

Zeitschrift: Collection cahiers d'artistes
Herausgeber: Pro Helvetia
Band: - (1998)
Heft: -: Istvan Balogh

Artikel: Istvan Balogh
Autor: Balogh, Istvan / Fiedler, Andreas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-976154>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

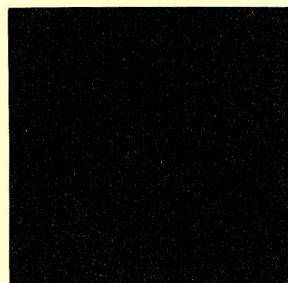
Download PDF: 29.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Istvan Balogh



Pro Helvetia
Fondation suisse pour la culture
Cahiers d'artistes 1998





Da muss etwas passiert sein: Ein Polizeiauto, am Strassenrand parkiert, eine Frau liegt auf dem Boden, ausgestreckt, unnatürliche Kopfhaltung, mehrere Personen, zum Teil uniformiert. *Die Sache ist klar:* Ein Verbrechen, die Frau wurde ermordet, das kommt vor in solchen Gegenden, im öden Niemandsland städtischer Randzonen. *Solche Bilder kennen wir:* Nächstens wird wohl Oberinspektor Derrick und sein Assistent in einer grauen Limousine heranbrausen, am Boden wie zufällig ein wichtiges Beweisstück finden und den Fall lösen.

Ein flüchtiger Blick scheint zu genügen, um die Szenerie zu überblicken und die Sachlage zu ordnen. Der flüchtige Blick genügt, um Bilder aus der eigenen Erinnerung ins Bewusstsein treten zu lassen und daraus eine Geschichte zu konstruieren, er genügt, um jenen Prozess in Gang zu setzen, der für das Funktionieren der menschlichen Wahrnehmung so entscheidend ist: Aus beschränkten Informationen, aus einem Fragment entwickelt der Betrachter etwas Geschlossenes, das mit seinem Wissen, seinen Erinnerungen und seinen Erwartungen in Einklang zu bringen ist. Wahrnehmung ist ein konstruktiver Prozess, der die sensorische Stimulation weit übersteigt.

Die Bilder von Istvan Balogh widersetzen sich jedoch diesem flüchtigen Blick. Seinen Arbeiten ist eine suggestive Bildwirkung eigen, der sich der Betrachter nicht entziehen kann, und das Beispiel *Allegorie* – dies der Titel der grossformatigen Fotografie – zeigt, wie hartnäckig diese Wirkung einen zweiten, einen dritten Blick fordert. Das Verlangen, die Bedeutung dessen, was sich auf dem Bild zeigt, zu erkennen und zu vervollständigen, wird für den Betrachter zwar zunächst befriedigt, allerdings in einer Art und Weise, die für ihn irritierend eindeutig ist.

Dieses Paradox verunsichert und zwingt dazu, den Blick zu präzisieren: Die Beamten sind in auffälliger Harmonie gruppiert und mit vielfältigen Untersuchungen beschäftigt. Die Beobachtung, dass die fünf Personen jeweils mit Hilfe

eines ihrer fünf Sinne die Bestandesaufnahme vorantreiben, lässt plötzlich auch den Titel der Arbeit bedeutsam erscheinen. Alles dreht sich um die Leiche, welche im Mittelpunkt des Bildes liegt, dort, wo sich der Blick zentriert. Entgegen den Erwartungen ist zwischen den Beteiligten keine Interaktion zu erkennen, es sind keine Anzeichen irgendeiner Dramatik oder Hektik auszumachen. Dem Betrachter bleibt zu konstatieren: *So kann das doch nicht gewesen sein.*

Eine der elementaren Bedingungen der Fotografie als bilderzeugendes Medium ist jener historische Realitätsanspruch, der das fotografische Bild als reproduzierten Ausschnitt einer tatsächlich existierenden Realität annimmt. Die analoge Fotografie, und diesem Bereich sind die hier zusammengefassten

Arbeiten Istvan Baloghs zuzurechnen, kann nicht wie andere bildende Künste

eine Alternative zur Abbildung finden. Die technischen Möglichkeiten der Digitalisierung würden es zwar erlauben, Bilder im phänomenologischen Code der Fotografie ohne jegliche Referenz, ohne existierende Wirklichkeit herzustellen. Balogh verwendet jedoch die Kamera in traditioneller Weise als Analogisierungsapparat, er verzichtet auf technische Eingriffe oder gestaltende Verfremdungen, seine sich auf dem Bild zeigenden Realitäten kommen nicht aus dem Computer. Lichtstrahlen, die durch die Linse dringen, schaffen das Bild. Das Abbild hat ein Vorbild, der fotografierte Ausschnitt hat seine Entsprechung in der Wirklichkeit. Aber: Diese Wirklichkeit wird von Istvan Balogh

hochgradig inszeniert.

