

kelni aktuálpolitikai reflexióinkat, és az önvizsgálaton keresztül új inspirációs forrásokat kezdtünk keresni.

Másfél éve erős mélyponton voltunk, úgy éreztük, nehéz lesz folytatni az eddigi irányt. Olyan témákkal foglalkoztunk, amelyek erőteljesen a lokális kontextusban gyökereznek. Ebből ki akartunk törni, elrugaszkodni, még akkor is, ha úgy tűnik, hogy a kurátorok, a szűk képzőművészeti elit ezt keresi, ezt várja el tőlünk. Új csatornákat és kifejezési módokat szerettünk volna találni, amelyekkel általános érvényű témákhoz, jelenségekhez is eljuthatunk.

✪ **BJ:** A társadalmi-politikai kérdések nagyon közvetlenül jelennek meg munkáinkban, ez erőteljesen behatárol minket. Vannak azonban olyan művészek, akik látszólag teljesen kívül állnak ezeken a problémákon, mint Bak Imre vagy a fiatal absztrakt festők, köztük Nemes Márton vagy Szinyova Gergő. Ők globálisabb problémákkal viaskodnak, mint például az elvonatkoztatás által megszürt, korszellem-párlatok előállítása. Ezek a munkák sokkal indirektebben hatnak, mint a narratívákkal rendelkező képek, cserébe viszont sokszor jobban tükrözik az időtlenséget, mint az utóbbiak. Követendő példa számunkra Imre következetessége, ahogy festészeti nyelvét egész életében az adott korszakra vonatkoztatva alakította ki, így munkái egyszerre tudnak aktuálisak és univerzálisak lenni. Jó lenne, ha visszatekintve ez majd a mi munkásságunkról is elmondható lenne...

✪ **PV:** *Mennyire tudtatok azonosulni az OFF-Biennálé célkitűzésével, és a kiállítás koncepciója mennyiben segítette ennek a műnek a megvalósulását?*

✪ **BJ:** Miután a két kurátor, ZOMBORI MÓNIKA és ZSIKLA MÓNIKA megkeresett minket a kiállítás ötletével, elolvastuk a koncepciót és egyértelműen kiválgott Bak Imre személye, mint az 1967-es Stúdiós cenzúra-ügy egyik érintettje. Először egy mediátori pozíciót szerettünk volna felvállalni a feljelentő és a feljelentett között. Írtunk egy levelet Benedek Györgynek, a Stúdió egykori vezetőségi tagjának. De sajnos nem jött létre semmilyen érdemi párbeszéd, a jól előkészített levelünkre és a telefonos megkeresésre sem kaptunk méltó választ. Mivel Bak Imrének is voltak fenntartásai az akcióval kapcsolatban, ezért inkább másik vonalon indultunk el. Ott lappangott a Rauschenberg-történet és a *Kiradírozott de Kooning rajz*, amit Imre egy előadásán emlegetett. Neki is megfogalmaztunk egy levelet, melybe beleszórtuk a whiskys történetet, majd elküldtük a portfóliónkat is. Ezután minden hihetetlenül simán ment.

✪ **LL:** Örülünk, hogy szerepelünk a kiállításon, egy olyan kontextusban, mely erőteljesen politizál. Az OFF keretében az összpontosuló figyelem miatt érdemes volt végigvinni egy olyan projekteket, amelyek egyébként lehet, hogy kevesebb motiváció jutott volna. Erre rásegített többek között az alternatív helyek bevonása. Szerintem egyébként az volt az egyik legerősebb vonzata a biennálénak, hogy olyan speciális helyeket nyitott meg, amelyek amúgy láthatatlanok maradtak. Ennek a kiállításnak is többek között a helyszín, a Kis Varsó művészpáros Bulcsú utcai műterme biztosította a különleges auráját, de sok jó együttállást tapasztaltunk még. Nem is tudom, hogy egyébként hogy jutottunk volna el Imréhez. Már sokkal korábban felmerült az ő neve, de nem igazán volt hozzá direkt kapcsolatunk. Ez az 1967-es Stúdiós sztori viszont rendkívül jó ürügy volt.

✪ **PV:** *Technikailag mennyire jelentett kihívást ez a vállalkozás?*

✪ **LL:** Eredetileg egy befektetett üveglapot akartunk a mű elé lógatni. Az Imrével való beszélgetés végén azonban eljutottunk oda, hogy kapunk egy művet, amely felett teljesen szabadon rendelkezhetünk. Az általunk használt fekete zománcfesték nagyon autonóm anyag, nem óvatos, hanem ipari minőség, ebből kifolyólag nem lehet tudni, hogy mit hoz ki a felületből. A szitanyomatnál egyértelmű volt, hogy arányában nagy felületet kell kitakarunk, az pedig számunkra is meglepetés volt, hogy az eredeti lap kompozíciós struktúrája átűt a fekete felületen.

