
Saturdays at 4 pm
(in Hungarian),
at 5 pm (in English)

① information mediators are available throughout the day

Ludwig Múzeum
Kortárs Művészeti Múzeum
Ludwig Museum
Museum of Contemporary Art

1095 Budapest, Hungary,
Komor Marcell u. 1.
Nyitva: kedd-vasárnap:
10.00-20.00
Hétfőn zárva
Open: Tuesday-Sunday:
10.00 a.m.-8.00 p.m.
Closed on Mondays
Tel: +361-555-3444
info@ludwigmuseum.hu
www.ludwigmuseum.hu



KÁLMÁN Kata

Weisz Ernő, 23 éves gyári munkás, Budapest, 1932 / 1980-as évek
Factory Worker Ernő Weisz, aged 23, Budapest, 1932 / 1980s
zselatinos ezüst / gelatin silver print, 397 x 300 mm
Magyar Fotográfiai Múzeum

Kálmán Kata

(Korpona, 1909. április 25. - Budapest, 1978. március 31.)

Balázs Béla-díjas (1969) és érdemes művész (1976), fotóművész, aki Hevesy Ivánnal 1929-ben kötött házassága után, férje hatására vette kezébe a fényképezőgépet. Munkásságának első szakasza alatt főként parasztokat, munkanélkülieket, gyerekeket örökített meg szociografikus portréin, amelyeken az Új Tárgyilagosság portréfelfogása érezhető; ennek összegzéseként 1937-ben megjelent *Tiborc* című albuma, amelyhez Móricz Zsigmond írta az előszót, és páratlan sikert aratott. Ezt később még két album követte, a *Szemtől-szembe* (1940) és a *Tiborc új arcai* című album 1955-ben. Szerkesztői munkássága is jelentős, az ő nevéhez fűződik a Corvina Kiadónál elindított *Fotóművészeti Kiskönyvtár* sorozat, melynek utolsó - róla szóló - kötetét már nem élhette meg.

Kata Kálmán

(Korpona, April 25, 1909 - Budapest, March 31, 1978)

Laureate of the Balázs Béla Prize (1969) and the Award for Artistic Merit (1976), Kálmán took up photography at the encouragement of her husband, Iván Hevesy, whom she married in 1929. Her first creative period was dominated by photo-journalistic portraits of peasants, unemployed people and children, which were informed by the portraiture principles of New Objectivity; culminating in the publication *Tiborc* in 1937, an album with a foreword by Zsigmond Móricz that garnered unprecedented success. Two more albums followed, *Face to face (Szemtől-szembe; 1940)* and *Tiborc's new faces (Tiborc új arcai; 1955)*. She was important as an editor as well, and started, for instance, the *Art of Photography (Fotóművészeti kiskönyvtár)* series at Corvina Publishers. She did not live to see the last volume, which was devoted to her work.

**Sugár Kata**

(Szeged, 1910. szeptember 3. - Budapest, 1943. december 22.)

Kezdetben a mozgásművészetek érdekelték, később gyógytornász lett; huszonhárom éves korától azonban a fényképezés felé fordult. Reismann Marian műtermében tanult, itt ismerkedett meg Langer Klárával, akivel többször együtt is fényképeztek. Férje Sugár Andor festőművész volt, aki 1944-ben Auschwitzban halt meg. Sugár Kata életművét csak töredékesen ismerhetjük, mert öngyilkossága előtt megsemmisítette alkotásait; azonban megmaradt képeiből is láthatjuk, hogy a magyar szociofotó megkerülhetetlen alkotója volt.

Kata Sugár

(Szeged, September 3, 1910 - Budapest, December 22, 1943)

She was initially interested in movement arts, then trained to be a physiotherapist; at the age of 23, however, she turned to photography. She studied at Marian Reismann's studio, where she met Klára Langer, whom she often worked together with. Her husband, painter Andor Sugár died in Auschwitz in 1944. We only have a fragmentary knowledge of Kata Sugár's works, because she destroyed many of them before she committed suicide. However, even the remaining pieces bear testimony to a key artist of socially committed photography in Hungary.

SUGÁR Kata [Kalmár Kata]

Hollókői asszony (Proletárasszony),

1938 / 1975 körül

(Proletarian) Woman from Hollókő,

1938 / circa 1975

zselatinos ezüst / gelatin silver print,

391 x 292 mm

Magyar Fotográfiai Múzeum

SOCIAL DOCUMENTARY IN HUNGARY REPRESENTING CRISIS THROUGH PHOTOGRAPHY

The practice of documenting the situation of those who live on the periphery of society did not arise in the interwar period, however documentary photography is almost coeval with the technology itself. The survey of the lower echelons of society that Henry Mayhew published in 1851, *London Labour and the London Poor*, was illustrated with woodcuts that were based on the daguerreotypes of Richard Beard (1801-1885). John Thomson (1837-1921) was the next to make a series of documentary photos, also in London, while in 1890 saw the appearance of *How the Other Half Lives*, a photo journal on the slums of New York by Jacob Riis (1849-1914). The first photojournalistic series with a Hungarian subject was the work of Lewis Hine (1874-1940), made in 1904, on Ellis Island, off Manhattan, where Hungarian immigrants were also inspected at the US federal immigration station. Sándor Tonelli, who was born in Hungary, made several photos on the steamship *Ultonia*, which carried Hungarians to Ellis Island.

In Hungary, most early works in photojournalism were published in the form of engravings, in such newspapers as *Népszava*, *Érdekes Újság*, *Tolnai Világlapja* and *Vasárnapi Újság*. In an interesting experiment, Kornél Tábori, a journalist and photographer, and Vladimir Székely, head of the Budapest Police's press relations, presented a 165-piece slideshow, *Raid*, in a cinema. The premiere was on November 7, 1911, and in 1913 the show was still on the bill of the *Uránia Cinema*.

Even during the interwar period, photojournalism was confined to periodicals, and no albums appeared with social subjects. From the 1910s, the photographs of János Müllner (1870-1925) were published in *Érdekes Újság*, while the socially concerned work of Rudolf Balogh and Gyula Jelfy appeared in *Vasárnapi Újság*. On February 1, 1925, the first issue of *Pesti Napló's Ingyenes Képes Melléklet* [Free Picture Supplement] came out, a publication that was committed to these issues and regularly featured Márton Munkácsi (who was to earn world fame as Martin Munkacs

with his work in the United States), Károly Escher and Rudolf Balogh.