Ausgehend von einer präzisen Bildidee, stellt Balogh Situationen nach, die er bis in die kleinsten Details unter Kontrolle hält. Der Künstler komponiert und arrangiert mit grösster Sorgfalt, wählt gezielt Örtlichkeiten aus, weist Statisten an, bestimmt deren Mimik und Gestik, bringt jedes Requisit in die richtige Position – und drückt dann auf den Auslöser. So entstehen Fotografien von Szenen, die nur für die Kamera inszeniert wurden, obwohl sie zunächst den Anschein erwecken, als ob die Kamera sie gerade beobachtet hätte.

Diese Vorgehensweise gilt für zwei grössere Werkgruppen: zunächst für den 1991 abgeschlossenen und 14 Arbeiten umfassenden Zyklus *Cadre de Vie*



(Keine goldene Legende). Ausgangspunkt für den Bildfindungsprozess ist hier eine mittelalterliche Sammlung christlicher Heiligenlegenden, die berühmte *Legenda aurea*. Mit durchdachten Inszenierungen werden die Legenden zu Leben und Leiden der Heiligen aus ihrer Geschichtlichkeit befreit und so zu einem weitreichenden inhaltlichen Bezugsfeld.

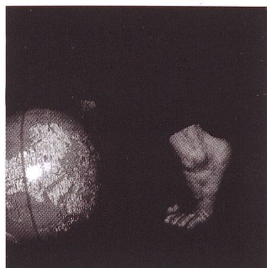
Ein zweiter Werkzyklus, zu dem auch die erwähnte Arbeit *Allegorie* gehört, ist im Verlauf von mehreren Jahren entstanden und umfasst über 20 Bilder, deren heteronome Künstlichkeit jene Bildatmosphäre erzeugt, die den Betrachter im Bild hält, ohne ihn zum Beteiligten zu machen. *Das eiserne Zeitalter* hat Balogh diese Serie benannt, eine Anlehnung an die von Ovid in den *Metamorphosen* beschriebene Phase der Menschheitsentwicklung, die den paradiesischen Zuständen des goldenen Zeitalters gegenübersteht. Während der Künstler mit dem Titel auf einen antiken Schöpfungsmythos verweist, lassen sich die fotografierten Szenen in unserer Gegenwart und in unserem eigenen Erleben verankern. Es sind Bilder, die existentiell berühren, Bilder des Alltäglichen, nicht des Banalen.

Die grossformatigen Fotografien sind bis zu einem Punkt der technischen Perfektion getrieben, der jedes Detail, jede Kontur klar erkennen lässt. Nichts verbirgt sich, nichts verschwimmt vor unseren Augen. Doch diese Determiniertheit entschleiern nicht, sondern führt die Begrenzung menschlichen Sehens vor Augen und verstärkt die Fiktionalität jedes Bildes, die Unmöglichkeit der vollständigen Erfassung und Aneignung. Indem Balogh das Sichtbare in Frage stellt, macht er das Erahnbare «sichtbar».

Oft arbeitet Istvan Balogh mit kunsthistorischen Bezügen, die er als subtile Andeutungen in seine komplexe Bildsprache integriert. So erinnert etwa die Strenge im kompositorischen Aufbau bei mehreren Arbeiten an die formale Stringenz klassischer Malerei, welche für die suggerierte Überschaubarkeit der Szenen mitverantwortlich ist. Baloghs Inszenierungen lassen in der Darstellung des Besonderen, des Einzelfalles, immer auch das Allgemeingültige und Überzeitliche erahnen. Die Bilder unterscheiden sich von den Dingen, denen sie sich

verdanken und weisen als Reflexionen über die Konstruktion und Dekonstruktion von Wirklichkeit weit über das Dargestellte hinaus.