✪ **PV:** *Mi a jelentősége számotokra ennek az együttműködésnek?*

✪ **BJ:** Számunkra ez az együttműködés kegyelemszerű, amolyan „aranyalma ezüsttálcán” helyzet. Amikor minden a jó időben, a jó helyen, elkerülhetetlenül megtörténik, te meg csak pislogsz. Nem mi vagyunk azok az arcok, akiknek feltétlen ki kellett volna érdemelnie a Bak Imre művébe való belenyúlás kegyét, mégis úgy alakult, hogy mi lehettünk azok. Imre kész volt rá, hogy történjen vele egy ilyen dolog, mi pedig nagyon vágytunk valami hasonlóra, de ezt azért álmunkban sem gondoltuk volna...

✪ **LL:** ...hogy bárki érdemesnek tartson minket arra, hogy ilyen szinten működjünk együtt. Imre komolyan vett minket, és ezzel olyan dimenziókat mutatott meg, ahol még nem is tartunk. Hozzáállása számunkra abszolút példaértékű.

✪ **PV:** *Belefesteni valaki művébe, ez meglehetősen destruktív gesztus. A cenzúra mint olyan mégis teljesen újraértelmeződik ennél a műnél.*

✪ **LL:** Mi is azt érezzük, hogy más lett az előjele. Ahogy én látom, nem elvesz belőle, hanem inkább hozzátesz. Ráadásul a kiállítás után megkaptuk a művet, a mi tulajdonunk lett. Úgy tekintünk rá, mint egy örökségre, és nem áll szándékunkban megválni tőle.

✪ **BJ:** Ez a mi fétisünk. Egy emléklenyomat, egy ikon. Az eset kegyelemszerűségének kézzelfogható bizonyítéka.

Csatlós Judit

A politikai tér újrafelosztása*

Az aktivista fotóhasználat gyakorlatának néhány kérdésről*

Az aktivisták és a civil közösségek nagyon eltérő módon és kontextusokban kerülhetnek a képekre: demonstrálóként vagy szakértőkként, de akár egy politikai diskurzus vagy az elégtelen társadalmi környezet áldozataiként is. A fényképeket az érdekeltek maguk is számtalan formában és céllal veszik igénybe: a bizonyítékként használt dokumentumoktól, a médiaképek meghekkelésén át a társadalmi érzékenyítésig terjed a skála. Mondanivalóm fókuszában elsősorban az aktivisták saját dokumentációi és önreprezentációi állnak, ezek módja és jelentése azonban a más képekhez való viszonyokon keresztül jön létre. A bemutatott fotográfiai gyakorlatok – kapcsolódva a *Fotózás és aktivizmus* tanfolyam¹ képhasználatához és a hozzájuk rendelt szándékokhoz –, társadalmi problémákra, feszültségekre és viszonyokra reagálnak, rejtett vagy nyílt formában állást foglalnak. A fotográfiai kép így politikai eszközként kap jelentőséget: az alkotók vagy a projekt kezdeményezői társadalmi feladatokat, célokat kapcsolnak a fényképhez vagy fényképkészítéshez. Arra a kérdésre keresem a választ, hogy a fényképhasználatban, képalkotásban és a vizuális megjelenítésben miként jelennek meg ezek a célok. Nem csak kortárs képeket vizsgálok: a két világháború közötti időszakból vett egy-egy példán keresztül szemléltetem a „láthatóság politikáját”, konkrétan elemezve, hogy ki, kit, hogyan jelenít meg a képeken. A történeti perspektíva részben a mai aktivista fotográfia előzményeihez vezet, ugyanakkor nyomatékosítja a fotók kontextusfüggő értelmezését és jelentését, amelynek részét képezik a más típusú képek is. A két világháború közötti fényképezés gazdag tárházából a művészi és a riportfotót állítom párhuzamba a szociofotósok munkájával. A kategorizálás egyik esetben sem problémamentes, mégis megkerülhetetlen, ha a dokumentumfotó önértelmezését és hivatkozásait akarjuk felfejteni. A példák kiválasztásánál a szegénységben élő társadalmi rétegek karakteres bemutatására helyeztem a hangsúlyt, amelyek egyúttal a fotográfiai irányzatok különböző politikai szándékát is szemléltetik. A BALOGH RUDOLF (1879–1944) nevével szorosan összeforrt magyaros stílus a fotográfiában a vidéki Magyarországot mutatta be. A kor festőiségre törekvő fotográfia helyett a természetes fényeket, a szabad tereket és mozdulatokat hozta be a vizuális nyelvbe, miközben élt a szokatlan nézőpontok, meglepő kompozíciók erejével is. Témái között kiemelt szerepet kaptak parasztság életéből és környezetéből vett jelenetek. Ha megnézzük az 1928-ban készült *Mezőkövesdi lány* című képét, mégsem látjuk magát a „parasztságot”: az adatolás alapján a két világháború közötti időszak „Matyóországában” járunk, közvetlenül a gazdasági válság kirobbanása előtt. Ez a mozzanat már önmagában sűrű jelentéshálóba illeszkedik. Mezőkövesd szerepe a trianoni szerződést követően egyeduralgokodóvá vált a „magyar” népművészet megjelenítésében, illetve a népi kultúrának a nemzeti kultúrába való beépítése során. Emiatt rendkívül felgyorsult a helyi viselet, szokásrendszer integrálódása a turizmus, az idegenforgalom és a „nemzeti elvárások” szabályrendszerébe, amit csak fokozott a matyóság divat iránti fogékonysága. Bár a matyóság nyomorúságos életkörülményeit ekkor már