In Hungary, politically motivated photojournalism between the wars was essentially concentrated in the activity of three groups, both in the motherland and the annexed territories. The Sarló [Sickle] movement in Czechoslovakia, led by Edgár Balogh, the photojournalist group of Munka, Lajos Kassák's circle, and the Szeged College of Young Artists, headed by Gyula Ortutay, all started operating at almost the same time, at the very beginning of the 1930s.

Our exhibition selects works from all three groups, trying to highlight the visual idiom that the three "schools" shared. Irén Blüh (Irená Blühová) belonged to the Sarló movement, Ferenc Haár and Lajos Lengyel represent Kassák's circle, while Judit Kárász, a graduate of the Bauhaus (which she attended with Irena Blühová) was a Szeged artist.

Though their political motives were different, all three groups fought social injustice with the help of their cameras. Though Lajos Gró's words - "These photos should be weapons in the class

struggle" - could well have been the rallying cry of Kassák's group, all of the photos bear the formal marks of the kind humane portraiture that was practised during the interwar period. *New Objectivity*, the photographic style pursued most extensively in Germany was to inform these pictures; in its presentation of the human face, it dispensed with softening filters and the play of light, while using croppings that emphasized details, to delineate personality and simultaneously present an archetype.

This "new vision" was acknowledged in Hungary as early as 1934, when in his *A modern fotóművészet* [Modern photography], Iván Hevesy discussed photojournalism in its own right, and warned against methods that would cater for a "sentimentality of penury."

Such sentimentality can hardly be ascribed to the works we now present; indeed, these pictures cannot be ignored by anyone interested in the history of Hungarian photography or Hungarian society.

Péter Baki

Lengyel Lajos (Makó, 1904. december 5. - Budapest, 1978. január 10.)

Kossuth- (1961) és Gutenberg-díjas (1965) könyv- és fotóművész. 1923-ban szabadtul fel mint betűszedő, 1930-tól a Kner Albert vezette Hungária Nyomdában tervezőművezetőként dolgozott, mikor megismerkedett Kassák Lajossal, és bekapcsolódott a Munka-körbe, ahol szociofotókat és baloldali szellemű politikai fotómontázsokat készített. A háború után a Kossuth Nyomda igazgatója (1949-59); mind nyomdaigazgatóként, mind tervezőművészként a minőségi tömegkönyv egyik fő letéteményese volt. Idős korában újra aktívan foglalkozott a fotográfiával: fotogramokat és makrofényképeket készített, melyek egy teljesen más alkotót mutatnak, mint évtizedekkel előbbi szociofotói.

Lajos Lengyel (Makó, December 5, 1904 - Budapest, January 10, 1978)

Kossuth (1961) and Gutenberg Prize (1965) laureate photographer and book designer. Finished training as a typesetter in 1923, and from 1930 was working in Albert Kner's Hungary Printing House as head designer, when he met Lajos Kassák and joined the Work Circle (Munka kör), making socially committed photography and leftist political photomontages. He managed the Kossuth Printing House between 1949 and 1959; both as director and designer, he was greatly responsible for the good quality of mass publications. At an old age, he returned to photography: these photograms and macro photos have little in common with the photojournalism he practiced decades earlier.



LANGER Klára [Langer Rózsa Klára]

Férfiportré, é. n. / 1970-es évek

Man's Portrait, n. d. / 1970s

zselatinos ezüst / gelatin silver print, 398 x 296 mm

Magyar Fotográfiai Múzeum

Blüh Irén (Irena Blühová)

(Vágbeszterce, 1904. március 2. - Pozsony, 1991. november 30.)

1920-tól banki tisztviselőként dolgozott, majd politikai tevékenységet is folytatott. 1931-től két éven keresztül a Bauhaus hallgatója volt Dessauban. 1933-tól 1941-ig a Blüh könyvkereskedés vezetője Pozsonyban, 1933-ban megalapított egy szociofotó-csoportot, amelynek 1934-ben kiállítását is szervezett Pozsonyban, a Pálffy-palotában. A második világháború alatt az illegális antifasiszta mozgalomban tevékenykedett. 1945-ben a pozsonyi *Pravda* egyik alapítója és vezetője, később az Állami Pedagógiai Intézetben dolgozott. 1955-ben a Szlovák Pedagógiai Könyvtár megalapítója és első igazgatója. Hetvenhat évesen Londonban és Amszterdamban fényképezte a város szegényebb területeit; művei a magyar-szlovák fotótörténet fontos alkotásai.

Irén Blüh (Irena Blühová) (Považská Bystrica [Vágbeszterce],

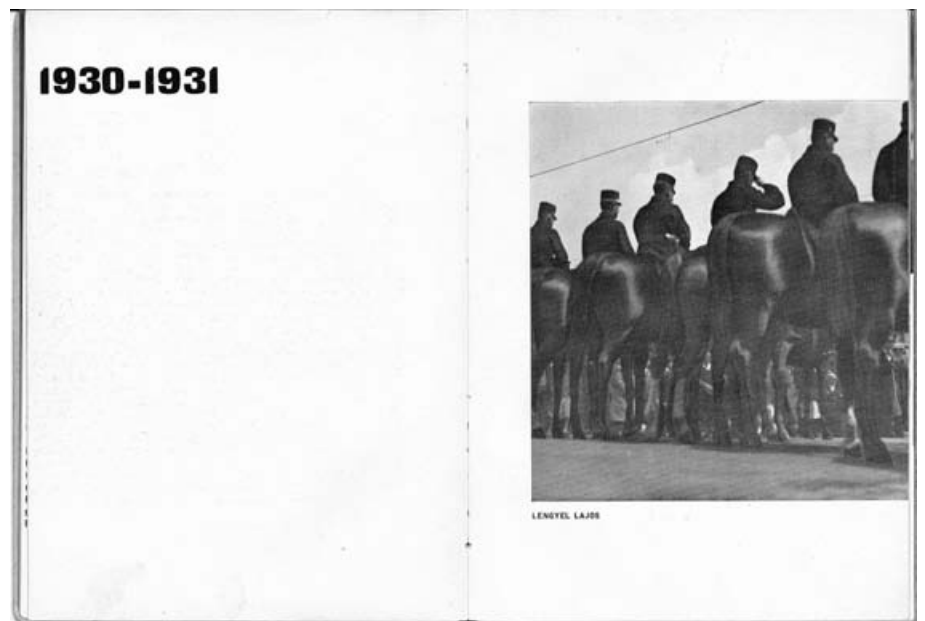
March 2, 1904 - Bratislava [Pozsony], November 30, 1991)