Ist die strenge Inszenierung für alle Arbeiten dieser beiden Werkzyklen ein verbindendes Element, so entfällt diese Gemeinsamkeit für die Fotografien der Reihe *In the Meantime*, die in den vergangenen zwei Jahren entstanden sind. In einigen dieser Arbeiten enthält sich Balogh jeglicher aktiven Steuerung, in anderen sind die inszenierenden Eingriffe nicht von Wichtigkeit oder kaum mehr als solche zu erkennen. Damit lässt er diese Bilder in einem den Betrachter herausfordernden Schwebezustand und betont in verstärktem Masse ihren visuellen Gehalt, ohne allerdings auf eine Präention des Zeichenhaften völlig zu verzichten. Diese Fotografien lassen den Betrachter im Unwissen darüber, ob er gerade einen Augenblick zu früh oder zu spät ins Bild eintritt. *In the Meantime* fasst Arbeiten zusammen, die in besonderer Weise als Zeit-Zeichen gelesen werden müssen.



Jede Fotografie gilt per definitionem als Zeugnis für ein einmaliges Ereignis, als Schatten eines Augenblicks, der sich mit einem Lichtstrahl durch das Objektiv der Kamera dem Film eingeschrieben hat. Es entsteht ein Dokument eines unwiederbringlichen Zeit-Punktes, die Fotografie wird zur Gerinnungsform von Zeit. Der Umstand, dass sich in jedes

fotografische Bild Zeit einschreibt, war in den Anfängen des Mediums vor über 150 Jahren augenfällig: Die damaligen Fotografen hatten sich zwangsläufig der unbeweglichen Umgebung zuzuwenden, da es Stunden dauerte, bis sich das Licht auf der Fotoplatte förmlich eingebrannt hatte. Alles was sich bewegte, vermochte im reaktionsträgen Bildspeicher keine Spuren zu hinterlassen. Die drastische Verkürzung der Belichtungszeit vermag daran nichts zu ändern: Was ins fotografische Bild eingeht, ist Zeit.

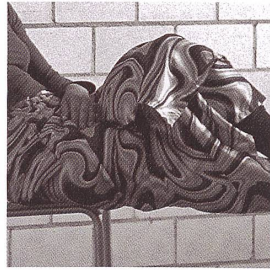
In the Meantime lenkt die Aufmerksamkeit jedoch nicht auf einen bestimmten, einzigartigen Moment, sondern vielmehr auf ein ungefähres *Vorher* oder *Nachher*, einen fragilen Bereich prinzipieller Offenheit. Wenn beispielsweise auf einem Bild dieser Werkgruppe eine Leiter zu sehen ist, die verlassen am Weg-

rand steht und deren Funktion an diesem Standort nicht erschlossen werden kann, so stellt sich der Betrachter unwillkürlich Fragen, die auf Möglichkeiten in der Vergangenheit oder in der Zukunft abzielen. Die auf der Fotografie eingefrorene Gegenwart hingegen stellt die Funktionalität der Leiter in Frage und bietet somit nur ein aus einem Erzählfluss herausgebrochenes Fragment an, das sich einem zugänglichen Sinn verweigert.

In the Meantime: Ein Mann überquert gerade die Strasse, an der beidseits Autos geparkt sind, während auf der linken Strassenseite zwei Personen an den Häusern vorbeieilen und ein Fiat, auf dessen Beifahrersitz ein Kind das Fenster nach unten kurbelt, nach links abbiegt. Baloghs Bilder halten nicht jenen Moment fest, in dem sich ein bestimmter Handlungsverlauf kondensiert oder in dem irgend etwas Entscheidendes passiert. Sie suchen weder nach der romantischen Poetik des Augenblicks noch nach der Magie des unwiederbringlichen Momentes. Der Betrachter erkennt diese Fotografien als Ereignisse in der Zeit, die ihm das verdeutlichen, was Gegenwart ausmacht. Es sind Bilder der Latenz.

Istvan Balogh befragt mit seinen Arbeiten das Bild der Wirklichkeit und den Umgang mit dieser. Seine Bilder beweisen nichts. Dieser Unterschied ist fundamental: *Allegorie* zeigt am linken Bildrand einen Beamten, der mit seinem Fotoapparat die Lage der Leiche, die ausgeleerte Handtasche und andere Spuren dokumentiert. Diese Fotografien, die ihre Glaubwürdigkeit insbesondere ihrer automatischen Genese verdanken, werden archiviert und später als Elemente einer Indizienkette zur Rekonstruktion der damaligen Realität einen zentralen Beitrag leisten. Diese Bilder sollen als Beweismittel eine Wirklichkeit bestätigen. Die Bilder Istvan Baloghs bestätigen den Zweifel.





Il s'est passé quelque chose: une voiture de police garée sur le bas-côté, une femme couchée par terre, la tête rejetée de façon peu naturelle, quelques personnes autour, des hommes en uniforme. *C'est évident*: cette femme a été assassinée. Un crime, c'est bien ce qui arrive dans ce genre d'endroits, sinistres terrains vagues de banlieue. *C'est qu'on les connaît, ces images*: dans un instant, l'inspecteur Derrick et son assistant vont surgir à fond de train dans une limousine grise, repérer comme par hasard une pièce à conviction capitale, et débrouiller l'affaire.