1 http://freedoc-gabriellacsoszo.blogspot.hu/p/blog-page__22.html

* Az előadás elhangzott 2015. április 22-én az OFF-Biennálé Budapest keretében Csozó Gabriella *Fotózás és aktivizmus szabadgyakorlatok* címmel szervezett nyilvános workshopján. Szintén az OFF-Biennálé Budapest keretében mutatták be a *Fotózás és aktivizmus* tanfolyam hallgatói által szerkesztett kiadványt: *Előre látható – Fotózás és aktivizmus kézikönyv*, Lumen Fiók sorozat 4. kötete. Budapest, Lumen Fotóművészeti Alapítvány, 2015.

a nyilvánosságban is tematizálták,² Balogh fényképén mégis egy idilli jelenet tárul elénk, amelyben sem a környezet, sem a viselet változása, sem a parasztság szokásrendje (ami indokolhatná a ruházatot) nem kap szerepet. A díszes ruházat a paraszti hétköznapi világától ugyanolyan távoli, mint a polgárság és munkásság városi közegétől, ahol hatványozottan idegenként, egzotikumként hatott. A jelenet indokolatlansága és a beállítás azt sugallja, hogy a lány a fotográfus elképzeléseinek modellje. A fotográfiák felhasználása a nemzeti identitásépítés és a folklorizáció folyamatába illeszkedik: a lapok kedvelt témája volt a népiélet idealizált bemutatása, a HERCZEG FERENC (1863–1954) szerkesztette *Új idők* című konzervatív, nemzeti lap pedig az irányzat fórumává vált.³ A későbbi interpretációk szintén ezt az értelmezést erősítik: „A magyar fajta sajátos egyéniségét, természetes báját akartuk képbe foglalni, a magyar táj varázslatos szépségét megcsillogtatni a fény és árnyék különös játékában.”⁴ A képkészítés során a nemzeti, etnikai identitás megfogalmazása volt a szándék mind tematikusan, mind a választott stilisztikai eszközöket tekintve, így ebben az értelemben ezek a képek nem is tekinthetők a parasztság ábrázolásának.

A magyaros stílus mellett a szegénységet bemutató korabeli riportfotó narratívája és képisége kifejezetten nyers és riasztó, bár nem kevésbé politikus. A *Pesti Napló Képes Mellékletében* (1932, 01. 24. 6–7.) a szerkesztő állított össze egy félelmetes tablót ESCHER KÁROLY (1890–1966) éjjeli menedékhelyen készített portréiból. A testükről leválasztott, tekintetek nélküli fejek – amelyek egyértelműen más képek töredékei – a személyiség és a szociális környezet teljes hiányában kerülnek egy közös térbe. Az arc megfosztása mindentől, ami önmagán túli jelentéssel ruházható fel, arra kényszerítik a nézőt, hogy ne lásson mást, mint magát a testet. Az archívum a normától való eltérések és rendellenességek kategóriáit teremtette meg, mint a beteg, az elhanyagolt, az aszimmetrikus, az eltorzult, a sérült test. Hasonló rossz érzést keltenek azok a menedékhelyeken és zsúfolt bérklakásokban készített fényképek is, ahol intim terekben és helyzetekben megörökített emberek néznek álmatlan és riadt tekintettel a kamerába, vagy az éles fény miatt eltakarják a szemüket. A fényképezettek érezhetően nem tudtak a képkészítésről, vagy nem volt kontrolljuk a folyamat felett, így nem volt lehetőségük annak megfelelően a kamera elé állni. Ezzel szemben a polgári családok tagjai fényképezőműtermek gondosan szcenírozott közegében, önkontrolljuk teljes birtokában, társadalmi státusukat kifejezve néztek a kamerába. Itt a fotográfus és a megrendelő közösen dolgoztak azon, hogy az egyén legelőnyösebb oldalát mutassák meg, mindezt osztályának megfelelő szabályai és elvárásai szerint. A képkészítési szituáció tehát mind a két esetben megismétli a résztvevők társadalmi hierarchiában betöltött helyzetét.