Started working as a bank clerk in 1920, and later became politically active. From 1931, she studied for two years at the Bauhaus in Dessau. Between 1933 and 1941, she managed the Blüh bookstore in Bratislava, where in 1933 she founded a group of socially committed photographers, whose first exhibition in 1934 she organized at the Pálffy mansion in Bratislava. During the Second World War she was active in the underground antifascist movement. One of the founders of the Bratislava Pravda in 1945, she managed the newspaper before starting to work in the National Institute of Pedagogy. In 1955, she was the founder and first director of the Slovak Library of Pedagogy. Aged 76, she photographed the poorer districts of London and Amsterdam. Her work constitutes an important chapter in the history of Hungarian and Slovak photography.

LENGYEL Lajos

Erőszak című képének reprodukciója *A mi életünkből* című kiállítás katalógusában (1932)

The reproduction of the photo *Violance* by Lengyel Lajos in the catalogue of the exhibition *From our life* (1932)



Langer Klára [Langer Rózsa Klára]

(Budapest, 1912. január 23. - Budapest, 1973. május 20.)

Érdemes művész (1962), aki a Révész-Bíró műteremben szerzett fényképész segédlevelet, majd 1935-ben Reismann Mariannál tanult tovább. Fényképészként elsősorban gyermekportrék készítéséből élt, de elkötelezett baloldaliként maradandó értékű szociofotókat készített kallódó gyermekekről, üldözött zsidó menekültekről, nincstelenekről. Képeit *Üldözött emberek* címen rendezte sorozatba. A háború után - amely alatt grafikus és fotográfus szaktudásával hamis papírokat gyártott - a Képző és Iparművészeti Gimnázium fotószakán tanított. Nyugdíjazásáig a *Tükör* című lap fotósa volt.

Klára Langer [Rózsa Klára Langer]

(Budapest, January 23, 1912 - Budapest, May 20, 1973)

A laureate of the Award for Artistic Merit (1962), she had her basic training in the Révész-Bíró studio, before studying with Mariann Reismann in 1935. She made a living as a maker of children's portraits, but as an engagé leftist, she created socially committed photography of lasting value: the Persecuted (Üldözött emberek) series portrays orphans, Jewish refugees and indigent people. After the war - during which she used her graphic and photographic skills to forge documents -, she taught photography at the Fine and Applied Arts Grammar School. Until her retirement, she was a photographer for the journal Tükör.



BLÜH Irén [Irena Blühová]

Piaci árusnő, 1930 / 1980-as évek

Market Vendor, 1930 / 1980s

zselatinos ezüst / gelatin silver print, 292 x 235 mm

Magyar Fotográfiai Múzeum



HAÁR Ferenc

Földmunkás déli pihenőben
Labourer at Rest at Noon 1931 (vintage)
 zselatinos ezüst / gelatin silver print, 241 x 305 mm
 magántulajdon / private property

Kárász Judit (Szeged, 1912. május 21. – Budapest, 1977. május 30.)

A szegedi Árpád-házi Szent Erzsébet Leánygimnáziumban 1930-ban letett érettségije után októberben a párizsi École de la Photographie hallgatója lett, később Blüh Irénnel elvégezte a dessau Bauhaus fotószakát is. 1932-től tagja volt a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának, ahol szociofotográfusi tevékenységet folytatott; később sokfelé dolgozott, többek között a DEPHOT képügynökség munkatársa (1932–35) volt, a háború után, 1950-től pedig műzeumi fotográfusként dolgozott. Bauhäuslerinként rá is jellemző volt a felülnézetből történő, merész kivágású kompozíciós mód, s témaválasztásában ő is előszeretettel fordult az ipari konstrukciók, gyárak, hidak felé. 1949-es hazatérése után az akkori kultúrpolitika miatt invenciózus munkára nem látott lehetőséget, így abbahagyta az alkotói fotográfálást.

Judit Kárász (Szeged, May 21, 1912 – Budapest, May 30, 1977)

After graduating at a Szeged grammar school in 1930, she studied photography at the École de la Photographie of Paris, and later at the Bauhaus in Dessau, which she attended at the time as Irén Blüh did. In 1932 she joined the Szeged College of Young Artists, and worked as a photojournalist. She went on to work in diverse fields, was a correspondent of the DEPHOT photo agency (1932–35), and after 1950 worked for various museums. As a Bauhaus alumna, she too was partial to compositions with elevated viewpoints and bold cropping, and subjects such as industrial structures, factories and bridges. Upon her return to Hungary in 1949, she gave up creative photography when she found that the official cultural policy did not encourage inventive work.



Haár Ferenc

(Csernátfalva, 1908. július 19. – Honolulu [Amerikai Egyesült Államok], 1997. december 22.) Az Országos Iparművészeti Iskolában Kaesz Gyula tanítványaként végzett 1927-ben, a fotográfiával a Kassák Lajos vezette Munka-körben jegyezte el magát 1929-es csatlakozásakor. Közel került a baloldali eszmékhez, a szociális fényképezéshez; a harmincas évektől hivatásos fotográfus lett, interiőr- és építészeti fényképeket készített. Az 1937-es párizsi világkiállításon kiállították néhány fényképét, ennek hatására Franciaországba költözött, és innentől kezdve életére a vándorlás volt a jellemző: 1940-től forgatott filmet Japánban, műtermet nyitott Tokióban. 1956 és 1959 között Chicagóban, 1960-tól haláláig Hawaiiin élt. Elsősorban a harmincas években készült szocio- és az Új Tárgyilagosság jegyeit mutató reklám- és csendéletfotói, valamint a Tokióban készült könyvillusztrációi jelentősek.