Apparemment, un regard superficiel suffit à embrasser la scène et à saisir la situation. Un seul coup d'œil, et les images remontent à notre mémoire, composent une histoire, déclenchent le processus si caractéristique de la perception humaine: à partir d'une information limitée, d'un fragment, le spectateur imagine quelque chose de complet, en accord avec son savoir, ses souvenirs et ses attentes. La perception est un processus créatif, constructif, qui va beaucoup plus loin que la stimulation sensorielle.

Les images d'Istvan Balogh se refusent pourtant à un tel regard. Ses travaux possèdent une efficacité subjective particulière, ils exercent un ascendant auquel le spectateur ne peut se soustraire, et l'exemple d'*Allégorie* – c'est le titre de cette photographie grand format – montre avec quelle insistance cette sensation sollicite de notre part un second, puis un troisième examen. Dans un premier temps, notre besoin d'élucider et de compléter le sens de ce qui est montré sur l'image est satisfait, mais d'une façon désagréablement univoque.

Ce paradoxe nous fait hésiter et nous invite à affiner notre regard: les fonctionnaires, groupés avec une harmonie qui saute aux yeux, vaquent à diverses investigations. Pour peu que l'on s'avise que ces cinq personnes, en procédant à l'état des lieux, font intervenir chacune l'un des cinq sens, c'est soudain

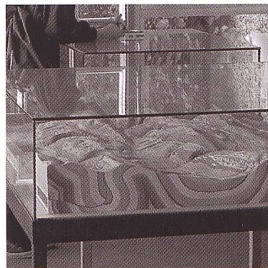
la signification du titre de la photo qui s'éclaire. Tout tourne autour du corps étendu au centre de l'image, où le regard se focalise. Contre toute attente, aucune interaction n'est repérable entre les figurants, pas le moindre signe d'agitation ou de tension dramatique. Force est de constater: *Mais non, voyons! Ça n'a pas pu se passer comme ça.*

L'un des fondements de la Photographie, dans la communauté des images, est sa prétention historique à la réalité, qui veut que l'image photographique soit considérée comme la reproduction d'un fragment de quelque chose qui existe bel et bien. Au contraire d'autres branches des beaux-arts, la Photographie analogique – et les travaux d'Istvan Balogh réunis ici entrent dans cette catégorie – ne peut pas inventer d'alternative à la figuration. Les possibilités techniques de la Photo digitalisée permettraient, certes, de fabriquer des images conformes au code phénoménologique de la Photographie, tout en étant privées de référentialité, indépendantes de toute réalité existante. Balogh utilise cependant l'appareil de manière traditionnelle, comme un appareil d'analogisation; il s'abstient d'interventions techniques ou d'effets de distanciation, le réel qui apparaît sur l'image ne sort pas de l'ordinateur.

Des rayons lumineux, en traversant l'objectif, créent l'image. Le cliché comporte un modèle, le fragment photographique a son correspondant dans la réalité. Or cette réalité, Istvan Balogh la met en scène au plus haut degré.

A partir d'une idée précise, Balogh élabore des situations qu'il contrôle jusque dans les moindres détails. Il compose et arrange avec un soin minutieux, choisit des lieux appropriés, donne des instructions aux figurants, leur dicte, leur mimique et leurs gestes, place chaque accessoire dans la position judicieuse – et ensuite seulement, il appuie sur le déclencheur. C'est ainsi qu'il a photographié des scènes qui n'ont été mises en place que pour l'objectif, encore qu'on croirait, au premier abord, que l'appareil vient tout juste de les surprendre.

Cette façon de procéder prévaut pour deux grands ensembles de photos: tout d'abord, un cycle de 14 travaux, achevé en 1991, intitulé *Cadre de vie*

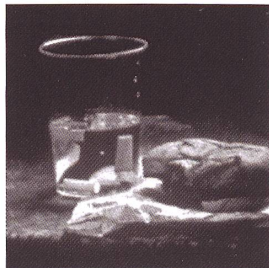


(*Pas de Légende dorée*). Le point de départ de la recherche des images est un recueil médiéval de vies de saints, la célèbre *Legenda aurea*. Au moyen de mises en scènes concertées, les légendes sur la vie et le martyr des saints s'émancipent de leur historicité pour constituer un vaste champ référentiel et narratif.