A nagyvárosi szociális problémákat bemutató riportok készítésekor a felek között fennálló hatalmi viszonyokat konkrétan jelzi, hogy a riportert elnevezést eredetileg a bűnügyi tudósítókra alkalmazták. A riporterek szoros kapcsolatban álltak az államhatalmi szervekkel, a sajtóban megjelenő fényképek sokszor rendőrségi razziaik során készültek. A fénykép tehát közvetlenül kapcsolódott a társadalmi ellenőrzés, megfigyelés gyakorlatához. Épp ebből a szempontból tanulságos, hogy TÁBORI KORNÉL (1902–1944), a műfaj hazai úttörője, Székely Vladimírral a rendőrségi sajtóiroda vezetőjével több száz vetített képes előadást tartott színházakban az 1910-es és 1920-as években.⁵ A szegénység így látványosságként jelent meg, és szórakozási formákkal kapcsolódott össze egy másik osztály tagjai számára. Ahogy az újságok szövegei a bemutatott világ megértéséhez a polgári társadalom fogalomkészletét használták,⁶ úgy a képi narratíva és az ábrázolás is a középosztály normája, illetve az attól való eltérés mentén képződött. A képeken a fehér abrosz, a vetett ágy, az intim és nyilvános tevékenységek és terek különválasztása, vagy ezek hiánya jelentéssel bíró kódok voltak a polgárság számára. Tábori az olvasók és döntéshozók szociális érzékenységét kívánta felébreszteni, ennek jegyében mutatta be a társadalmi igazságtalanságot. A világháborút követően a hazai „nyomor” bemutatása a külföld felé jelentett politikai érvet: Tábori az antant képviselőik számára – kormányzati támogatással – úgynevezett „nyomorrazziákat” és vetítéseket rendezett, majd angolul, franciául és olaszul megjelent képes albumot állított össze az Egy

halálra ítélt ország borzalmaiból? A figyelemfelkeltés és a befogadás aspektusai úgy kerültek előtérbe, hogy dramatizált, sokkoló, attraktív és érzelmeteli ábrázolás társult hozzájuk. Ez az eljárás, mely pátoszt és szimpátiát épít a képbe, azért problematikus, mert elfedi vagy elhomályosítja azt a felemás hatalmi szituációt és politikai szférát, amelyben a képek létrejöttek.⁸

A „nyomorfotó” és a parasztság idilli bemutatásával szemben hozták létre a szociofotó hazai képviselői a szegénység vizuális dokumentációját a két világháború között. Jóllehet ezek az alkotók különböző csoportosulásokhoz tartoztak – így például a falukutatókhoz csatlakozó fotográfusokhoz vagy a KASSÁK LAJOS (1887–1967) körül szerveződő munkásokhoz –, képkészítési stratégiáik és vizuális nyelvük összeköti őket. KÁLMÁN KATA (1909–1978) a vidéki szegénység egységesítő és idealizáló képeivel szemben az etnikai, nemi és társadalmi diverzitást mutatta meg *Tiborc*⁹ című albumában. A parasztságot nem egy osztályként ábrázolta, hanem koldusok, cselédek, zsellérek, kisbirtokosok stb. sokféleségében. A felvételek mégsem típusokat, hanem személyeket ábrázolnak: portrék, egyéni sorsok leírásával. A kamerába néző arcok, a fotográfus és az alany közelsége egy olyan helyzetet feltételez, amelybe mindkét fél bevonódott. Ebben a távolságban már közvetlen kapcsolat jött létre a fényképezésben résztvevők között: a kép alanya a helyzet szubjektív értékelésének megfelelően és a fotózásra vonatkozó kulturális szabályok szerint viszonyult a fotós szándékához. BOLDIZSÁR IVÁN (1912–1988) csatlakozó beszámolója a képkészítés helyzetét és a megelőző egyezkedéseket is tartalmazza, így ezek az irodalmi hangvételű szövegek fontos szerepet kaptak: igazolták a fotográfus jelenlétét a terepen és hitelesítették az ábrázolást. A fényképezési szituációnak köszönhetően lecsökkenő fizikai és társadalmi távolság a résztvevők között pedig a szűk képkivágásokban köszön vissza. Ezzel párhuzamosan az ábrázolást az éles, egységesítő fények, a tárgyszerűség és a kompozíció egyszerűsége jellemzik. Ez a vizuális nyelv úgy határolódott el a riportok hatásvadász megoldásaitól és a magyaros stílus megszépítő fényjátékaitól, hogy közben a fotográfia kortárs irányzataihoz kapcsolódott.