Ferenc Haár

(Csernátfalva [Cernatu, Romania], July 19, 1908 – Honolulu [United States], December 22, 1997) Graduated at the National School of Applied Art in 1927, as a student of Gyula Kaesz, and became captivated by photography when he joined Lajos Kassák's Work Circle (Munka kör) in 1929. He was attracted by left-wing ideals and became interested in photojournalism; he turned professional in the 1930s, photographing interiors and buildings. Some of his works were featured at the 1937 Paris World Exposition, which prompted him to move to France. A life of wandering followed: in 1940, he started shooting a film in Japan, and opened a studio in Tokyo; between 1956 and 1959 he lived in Chicago, and in 1960 he moved to Hawaii, where he stayed for the rest of his life. Advertisements influenced by photojournalism and New Objectivity, and the book illustrations he made in Tokyo, constitute the most noteworthy part of his output.



KÁRÁSZ Judit

Olvasó fiú, 1932 / 1960-as évek
Reading Boy, 1932 / 1960s
 zselatinos ezüst / gelatin silver print, 294 x 234 mm
 Magyar Fotográfiai Múzeum

GÖNCI Sándor [Frühof Sándor]

Koldus, Budapest / Beggar, Budapest
 1934 / 1988
 zselatinos ezüst / gelatin silver print, 400 x 298 mm
 Magyar Fotográfiai Múzeum

Gönci Sándor [Frühof Sándor] (Újpest, 1907. augusztus 19. – Budapest, 1994. augusztus 3.)

Haár Ferenc hatására csatlakozott a szociofotó-csoporthoz, ahol szorosabb kapcsolatot alakított ki Haárral és Lengyel Lajossal. Részt vett *A mi életünk* című szolnoki szociofotó kiállításon, fotográfiáit közölte a *Der Kuckuck* osztrák baloldali újság. Ahogy 1931-ben megfogalmazta a *Munka* hasábjain: „Munkásfényképező vagyok. Ismerem a fénykép lehetőségeit és tudom, hogy a szocialista ember fényképe szocialista ideálokat fejez ki. Amikor az eseményeket és jelenségeket megrögzíti, igenel vagy tagad.” Gönci fotográfiai munkásságában többnyire a társadalom peremén élők sorsát mutatja be, leghíresebb sorozata a ferencvárosi Hangya-telepről készült.

Sándor Gönci [Frühof Sándor] (Újpest, August 19, 1907 – Budapest, August 3, 1994)

Joined the group of socially concerned photographers under the influence of Ferenc Haár, and became friendly with Haár and Lajos Lengyel. He took part in the Szolnok exhibition of Hungarian photojournalists. From our life (*A mi életünk*), and his photos were published in the Austrian left-wing journal *Der Kuckuck*. As he wrote in a 1931 article in *Munka*: “I’m a working-class photographer. I know what a photograph can do, and I know that the photograph of a socialist man expresses socialist ideals. When it records events or phenomena, it approves or rejects.” Most of his work presents the life of those living on the periphery of society, his best-known series documenting Budapest’s “Hangya” slum.

BUÑUEL

Van Extremadurában, Cáceres és Salamanca között egy olyan elhagyatott hegyes vidék, ahol csak szikla van, hanga meg kecské. Úgy hívják: Las Hurdes. Ezen a magasföldön annak idején az inkvizíció elől menekülő zsidók és haramiák éltek.

Olvastam arról a vidékről egy tanulmányt, a Madridi Francia Intézet igazgatója, Legendre írta. Az írás rendkívüli módon felkeltette az érdeklődésemet. Egyszer aztán Zaragozában arról beszélgettem Sánchez Ventura barátommal és az anarchista Ramón Acínal, hogy dokumentumfilmet kellene forgatni a Las Hurdesről. Ramón Acín egyszer csak azt mondta:

- Ide figyelj! Ha megütöm a főnyereményt, fizetem a filmédet.

Két hónap múlva nyert a lottón, nem ütötte meg ugyan a főnyereményt, de azért elég sokat nyert. Megtartotta a szavát. [...] A *Föld, kenyér nélkül* forgatására elhívtam Párizsból Pierre Uniket asszisztensnek és Élie Lotart operatőrnek. Yves Allégret kölcsönadott nekünk egy kamerát. Mivel csak húszezer pesetánk volt, ami nem valami sok, egy hónap alatt le akartam forgatni a filmet. Négyezer pesetáért vettünk egy öreg Fiatot, arra feltétlenül szükségünk volt, én magam javítottam, ha elromlott (elég jól értettem az autószereléshez).

Mendizábal XIX. századi antiklerikális

intézkedési után a Las Batuecas kolostort kisebb fogadóvá alakították át. Tíz-tizenöt szoba volt benne, és ami óriási dolog: be volt vezetve a víz (igaz, hideg víz volt).

A forgatás alatt minden reggel napkelte előtt indultunk. Kétórás kocsit után gyalog mentünk tovább: cipeltük a felszerelést.

Hamar beleszerettem azokba a sivár hegyekbe. A lakosság sanyarú sorsa nagyon mélyen megérintett, de az is, hogy milyen értelmeselek, és milyen mélyen kötődnek elveszett, „kenyér nélküli” földjükhöz. Vagy húsz olyan falu volt arrafelé, ahol ismeretlen dolog volt a mindennapi kenyér. Csak nagy néha hozott valaki egy száraz cipót Andalúziából, az volt arrafelé a legnagyobb kincs.

A forgatás után, mivel nem maradt pénzem, magam vágtam össze a filmet Madridban, egy konyhaasztalon. Vágóasztal híján nagyítóval néztem a képeket, és összeragasztottam őket úgy-ahogy. Biztos ki is dobtam egypár értékes felvételt, mert nem jól láttam.

A *Cine del Prensá*-ban volt az első vetítés. Némafilm volt, én magam mondtam a kísérőszöveget. „Forgalmazni kellene a filmet” - mondogatta Acín, merthogy vissza akarta szerezni a pénzét. Elhatároztuk, hogy megmutatjuk a nagy tudósunk, Marañoznak, aki a Las Hurdes-i Patronato (amolyan tanácsféle) elnöke volt.

Akkoriban már egyre erősebben és erőszakosabbn szervezkedett a jobb- és szélsőjobboldal a fiatal Spanyol Köztársaság ellen. Primo de Rivera pártja, a Falange tagjai rálöttek a *Mundo obrero*

(Munkásvilág) című lap árusaira. Érezni lehetett, hogy véres korszak közeledik.