Un second cycle, auquel appartient *Allégorie*, le travail mentionné ci-dessus, a été composé au fil de plusieurs années et comporte vingt photographies dont l'artificialité hétéronome suscite cette atmosphère qui tout à la fois retient le spectateur dans l'image et l'empêche d'y participer. Balogh a intitulé cette série *L'Age du fer*, allusion à la phase de l'histoire de l'humanité que décrit Ovide dans les *Métamorphoses*, et qui s'oppose à l'Age d'or. Alors que l'artiste, par ce titre, renvoie à d'anciens mythes de la Création, les scènes photographiées s'ancrent dans notre présent et dans notre vécu contemporain. Ce sont des images qui nous touchent existentiellement, des images du quotidien. Mais non pas de la banalité. Les photos grand format atteignent un degré de perfection technique qui permet d'identifier clairement chaque détail, chaque contour. Rien de dissimulé, aucun flou. Toutefois, cette précision, loin de dévoiler quoi que ce soit, fait apparaître à nos yeux les limites du regard humain et accentue le caractère fictif de l'image, l'impossibilité d'une appréhension, d'une assimilation complètes. En mettant en question le visible, Balogh nous fait «voir» ce dont nous n'avons que le pressentiment.

Souvent, Istvan Balogh fait intervenir des références à l'histoire de l'art, qu'il intègre comme de subtiles allusions dans son langage complexe. Ainsi, par exemple, la structure rigoureuse de plusieurs travaux rappelle la rigueur formelle de la peinture classique, coresponsable de la lisibilité des images. Les mises en scène de Balogh laissent toujours percer, dans la représentation du particulier et de l'unique, le général et l'intemporel. En tant que réflexions sur la construction et la déconstruction de la réalité, ces images dépassent les choses auxquelles elles doivent leur existence, et leur portée va bien au-delà de ce qu'elles représentent.

Si la mise en scène rigoureuse rapproche tous les travaux de ces deux cycles, ce point commun disparaît dans la série intitulée *In the Meantime*, réalisée au cours des deux dernières années. Dans certains de ces travaux, Balogh s'abstient de toute intervention active, dans d'autres, les impulsions scénographiques sont insignifiantes, ou à peine décelables. Ainsi abandonne-t-il ces images à leur indétermination, provoquant le spectateur et accentuant plus fortement leur présence visuelle, sans toutefois renoncer totalement à toute prétention au symbolique. Ces photographies laissent le spectateur dans l'incertitude: entre-t-il dans l'image un instant trop tôt, ou un instant trop tard? *In the Meantime* rassemble des travaux qui doivent être lus, de façon toute particulière, comme des signes de la temporalité.



Chaque photographie, par définition, témoigne d'un événement unique, est l'ombre d'un instant qui, avec un rayon de lumière qui a passé par l'objectif de l'appareil, s'est imprimé sur la pellicule. C'est donc là le document d'un instant qui ne se répétera jamais, la Photographie, dès lors, devient une forme de temps coagulé. Le fait que du temps s'inscrive sur chaque document photographique était une évidence aux débuts de son histoire, il y a 150 ans: les photographes d'alors étaient forcés de choisir un sujet immobile, puisqu'il fallait des heures jusqu'à ce que l'image se soit littéralement

gravée sur la plaque photographique. Ce qui bougeait ne laissait aucune trace dans la lente conserve d'images. Le fait que le temps de pose soit radicalement raccourci ne change rien à l'affaire: ce qui reste pris dans l'image photographique, c'est le temps.

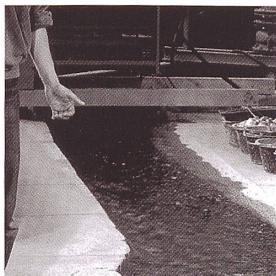
In the Meantime, toutefois, ne focalise pas l'attention sur un moment précis et unique, mais plutôt sur un *avant* ou *après* approximatif, un domaine fragile d'ouverture fondamentale. Si par exemple sur une image de ce cycle, on voit une échelle abandonnée au bord de la route, dont la fonction, à cet endroit, reste inexplicable, le spectateur, involontairement, s'interroge, et fait des hypothèses au passé ou au futur. Le présent figé dans la photographie, par contre, met en question la fonctionnalité de l'échelle, et n'offre

qu'un fragment qui, arraché à tout contexte narratif, refuse de livrer sa signification.