A fényképezés körülményeit és a fotográfiai ábrázolás vizuális kritériumait Kassák Lajos kapcsolta össze programszerűen a fénykép társadalmi szerepének meghatározásakor. Kassák a 20-as évek végétől bekapcsolódott a munkáskultúra szervezésébe, melynek az általa alapított Munka-kör (1928–1933) és a *Munka* (1928–38) című folyóirat lett az egyik korabeli bázisa. A valóság dokumentálását és az erre építő tudást eszköznek tekintette a munkásság emancipálódásához, és ebben fontos szerepet tulajdonított a fényképnek. A Munka-kör vonzásában GRÓ LAJOS (1901–1943) *A munkásfényképezés*¹⁰ címmel közölt cikke adott lendületet a szociofotó kibontakozásának, amely felhívást tett közé a munkások számára saját életüket és szociális körülményeiket ábrázoló fényképek készítésére. A megfogalmazódott szándék szerint az érintettek vár, hogy elkészítsék az őket és társadalmi helyzetüket ábrázoló képeket. Jóllehet a fotósok többnyire a fiatal baloldali értelmiségiekből és a munkásság magasabb státusú tagjaiból kerültek ki, elvitathatatlan, hogy a fényképezési szituációban rejlő hierarchikus viszony felszámolására törekedtek. A konkrét esetek leírásai világítanak rá,¹¹ hogy a képkészítés folyamata alku tárgyává vált, melyben a megállapodás tárgya a fotós jelenléte egy társadalmi csoportban vagy térben. A lakhatási és megélhetési körülmények módszeres regisztrálása mellett új témaként jelent meg a munkavégzés, amely amellett, hogy az emberi erő és szépség kifejezésére adott lehetőséget, anyagszerű ábrázolással, merész képkivágásokkal és szokatlan nézőpontokkal társult. A képi narratíva és a vizuális megfogalmazása újszerű egységében a munka ábrázolása kiemelt szerepet kapott: a munkásság egyéni és társadalmi szerepét, helyzetét, önképét fejezte ki.



A Munka-kör szociofotósai jelentik a mai aktivista képkészítés közvetlen előzményét abban a tekintetben, hogy az érintettek kezébe adták az eszközöket és tudást, amellyel elérhetik társadalmi helyzetük megváltoztatását, illetve létrehozhatják az őket ábrázoló képeket. A történeti megközelítéshez hasonlóan a *ki, kit, hogyan* kérdéskörből kiindulva igyekszem elhelyezni az aktivisták készíttette fotográfiaikat a kortárs emberképek között. Olyan fényképhasználati módokra hozok példát, melyek a társadalmi nyilvánosság tereiben kívánnak megszólalni, tehát a művészet és a társadalomtudomány területéről kiválasztott példák szintén politikai célokat fogalmaznak meg. Mellettük röviden kitérek a média emberképére is, mivel a fényképek a tömegmédia, a világháló és a mobil kommunikáció

2 Az elszegényedő parasztság erőn felül költekezett a reprezentációs célokat betöltő ünnepi viselet újabb és újabb divatjainak megvalósítására, ami helyi értelmiség kezdeményezésére 1925-ben a „ragyogó égetéshez” (cseh üveggyöngyök, flitterek) vezetett. Az eset országos vitát váltott ki a folklorizációnak nemzeti célokat tulajdonító Gyöngyösbokrétamozgalom képviselői és a szociális felelősséget felvállaló körök között. In: Fügedi Márta: *Mítosz és valóság: a matyó népművészet*. Miskolc, 1997.

3 Farkas Zsuzsa: *A magyaros stílusú fényképek a nyomtatott sajtóban. Fotóművészet*, 2006/34.

4 Idézi Bán András: *Magyarország a XX. században*. Babits Kiadó, Szekszárd, 1996–2000., <http://mek.oszk.hu/02100/02185/html/415.html>

5 A képek szerzője nem mindig egyértelmű: Tábori mások fotográfiáit, az ő megrendelésére készült felvételeket és saját fényképeket is használt. Tábor Kornélra vonatkozó információk forrása: Tomsits Emőke: *Ki tamáskodva csóválná a fejét, nézze meg a fotográfiákat*. Tábori Kornél és a szociofotó. *Fotóművészet*, 2006, 3-4. sz., 92–103. o.