Azt hittük, hogy Maraño, aki befollyásos ember, és a megfelelő poszton is van, segít majd, hogy megkaphassuk az engedélyt a forgalmazásra, mert a filmet természetesen betiltotta a cenzúra. De ő megtagadta a segítséget. Azt mondta:

- Miért kell mindig a dolgok legcsúfabb, legkellemetlenebb oldalát megmutatni? Én láttam a Las Hurdesban bűzával megrakott szekereket is (ez nem igaz: szekér csak a lapályon járt, a granadillai úton, és ott is csak nagyon ritkán); és különben is, miért nem inkább a La Alberca-i néptáncokat mutatják be, melyek a legszebbek az egész világon?

La Alberca középkori falu volt, amelyent mindenfelé lehet látni Spanyolországban, és igazából nem tartozott Las Hurdeshez.

Azt válaszoltam Marañoznak, hogy az emberek szerint mindig az ő vidékük tánc a világ legszebb néptánc, és hogy ő ostoba nacionalista módon gondolkodik. Azzal faképnél hagytam, és a film továbbra is be volt tiltva.

Két évvel később a párizsi nagykövetségtől kaptam rá pénzt, hogy hangosíthassam a filmet Pierre Braunbergernél. Ő aztán meg is vette és lassanként, nem valami szívesen, ki is fizette (egyszer jól összeveztem vele, megfenyegettem, hogy összetöröm a titkárnője írógépét egy hatalmas kalapáccsal, amit a sarki vaskereskedésben vettem).

A pénzt odaadtam Ramón Acín két lányának; ő akkor már nem élt.

A spanyol polgárháború idején, amikor a köztársasági csapatok, Durutti anarchista hadosztályának a segítségével elfoglalták Quinto városát, Mantecón barátom, Aragónia kormányzója talált rólam egy dossziét a csendőrség irattárában. Rossz hírű kicsapongónak, alávaló morfinistának írtak le, s az volt ellenem a legfőbb vád, hogy a szerzője vagyok az undorító *Föld, kenyér nélkül* című filmnek, mely valóságos hazafüvés. Ha elfognak, azonnal adjanak át a falangista hatóságoknak. Világos, hogy milyen sors várt volna rám.

Egyszer Saint-Denis-ben az akkori kommunista polgármester, Jacques Doriot kezdeményezésére levetítettem a *Föld, kenyér nélkül*-t munkásokból álló közönség előtt. A nézőtérben négy-öt Las Hurdes-i vendégmunkás is volt. Egyikükkel később találkoztam, amikor újra el látogattam a kopár hegyek közé. Ezek az emberek elhagyták a szülőföldjüket, de aztán visszatértek. Mintha valami ellenállhatatlan erő vonzotta volna vissza őket abba a pokolba, mely mégiscsak az övék.

Luis Buñuel: *Utolsó leheletem.*

Ford.: Xantus Judit, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1989, 155-158.

BUÑUEL

In Extremadura, between Cáceres and Salamanca, lies a desolate mountain region populated by rocks, scrub, and goats. Once upon a time, the high plateaus of Las Hurdes were settled by bandits, and by Jews who'd fled the Inquisition. I'd just read a book about the region, written by the director of the French Institute in Madrid, and was fascinated by it. Back in Saragossa, I talked to Sánchez Ventura and Ramón Acín about the possibility of making a documentary.

„I'll tell you what,” Acín said. „If I win the lottery, I'll put up the money!”

Sure enough, two months later, he won—and he kept his word. He was a committed anarchist who taught art at night to workers. [...] When I was ready to begin filming, I asked Pierre Unik to come down from Paris and be my assistant. Eli Lotar was my cameraman, on a machine we had to borrow from Yves Allégret. Since we had only twenty thousand pesetas, we had to do it all in a month. Four thousand went on a secondhand Fiat, which I repaired myself each time it broke down. We stayed in a Spartan, ten-room hotel which had been empty since Mendizábal promulgated his anticlerical laws in the nineteenth century. We left for the shoot every morning before dawn, drove two hours in the car, then continued on foot, toting our equipment on our backs.

Those graceless mountains fascinated me, as did the poverty and the intelligence of their habitants. I was amazed at their fierce attachment to this sterile country, this “breadless” earth. In fact, fresh bread was just about unheard of, except when someone brought back a dried load from Andalusia.

Our budget ran out on the last day of the shoot, and I did the editing myself, at a kitchen table in Madrid. Since we had no Moviola, I looked at the film through a magnifying glass and spliced the segments together the best I could. Some good footage must have been tossed into the garbage simply because I couldn't see it clearly! The first screening took place at the Cine de la Prensa, where, since it was a silent film, I narrated myself on the microphone. Thinking of his investment, Acín kept pushing me to do some publicity, so we decided to hold a private showing for Maraño, an eminent scholar and president of the governing council of Las Hurdes. At the same time, powerful right-wing forces were putting pressure on the young Republic. Each passing day brought news of another upheaval, another “incident”, like some Promo de Rivera's Falangists firing on the newsmen who sold Mundo Obrero (Workers' World). It was clear that we were on the brink of a long and bloody period.

Because Maraño's prestigious position, we were sure he'd help get the necessary authorization for distributing the film, which had, of course, been censored. Unfortunately, his reactions couldn't have been more negative.

“Why do you want to show everyone all these ugly things?” he asked. “It's not that bad, you know. I've seen carts filled with wheat in Las Hurdes. Why don't you show something nice, like folk dances?”

Needless to say, the film was never shown. What's more, as I promptly told Maraño, those famous carts of wheat went by only on the road below, on their way to Granadilla, and even then they were pretty rare. As for folk dances, those trite expressions of misplaced nationalism, Las Hurdes didn't have any.

Two years later, the Spanish embassy



Luis BUÑUEL

Las Hurdes - Föld kenyér nélkül / Las Hurdes - Land without Bread 1933 / © Filmoteca Española, Madrid / Les Films de la Pleaide, Paris

in Paris gave me the money to add sound to the film. Pierre Braunberger bought the distribution rights, for better or worse, and managed to pay me in bits and pieces, although I once had threaten to smash his secretary's typewriter with a hammer to get even that. It took a long time, but in the end I was able to reimburse Ramón Acín's investment. Because of his untimely death, however, the money went to his daughters.