In the Meantime: un homme traverse une rue le long de laquelle des voitures sont stationnées, des deux côtés, tandis que sur la gauche, deux personnes se hâtent devant les maisons, et qu'une Fiat bifurque à gauche tandis qu'un enfant, sur le siège du passager avant, tourne la poignée de la fenêtre. Les images de Balogh ne retiennent pas le moment auquel une action se condense, auquel quelque chose de décisif se déroule. Elles ne recherchent ni la poésie romantique de l'instant, ni la magie du moment unique. Le spectateur reconnaît sur ces photographies des événements situés dans le temps, et qui lui expliquent ce qui constitue le présent. Ce sont des images de la latence.

Istvan Balogh, dans ses travaux, interroge l'image de la réalité et notre rapport au réel. Ses images ne prouvent rien. Cette nuance est fondamentale: du côté gauche d'*Allégorie*, on aperçoit un fonctionnaire qui photographie la position du corps, le sac à main vide, et d'autres traces. Ces photographies-là, qui doivent leur crédibilité surtout à leur genèse automatique, seront archivées, et représenteront un apport décisif à la reconstitution des faits réels. Ces images, en tant que preuves, sont destinées à confirmer une réalité. Les images d'Istvan Balogh, elles, confirment le doute.





Something must have happened: a police car parked next to the road, a woman, her head unnaturally twisted, lying stretched out on the ground, several people, some in uniform. *The situation is obvious:* a crime, the woman has been murdered, it's the sort of thing that happens in the wastelands of outlying urban areas. *We've seen those pictures before:* Inspector Derrick and his assistant are going to arrive any minute, screeching to a halt in their gray limousine. On the ground they come across just the right piece of evidence they need to solve the case.

A fleeting glance is enough to take in the scene and cubbyhole it. A fleeting glance is enough to elicit images from the subconscious, construct a story out of them, and thus start up the process that underlies the workings of human perception: a bit of limited information, a few fragments, and we instantly produce a self-contained scenario that blends in with our knowledge, memories and expectations. Perception is a construction process that goes far beyond the stimulation of the senses.

Istvan Balogh's pictures frustrate that fleeting glance. His works are imbued with a suggestive imagery that viewers cannot escape and *Allegory*, as the large-format photograph is titled, demonstrates how stubbornly this effect demands a second and a third look. The desire to recognize and flesh out the meaning of what the picture shows is basically satisfied but in a manner that is disturbingly obvious.

Ruffled by this paradox, the viewer is forced to give the picture still more focused attention. The officials, grouped in conspicuous harmony, are busy with a variety of investigations. The realization that the five people are each conducting their investigations with one of the five senses suddenly lends meaning to the work's title. The focal point is the corpse; it is lying stage center, the spot where the gaze automatically gravitates. Contrary to expectations, there is no interaction between the officials on the case; there is no indication of drama

or hectic activity. The viewer comes to the inevitable conclusion: *It wasn't that obvious after all.*

One of the elementary conditions of photography as a medium that generates pictures is the historical claim to reality, based on the assumption that the photographed picture represents a slice of existing reality. Analog photography — which is the medium Istvan Balogh used to produce the works under discussion — is unlike other visual arts inasmuch as it can only represent. The potential of digital technology would, of course, permit creating pictures in the phenomenological code of photography without a referent, without any existing reality, but Balogh makes traditional, conventional use of the camera. He does not technically alter or alienate the pictures; the realities he (re)presents do not

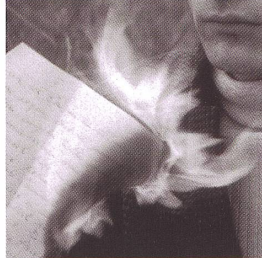
come from the computer. Light waves that go through the lens create the picture. The representation has a source; the photograph corresponds to a real referent. But: Istvan Balogh's reality is artificial through and through; it is entirely staged.

Balogh begins with a precise visual idea, which he then executes down to the finest detail until he has everything under control. He composes and arranges with the greatest of care, selects his location, places his extras, determines facial expressions and gestures, puts every property in the right position — and only then does he press the shutter release.

The resulting photographs thus show scenes staged specifically for the camera despite the first-glance impression that the camera has merely happened upon them.

This method applies to two large groups of works. The first cycle of 14 works, completed in 1991, is titled *Cadre de Vie (No Golden Legend)*. Point of departure for the imagery was a medieval collection of saints' lives, the famous *Legenda aurea*. Meticulously staged compositions liberate the lives and martyrdom of the saints from their historical confines and open them up to a broad range of associations.