6 Perényi Roland: *A bűn nyomában. A budapesti bűnözés társadalomtörténete 1896–1914*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2012. 119.

7 Tábori Kornél: *A pesti nyomor. Tolnai Világlapja*, 1920. január – március 7., Tábori Kornél: *Razzia az antant képviselőivel, Tolnai Világlapja*, 1920. január–március 22.

8 Abigail Solomon-Godeau: *Nicsak, ki beszél?*, 71. *Ex Symposion*, 2000. 32–33. sz. 65–74.

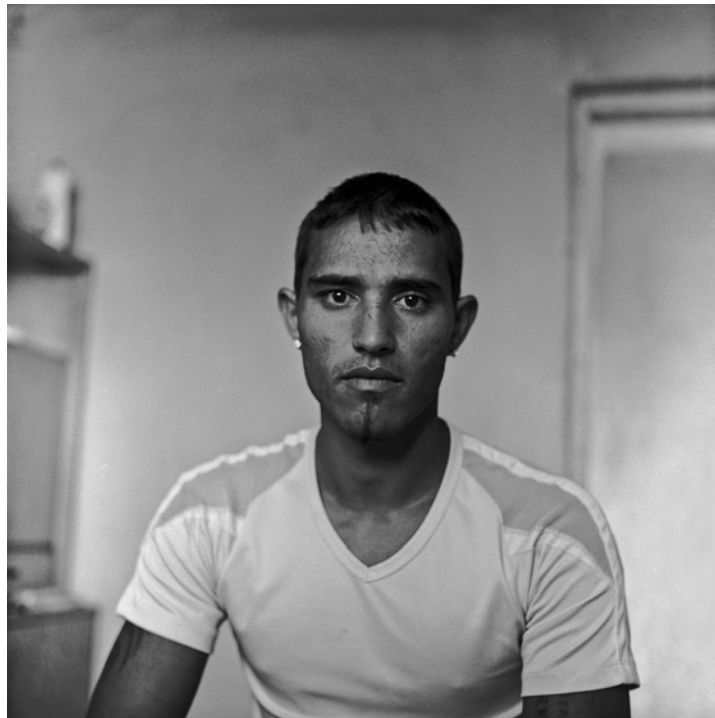
9 Kálmán Kata: *Tiborc* (előszó: Móricz Zsigmond, szövegek: Boldizsár Iván), Szolgálat és Írás Munkatársaságának könyvei. Budapest, Cserépfalvi Kiadó, 1938.

10 Gró Lajos: *A munkásfényképezés, Munka*, 1930. 14. szám 425.

11 Frűhof Sándor: *Munkásfotó, Munka*, 1931. 19. szám, 525–526.



TURAY BALÁZS
Hidegvérrel – Balogh Katalin, Alsószolca, 2011



TURAY BALÁZS
Hidegvérrel – Rontó Dániel, Alsószolca, 2011



TURAY BALÁZS
Hidegvérrel – Tiszalök, 2010



TURAY BALÁZS
Hidegvérrel – Nagycsécs, 2010

csatornáin keresztül válnak a nyilvánosság részévé, ugyanakkor a média ma egyidejű és elsődleges szereplője a politikai folyamatoknak is.