When the Republican troops, backed by Durutti's anarchist column, occupied Quinto, my friend Mantecón, the governor of Aragón, found a dossier with my name on it in the files of the civil guard. In it, I was described as notoriously debauched, a morphine addict, and the author of the heinous film, that crime against the state, Las Hurdes. If I could be found, the note said, I was to be turned over immediately

to the Falange, where I would receive my just deserts.

In contrast, I remember the time I showed the film to an audience of workers, at the request of Jacques Doriot, the Communist mayor. Four or five immigrant workers from the area were in the theatre, and when I ran into one of them later, during a visit to those arid mountains, he greeted me with great enthusiasm. (It's true that the men from Las Hurdes often went away, but invariably they returned to their native land.)

Luis Buñuel: *My Last Sigh*, translated by Abigail Israel, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003, p. 139-142.

LAS HURDES / FÖLD KENYÉR NÉLKÜL (1933)

Luis Buñuel harmadik filmjét, a *Las Hurdes: Föld kenyér nélkül* című filmet *documentaire*-nek, azaz dokumentumfilmnek nevezte, ma viszont már könyvtárnyi irodalom szól arról, hogy pontosan mi is az, amit a film csaknem fél órájában látunk: szociográfia, szürrealista dokumentum- vagy etnográfiai film, netán a nem-fikciós filmek paródiája.

A film végeredményben nem tesz mást, mint bemutatja az akkori Spanyolország legelmaradottabb vidékét, a portugál határhoz közel fekvő Las Hurdest és lakóinak az életét. Mégis, nem véletlenül állította François Truffaut, hogy „a leghamisabb film a dokumentumfilm”, Buñuel ugyanis több alkalommal a saját szája íze szerint alakította át a valóságot. Az egyik jelenetben például megtudhatjuk, hogy a helyiek csak nagyon ritkán jutottak húshoz, többnyire olyankor, amikor a hegyi kecskék lezuhantak a sziklákról. Buñuel azonban nem várta meg a kecske lezuhanását, hanem lelövette: a kép alján jól kivehetően száll a lőporfüst. Ugyanígy hosszan mutatják, hogy egy halott kislányt visznek a több mérföldre lévő temetőbe; mint utóbb kiderült, a kislány csak aludt.

Buñuel tehát nem csak *Las Hurdes* mérhetetlen nyomorát vette filmre, hanem saját vízióját is rögzítette a valóságról, szimbólumai (koponyák, számártemen lakmározó méhek) ismerősek lehetnek két korábbi filmjéből, *Az andalúziai kutyából* (1928) és *Az Aranykornból* (1930).

A filmkockákon minduntalan visszaköszön a szürrealisták képi világa: Jacques-André Boiffard fényképei vagy Georges Bataille írásai a deformációról (informe). Más vélemények szerint Buñuel csak folytatta a spanyol realista hagyományt, elsősorban a spanyol barokk festészetét: a film narrátora maga is idézi Ribera és Zurbarán képeinek realizmusát.

Mégis, elsősorban nem a film képi világa ejtette gondolkodóba a későbbi kritikusokat, hanem az a mérhetetlenül szenvtelen hangvétel és látásmód, amellyel Buñuel élénk tárja a szenvedést és a nyomort. A film elemzői nem egyszer morális aggályukat is kifejezték: miért nem jutott Buñuel és társai észébe, hogy segítsenek például az út mentén fekvő, haldokló kislányon? A narrátor szenvtelen hanghordozása, a „dialektikus imperatívusz” még akkor is mélyen elgondolkodtató, ha tudjuk, hogy a film eredetileg némafilmnek készült. Ahogy önletrajzi könyvéből, az *Utolsó leheletemből* megtudhatjuk, a film első vetítésén maga Buñuel olvasta föl a kommentár szöveget, melyet Pierre Unikkal és Rafael Sánchez Venturával közösen írt.

A filmet Buñuel egy rövid, 1932-es előkészítő *Las Hurdes-i* körút után igen kevés idő alatt, 1933. április 23-tól május 22-ig forgatta, Élie Lotar operatőrrel és Pierre Unikkal mint asszisztenssel. A költségeket az anarchista Ramón Acín lottónyereménye biztosította. A film alapjául Maurice Legendre-nak, a madridi Francia Intézet akkori igazgatójának az antropológiai tanulmánya szolgált, amely *Las Jurdes: Étude de géographie humaine* címmel jelent meg Párizsban, 1927-ben. Legendre alapos kutatómunkát végzett a vidéken, 1910 és 1926 között csaknem minden nyáron ellátogatott *Las Hurdes*-be, amelyről azt írta, hogy „furcsa, hihetetlen, sőt bizonyos értelemben botrányos, hogy ez a vidék egyáltalán lakott,” szerinte ez a terület maga a dantei pokol, ahol „a helyi lakosok természetes állapota a betegség.”

Buñuel Legendre fotókkal gazdagon illusztrált könyvére hagyatkozva mutatta be ennek a terméketlen és elmaradott vidéknek a szerencsétlen lakosait. Filmjében visszaköszönnek Legendre illusztrációi a golyvás megbetegedésekről

és a kreténekről, sőt magát a forgatás időszakát is a könyv sugallhatta, hiszen Legendre szerint éppen „március, április és mindenekelőtt május a legrettegetesebb hónap” ezen a vidéken.

Las Hurdes ugyanakkor nem Legendre sokat vitatott és idézett műve nyomán vált beszédtémává a korabeli Spanyolországban, hiszen a vidék Lope de Vega óta a középkori elmaradottság és mérhetetlen nyomor fő toposza volt, az „Espana Negra” [a sötét Spanyolország] egyik szimbóluma. Mégis, Legendre volt az, aki korának legmeghatározóbb egyéniségeit, így a filozófus-író Miguel de Unamono-t vagy Gregorio Marañont, a jeles tudóst és államférfit (aki később a *Las Hurdes-i* Patronato elnöke is lett) magával hívta a vidékre, és akik a madridi sajtóban riportokat jelentettek meg a környék mérhetetlen elmaradottságáról. Unamono például szenvtelen hangon dicsőítette ennek a történelmen kívüli területnek a lakóit, akik képesek a borzalmas körülmények között is fennmaradni. Szerinte *Las Hurdes* egyszerűen Spanyolország szegénye és dicsősége. Írásaiknak köszönhető, hogy végül XIII. Alfonz király személyesen is ellátogatott *Las Hurdes*-be (egyébként többek között Legendre és Marañon kíséretében), 1922-ben. Nem sokkal ezután megalakult a Real Patronato nevű szervezet, melynek nyomán megépült az első *Las Hurdes*-be vezető út, s amely céljával tűzte ki többek között azt is, hogy a környék gyermekei, ezek a „rongyos, mezítlábas utcagyerekek pontosan ugyanabban az oktatásban részesüljenek, mint a világ más gyerekei” (idézet a filmből).