Balogh worked on the second cycle, to which *Allegory* belongs, over a period of several years. It comprises over 20 pictures, whose heteronomous artificial-



ity generates the kind of atmosphere that captivates viewers without drawing them in as participants. Balogh has borrowed the title of this series, *The Iron Age*, from Ovid's description in *Metamorphoses* of the age in human development that is opposed to the Golden Age in paradise. While the artist's title refers to a creation myth that goes back almost two thousand years, the photographed scenes are rooted in the present day and in contemporary experience. These pictures touch an existential nerve; they are about everyday life, but not about banality.

The large-format photographs are of a technical perfection that shows every detail and every contour. Nothing is hidden, nothing blurred. But instead of leading to revelation, this crystal clear presentation unmasks the limits of human vision, thereby reinforcing the fictional character of every picture and the impossibility of complete knowledge and assimilation. By questioning that which is seeable, Balogh permits us to "see" that which can only be guessed at.

Istvan Balogh often works with art historical references that he integrates as subtle allusions into his complex imagery. In several of these works, a rigorous composition recalls the formal stringency of classical painting and contributes to the deceptively unambiguous aura of the scenes. The particularity, the singularity of Balogh's representations always hints at overarching and timeless universals. The pictures are distinct from the things to which their existence is indebted; their suggestively constructed and deconstructed realities go far beyond the individuality of the representation. The stringent staging that characterizes the work in both of the above-described series is not shared by *In the Meantime*, a series of photographs produced over the past two years. In some of these pictures, Balogh waives all active control; in others, his influence is minor and barely distinguishable as such. These pictures are particularly challenging as they remain in a state of suspension, with greater emphasis placed on their visual content while still retaining a certain emblematic significance as well. On looking at these photographs, we do not know whether we have come a moment too soon or a



moment too late. The works in this series must quite literally be read as "signs of the times."

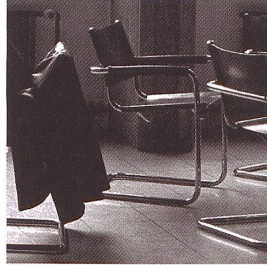
Every photograph is, by definition, witness to a singular event inscribed on the film as the shadow of a moment by means of a light ray that has pierced the lens. The resulting document records a point in time that is irrevocable; the photograph becomes a form of coagulated time. The fact that time is inscribed in every photographic representation was conspicuous in the early days of the medium 150 years ago. The first photographers were forced to concentrate on immobile situations because it took hours for the light to burn itself into the photographic plate. Anything that moved could not leave any traces behind. The drastic reduction of exposure time has not changed the "immutable" fact that the photographed image is a record of time.

The *In the Meantime* series does not, however, draw our attention to a specific, singular moment but rather to approximate "befores" and "afters," to a fragile domain of basic openness. For instance, on seeing a ladder standing deserted at the roadside for no apparent reason, the viewer cannot help thinking about what might have happened in the past or will happen in the future. But in the frozen present, the functionality of the ladder is undermined; the picture offers only a fragment cut out of a narrative continuum, whose meaning remains inaccessible.

In the Meantime: A man is crossing the street with cars parked along both sides; two people are hurrying by on the left side of the street, and a Fiat, with a child in the passenger seat rolling down the window, is just turning the corner. Balogh's pictures do not capture moments in which a particular act is quintessentially compressed or in which something decisive occurs. They seek neither the romantic poetry of the moment nor the magic of the irrevocable instant. The viewer recognizes these photographs as events in time that epitomize the present. They are latent pictures.

Istvan Balogh's works question reality and the way we deal with it. His pictures prove nothing. The distinction is fundamental: To the left in *Allegory*, an

officer is shooting the position of the corpse, the scattered contents of the handbag and other clues. These photographs, whose credibility is indebted primarily to their automatic genesis, are filed away, later to make a substantial contribution to the reconstruction of a past reality as documents produced in evidence. Such pictures are intended to provide evidence of a reality. Istvan Balogh's pictures confirm the misgivings.