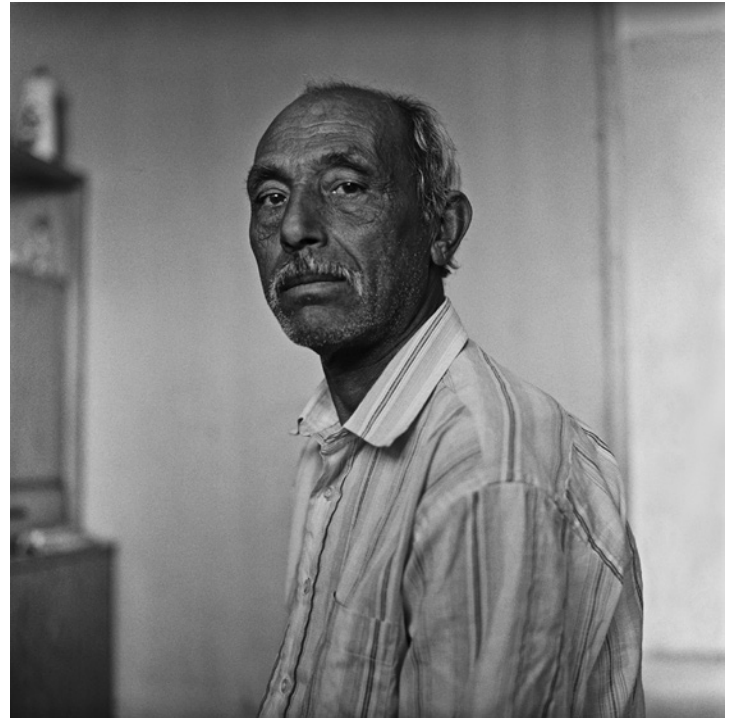
A dokumentarista hagyomány kritikája, a képek újraolvasása rámutatott arra, hogy a fénykép nem pusztán tényeket közöl, hanem megformálásával, létrehozásának módjával, a nyilvánosságban betöltött szerepével morális és ideológiai üzenetet közvetít. A kortárs fotográfiai gyakorlatban a hátrányos helyzetű csoportok problémáira reflektáló irányzatok és az emberi jogi kérdéseket felvető fotográfia¹² számára a legnagyobb kihívás azoknak az egyensúlyi helyzeteknek megtalálása, amelyek továbbra is megőrzik a képek hitelességét, és nem mondanak le az emberi sorsok és társadalmi kérdések feltárásáról sem. Ha megnézzük TURAY BALÁZS a 2008 és 2009 történet romagyilkosságok túlélőiről és családtag-

jaikról készített portréit, szembevető a klasszikus portré fotográfiai eszközeinek használata. A *Hidegvérrel* című sorozat (2009–2012) szereplői tudatosan állnak a kamera előtt, arcuk és mozdulataik egységes homogén háttérből bontakoznak ki, a kompozíció és a képarányok személyes – de nem zavaróan közeli – távolság lenyomatai. A természetes fények többnyire az arcokat és gesztusokat emelik ki, a személyes teret és az életkörülményeket azonban teljesen elrejtik. Feltehetjük a kérdést, hogy ezek a valóban szép portrék miként tekinthetőek dokumentumfotónak, s vajon mit bizonyítanak. A választ pedig akkor kapjuk meg, ha visszafejtjük a képkészítés folyamatát. Turay akkor érkezett a helyszínre, amikor a nyomozók, a riporterek és a szociális munkások már régen távoztak, magukra hagyva az áldozatokat. A fizikai és lelki kiszolgáltatottságot közvetlenül megtapasztalt, a társadalmi támogatottság és szolidaritás hiányában megerősített, súlyosan traumatizált emberekben kellett felépítenie azt a bizalmat, amelynek birtokában a kamera elé álltak. A fotográfiákon érezhető erős komponáltság, a finoman megválasztott távolság nagyfokú reflexivitásról árulkodik, amely feltárja

¹² Somogyi Zsófia: Szociális érzékenység és emberi jogi témák megjelenése a kortárs fotográfiában. *Fotóművészet*, 2013 / 1. sz. 66–73.



TURAY BALÁZS
Hidegvérrel – Házfal, Tatárszentgyörgy, 2011



TURAY BALÁZS
Hidegvérrel – Rontó Barnabás, Alsószolca, 2011

a fotográfus pozícióját, és felfedi azokat a folyamatokat, amelyek révén a képek megszülettek. A képkészítőnek nem volt szándéka a leleplezés, nem akart sokatmondó részleteket rögzíteni vagy az áldozatok tudásán, tapasztalatán túllépő nézőpontokat felmutatni. Választott szerepe az együttérzés és a másik elfogadása. Az alanyok nyugodt, határozott tekintete erősít meg abban, hogy a képek szinkronban állnak az énképükkel, elvárásaikkal és vágyaikkal.

Azonban ezek a fotográfiák nem portrék, hanem dokumentumok. A dráma jelen van, de nem a narratíva és a látvány közvetíti. A sorozatból nem rekonstruálható egy lineáris történet vagy egy valahonnan valahova tartó folyamat: már csak a történések nyomait, következményeit rögzíti. A képek dokumentumereje abban a feszültségben rejlik, ami a tudott információk (a szereplők elmesélt, leírt történetei) és az elvárt kép (a drámához, a perifériához, a veszélyhez kapcsolódó képzetek) között húzódik. Turay miközben kétségbe vonja az ideát, hogy az élettörténet eseményei nyomot hagynak az arcon, arra kényszeríti a nézőt, hogy megvizsgálja saját pozícióját, valamint a történetekhez és az áldozatokhoz fűződő viszonyát. Annak ellenére, hogy többnyire a művészeti szcénán belül jelennek meg ezek a fényképek, társadalmilag érzékeny megközelítésük, valamint a sztereotípiákkal szemben megfogalmazott kritikai hozzáállásuk az egyenlő bánásmóddhoz és az emberi méltósághoz való jog mellett lépnek fel.