Las Hurdes kiváló terepe volt a világbájtó gondolatoknak. Ilja Ehrenburg 1932-es, eredetileg oroszul megjelent írásában például erőteljesebb szociális reformokat sürgetett az éppen akkor kiáltott köztársaságban, a radikális nacio-

nalista Doctor José María Albiñana Sanz egy 1933-as írásában viszont éppen a fiatal spanyol köztársaság „inkvizíciójának” az áldozataként mutatta be a területet. Buñuel filmjével tehát ebbe a diskurzusba kapcsolódott be: egyszerre kritizálta a köztársaság-pártiak erőltetett reformtörekvéseit, az egyház kívül- és felülálló magatartását, a francoista erőket, de magukat a helybélieket is, akik nem képesek dolgozni sorsuk jobbá fordításán. Szélsőséges antiklerikalizmusa és egyértelmű baloldali állásfoglalása miatt a *Föld kenyér nélkül* a kormányra kerülő konzervatív erők szemében felért a hazaárulással, így a filmet 1933 decemberében betiltották, és csak 1936-ban, a Népfront hatalomra kerülésekor mutatták be először hivatalosan. A baloldali sajtó ez alatt az idő alatt is több ízben közölt képeket a filmből, így az *Octubre* című kommunista lap 1933. június-júliusi száma, vagy a szintén baloldali *Nueva Cultura* 1935. október-novemberi kiadása. A film bemutatója után a népfrontos sajtó több tucat dicsérő kritikát közölt a filmről, és már a „világ egyik legjobb dokumentumfilmjének” kiáltotta ki.

A film valóban a korai dokumentumfilmek egyik kimagasló példája, azzal az ideológiai-propagandisztikus indítással, amely a szovjet dokumentumfilmes iskola, a Kino Pravda sajtója (lásd Dziga Vertov munkásságát), és amely szerint minden dramatikus-fikciós film burzsoá kicsapongás. A film ugyanakkor valóban párdarabja *Az andalúziai kutyának* vagy *Az Aranykornak*. Dokumentum-jellege mellett szerzői film is, Buñuel sajátos világlátásának a költői lenyomata, egy sötét, istentől elhagyatott világ démoni víziója, melyet csak a kamera objektivitása tud lényegi módon bemutatni.

Székelly Katalin

LUIS BUÑUEL: LAS HURDES / LAND WITHOUT BREAD (1933)



Luis BUÑUEL

Las Hurdes - Föld kenyér nélkül / Las Hurdes - Land without Bread
1933 / © Filmoteca Española, Madrid / Les Films de la Pleaide, Paris

Though Luis Buñuel called his third film, *Las Hurdes: Land without bread* a *documentaire*, i.e. a documentary, there is widespread speculation with film as to the actual genre of the almost 30-minute piece, with its socially concerned filmic journalism, surrealist documentary or ethnography, and the parody of nonfiction films being equal contenders.

By all appearances, the film simply introduces life in *Las Hurdes*, the most backward region in Spain at that time, near the Portugal border. Yet, it was not without reason that François Truffaut deemed documentaries the most dishonest films, because Buñuel reshaped reality to fit his taste on a number of occasions. In one of the scenes, for instance, we learn that locals get to eat meat only very rarely, mostly when a mountain goat falls off the rocks. Buñuel did not wait for the occurrence to happen, but had a goat shot: the cloud of gunpowder is distinctly visible at

the bottom of the frame. In a similar vein, there is a long episode in which the body of a young girl is carried to a cemetery miles away: she later turned out to have only feigned death.

Buñuel thus recorded not only the immense misery of *Las Hurdes*, but also his own vision of reality; the symbols he uses (skulls, wasps feasting on the carcass of a donkey) may be familiar from his two previous films, *An Andalusian Dog* (1928) and *Age of Gold* (1930).

The visual idiom of the Surrealists' keeps manifesting in the film: many viewers are reminded of Jacques-André Boiffard's photographs and Georges Bataille's writings about deformation (informe). Others think Buñuel simply continued the Spanish realistic tradition, particularly Baroque painting: the narrator himself makes a reference to the realism of Ribera and Zurbarán.

What later critics are puzzled by, however, is not the visual language of the film, but the incredibly impassive tone and approach with which Buñuel presents suffering and indigence. Commentators have often sounded moral misgivings: why is it that Buñuel and the others did not consider helping the little girl dying by the road? The narrator's dispassionate intonation, the "dialectic imperative", will make one

(cont. next page)

(cont. from previous page)

pause, even if we take into account that the film was originally meant to be a silent one. At the premiere Buñuel himself read out the narrative he had penned with Pierre Unik and Rafael Sánchez Ventura, as we learn from his autobiography, *My Last Breath*. Following a short preparatory round trip in *Las Hurdes* in 1932, Buñuel shot the film very quickly, between April 23 and May 22, 1933, with only cinematographer Élie Lotar and assistant Pierre Unik on the crew. Expenses were covered by a lottery win of Ramón Acín, the anarchist. The film was based on an anthropological study by Maurice Legendre, then Director of the French Institute in Madrid, published in Paris in 1927 as *Las Jurdes: Étude de géographie humaine*. Legendre had been very thorough in his research and had visited *Las Hurdes* almost every summer between 1910 and 1926. "It is strange," he wrote, "incredible, and, in some ways, scandalous that the region of *Las Hurdes* is inhabited at all." In what he considered a "Dantesque hell," "sickness [seemed] the ordinary state of the local inhabitants."

Buñuel relied on Legendre's book, which was richly illustrated with photos, when he presented the luckless inhabitants of this unproductive and underdeveloped region. The film brings to life Legendre's photos of goitre sufferers and deformed people, and even the time of shooting was

probably inspired by the book, because according to Legendre, "March, April, and especially May, are the most horrid months" in this land.