1962 geboren in Bern
 1984–88 Schule für Gestaltung Zürich

Auszeichnungen/Preise

1994 Kunststipendium der Stadt Zürich
 Leistungspreis der Schule für Gestaltung Zürich
 Aeschlimann-Corti-Stipendium, Bern
 1997 Kunststipendium der Stadt Zürich
 Eidgenössischer Preis für Freie Kunst
 1998 Atelierstipendium Istituto Svizzero di Roma

Einzelausstellungen

1990 Berner Galerie, Bern
 1992 Museum für Gestaltung Zürich
 Galerie Peter Kilchmann, Zürich
 1993 Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen/D
 1994 Galerie Le Sous-Sol, Paris/F
 1995 Kunstraum Aarau
 1996 Grand Théâtre, Reims/F
 1997 KIOSK, Bern
 Galerie Bernhard Schindler, Bern
 1998 Galerie Le Sous-Sol, Paris/F

1989 «The Other Side of Photography», Rietveld Academy, Amsterdam/NL
 1992 «Blind», Städtische Galerie, Erlangen/D
 1993 «Vor-Bilder», Nikon Galerie, Zürich
 «Blind», Ernemann Neubau, Dresden/D
 1994 «Aeschlimann-Corti-Stipendium», Kunstmuseum Thun
 FIAC, Galerie Froment-Putman, Paris/F
 1995 Kunsthalle St. Gallen
 SMART, Galerie Le Sous-Sol, Stockholm/S
 1996 «Zona Cesarini», Kulturzentrum Kammgarn, Schaffhausen
 «Young Art», Kunsthalle Bern; Centre d'Art en l'Île, Genève
 «Lointain», Untere Fabrik, Sissach
 «Die Klasse», Museum für Gestaltung Zürich
 «D'une main ... l'autre», Château d'Eau, Toulouse/F
 «Körper-Identität-Irritation», Kunsthhaus Glarus
 1997 «Jäger und Sammler» (mit Simon Beer), Bahnhof Selnau Zürich
 «Transit», Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris/F
 «Eidgenössischer Wettbewerb für Freie Kunst», Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne
 «Bonsai», Hotel, Zürich
 Galerie Bernhard Schindler, Bern
 1998 «Disquieting Strangeness», Centre for Freudian Analysis and Research, London/GB

Cadre de Vie (Keine goldene Legende/ Pas de Légende dorée/No Golden Legend) 1991 – 1992

14 Bilder/14 tableaux/14 pictures

je/chacun/each 70×90 cm





Franz





Anna und Birgitta



23 Allegorie / Allégorie / Allegory, 110×148 cm

24 Ideale Landschaft / Paysage idéal / Ideal Landscape, 104×150 cm

25 Aneignung / Appropriation / Appropriation, 111×143 cm

26 Der Mund der Wahrheit / La Bouche de la vérité / The Mouth of Truth, 112×145 cm

27 Naiv / Naïve / Naïve, 142×111 cm

28 ohne Titel / sans titre / Untitled, 111×145 cm

29 Bodyguards / Bodyguards / Bodyguards, 110×146 cm

30 ohne Titel / sans titre / Untitled, 114×146 cm

31 ohne Titel / sans titre / Untitled, 148×110 cm



















In the Meantime 1996–1997

17 Bilder/17 tableaux/17 pictures

je/chacun/each 75×105 cm















Work in Progress 1997–1998
10 Bilder/10 tableaux/10 pictures
je/chacun/each 75×113 cm















Gestaltung / Layout: Istvan Balogh, Lars Müller
Übersetzung / Translations: Catherine Schelbert (e), Marion Graf (f)
Lektorat / Editing: Hans Jürgen Balmes
Korrektur / Proof-reading: Marianne Sievert
Lithos / Color separations: Ast & Jakob AG, Köniz
Druck / Printing: Stämpfli AG Grafisches Unternehmen, Bern

PRO ● HELVETIA
■ ▮

Collection Cahiers d'artistes
Erstpublikationen jünger Künstlerinnen
und Künstler aus der Schweiz
Herausgegeben von PRO HELVETIA
Schweizer Kulturstiftung
© 1998 Pro Helvetia und die Autoren

Collection Cahiers d'artistes
Premières publications d'artistes de Suisse
Edité par la Fondation suisse
pour la culture PRO HELVETIA
© 1998 Pro Helvetia et les auteurs

Collection Cahiers d'artistes
First publications of Swiss artists
Produced by Arts Council
of Switzerland PRO HELVETIA
© 1998 Pro Helvetia and the authors

Lars Müller Publishers
5401 Baden, Switzerland

An dieser Stelle sei herzlich gedankt:
allen Modellen, Darstellerinnen und Darstellern auf den Bildern;
Sonja Brügger, Franz Xaver Jaggy und Marisa Sbarbati für Rat und Tat;
Andreas Fiedler, Hans Jürgen Balmes, Lars Müller und Marianne Baviera
für die Realisation dieses Heftes.

Der Künstler und die Herausgeber danken
der Cassinelli-Vogel-Stiftung, Zürich,
welche die Herausgabe dieses Bandes
mit einem Druckkostenbeitrag unterstützte.