It was not Legendre's widely quoted and oft-contested work that brought *Las Hurdes* to public attention in contemporary Spain, because the region had been a symbol of medieval backwardness and fathomless poverty, an emblem of "España negra" (Dark Spain), at least since Lope de Vega. Nevertheless, it was Legendre who invited prominent minds of his age to visit the region. When philosopher and writer Miguel de Unamuno, or Gregorio Marañón, the eminent scientist and statesman (who was to become president of the Real Patronato de *Las Hurdes*) returned to Madrid, they published reports on the astonishing underdevelopment of the province. Unamuno, for instance, offered a dispassioned laudation of the natives who persevered amidst terrible conditions. *Las Hurdes*, he said, was both a shame and a glory of Spain. Thanks to these writings, the king, Alfonso XIII visited *Las Hurdes* in 1922 (accompanied, among others, by Legendre and Marañón). Not long after that the Real Patronato de *Las Hurdes* was formed, an organization which secured the construction of the first public road to *Las Hurdes*, and which vowed to ensure that children there, "these ragged, barefoot urchins

get the same education as children elsewhere in the world" (in the words of the film).

Las Hurdes became a battleground for social thought. In his 1932 writing, originally published in Russian, Ilya Ehrenburg urged the newborn republic to press for more radical social reforms, while in 1933, José María Albiñana Sanz, a radical nationalist, described the province as a victim of "inquisition" by the young Spanish republic. It was this discourse that Buñuel joined with his film, criticising the feeble reformist efforts of the republicans, the arrogance and indifference of the church, the Francoists, as well as the locals who failed to work to improve their circumstances. Espousing extreme anticlerical views and adopting an openly leftist position, *Land without bread* was an act of high treason in the eye of the conservatives, who when taking over government, banned the film in December 1933. It was not until 1936, when the Popular Front assumed power, that it was first presented officially. In the interim, the leftist press had published stills from the film, as in the June-July 1933 issue of *Octubre*, a communist organ, and the October-November 1935 number of *Nueva Cultura*. After its premiere, the press of the Popular Front praised it in dozens of reviews, applauding it as "one of the best documentaries in the world."

Las Hurdes is indeed an outstanding example of early documentary films, displaying the same ideological-propagandistic motivations as the *Kino Pravda*, the Soviet school of documentary makers (cf. the oeuvre of Dziga Vertov), who believed that drama or fiction in a film was a bourgeois excess. It was, at the same time, an appendant to *An Andalusian Dog* or *Age of Gold*. Beside its documentary qualities, it is also an auteur film, a poetic impression of Buñuel's original conception of the world, the demonic vision of a dark, godforsaken land, which only an objective camera can truthfully reveal.

Katalin Székely

80.000 gyermekre van gondunk

10%



Gyermekétkeztetési Alapítvány

Adószám:

18049842-2-43

Tel: (1) 283-2510



www.gyea.hu

LUDWIG MÚZEUM

Kortárs Művészeti Múzeum
Museum of Contemporary Art
www.ludwigmuseum.hu

Művészetek Palotája • Palace of Arts • 1095 Budapest, Hungary, Komor Marcell u. 1.
Nyitva: kedd-vasárnap: 10.00-20.00 / Hétfőn zárva
Open: Tuesday-Sunday: 10.00 a.m.-8.00 p.m. / Closed on Mondays
Tel: +361-555-3444 / info@ludwigmuseum.hu / www.ludwigmuseum.hu

VÁLSÁGJELEK

Luis Buñuel, Walker Evans, Theo Frey
a hollandiai arbedersfotografen
Kálmán Kata és mások

THINGS ARE DRAWING TO A CRISIS

Luis Buñuel, Walker Evans, Theo Frey
Workers' photography from the
Netherlands, Kata Kálmán and others

2009. július 17 - szeptember 20.

July 17 - September 20, 2009

Kurátorok / Curated by

BAKI Péter, Magyar Fotográfiai Múzeum
Kecskemét
Flip BOOL, Nederlands Fotomuseum, Rotterdam
Peter PFRUNDER - Sabine MÜNZENMAIER
Fotostiftung Schweiz, Winterthur
SZÉKELY Katalin
Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum
A Hayward Gallery vándorkiállítása: Walker Evans:
Fényképek 1935-1936
A Hayward Touring exhibition: Walker Evans:
Photographs 1935-1936.

Együttműködő partnerek / Partners

Fotostiftung Schweiz, Winterthur
Hayward Gallery, London - di CHROMA, Madrid
Les Films de la Pleiade, Paris
Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét
Nederlands Fotomuseum, Rotterdam

Külön köszönet / Special thanks

Rudolfné Bartakovics Mária
az Euroart Alapítvány elnöke / President of
the Euroart Foundation
Deutsches Historisches Museum, Berlin
Filmoteca Española, Madrid
Geementemuseum, den Haag
International Institute of Social History, Amsterdam
Magyar Nemzeti Filmarchívum, Budapest
Maria Austria Instituut, Amsterdam
Stadsarchief, Amsterdam
Vintage Galéria, Budapest

szerzők / authors

BAKI Péter, Flip BOOL, Luis BUÑUEL
Theo FREY, GYÖRGY Péter, Peter PFRUNDER
Jeff L. ROSENHEIM, SZÉKELY Katalin

fordítók / translated by

KÉKESI Zoltán, Abigal ISRAEL, MIHÁLY Árpád
SZEKERES Andrea, XANTUS Judit

szöveggondozás / proofreading

KÜRTI Emese

nyelvi lektor / translation revised by

Karina HORITZ, Jim TUCKER

szerkesztő / edited by

SZÉKELY Katalin

grafikai terv / graphic design

SZMOLKA Zoltán / Solid Studio / www.solid.hu

nyomda / printed by

BLACKPRINT Nyomda
© a művészek / the artists
© a szerzők / the authors
© a fordítók / the translators

kiadja / published by

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

felelős kiadó / responsible for the edition

BENCSIK Barnabás igazgató / director

példányszám: 20.000 / printed in 20.000 copies

A kiállítás támogatói / Supported by



swiss arts council
prohelvetia

nka
Nemzeti Kulturális Alap

unit

PESTI



Művészetek
Palotája
Budapest

OKTATÁSI
ÉS KULTURÁLIS
MINISZTERIUM
A múzeum fenntartója