A fényképhasználat a közösségfejlesztéssel kapcsolódik össze a részvételen alapuló társadalomtudományi kutatási módszerekben: a tudás-előállítás folyamatában a kutatott közösség maga is részt vesz: az eredmények lokális visszaforgatása és közvetlen hasznosítása a cél. A *részvételi fotográfia* kutatásánál nem fotósok, újságírók, kutatók vagy szociális munkások készítik a felvételeket, hanem az eszközöket és a tudást adják az érintettek kezébe. A folyamat célja, hogy az egyén és a közösség képessé váljon a számára fontos témák dokumentálására, a közös érdekek megfogalmazására és nyilvános kommunikálására. Az egyik első ilyen kutatás – amely 2005–2008 között zajlott KRISTA HARPER, az amerikai Massachusetts Egyetem antropológus professzora vezetésével – Sajószentpéter romatelepeén vizsgálta a környezeti igazságosság és egészség összefüggéseit.¹³ Az itt élő fiatalok a technika elsajátítását követően megadott témák mentén fényképeztek, majd heti találkozókon közösen tárták fel az összefüggéseket és a képen szereplő tárgyakkal, jelenetekkel kapcsolatos különböző értelmezéseket. Ennek a módszernek az a nehézsége, hogy el kell érni a környezet és a csoport együttműködését, valamint megoldásokat kell találni a családi és kulturális tabuk kezelésére. A problémákat a kutatás értékelése is felfedte: bizonyos nehezen megjeleníthető témákat (mentális betegségek), az illegális gyakorlatokat (fagyűjtés) nem rögzítették, más témák pedig a korosztályos sajátosságok miatt nem jelentek meg a

képeken (idősek életkörülményei, családon belüli idősgondozás).¹⁴ Széles a lefényképezett témák skálája is: hétköznapi praktikáktól, speciális területeken szerzett jártasságtól és sajátos megoldásoktól a szabadidő eltöltésének közösségi formáin át az apró örömök, családi ünnepek és személyes kapcsolatok megőrkítésig. A felsorolás rávilágít arra, hogy mások életének sok vonatkozása ugyanúgy rejtve marad a megfigyelő előtt, mint ahogy a tudás és a tapasztalat sok aspektusa sem látható, de még a látható vonatkozások is más-más jelentést hordoznak a különböző egyének számára. A kép készítői a saját csoport szabályai szerint válogatták a témákat, rögzítették környezetüket, ismerőseiket és családtagjaikat. A szereplők ön-azonosak maradtak abban az értelemben, hogy nem a többségi társadalom (vagy a kutató) kategóriái és elvárásai szerint kerültek a képekre. A kutatás utóéletében a fényképek többször is szerepet kaptak: kiállították őket Sajószentpéteren (*Szabadtéri fotókiállítás és közösségi beszélgetés*, 2007. június), a Közép-Európai Egyetemen (*Across the Bridge: Environment, Health, and Individuality in a Romani Community*, 2007), de bemutatták a képanyagot az ENSZ Gazdasági Szociális és Kulturális Bizottsági meghallgatásán is (Genf, 2007). Ezekben a különböző típusú nyilvánosságokban a fényképek egyszerű vizuális nyelve, a frontális beállítások vagy az esetlegesség, komponálatlanság különböző módokon vált előnnyé. A lokális közegben a családi képek és a közösségi média nyelvét idéző fotográfiákon keresztül az egymásra utaltság és az életközösség olyan képe bontakozott ki, amely szokatlansága, a szereplők periférikus társadalmi helyzete ellenére mégis ismerős a szomszédok számára. A CEU kiállítótermében ez a vizuális megfogalmazás a tömegmédiá világhoz viszonyítva a hitelesség, a civilség forrása volt. Ezen a ponton érkeznünk el az „aktivista” fotográfia gyakorlatához, azaz a különböző események és akciók résztvevők általi dokumentációjához. A műfaj „professzionálódása” éppen most zajlik: egyik indikátora Csoszó GABRIELLA képzőművész. 2012 áprilisában ő indította el a *FreeDoc* nevű blogot,¹⁵ melyen publikálja és ingyenesen felhasználásra ajánlja fel „fontos társadalmi eseményekről, mozgalmakról, demonstrációkról” készült dokumentációit; a Kontakt Fotóművészeti kurzusok¹⁶ keretében pedig *Fotográfia és aktivizmus* címmel tanfolyamot tart, mely a civil megmozdulások fotográfiai megközelítését elméleti és gyakorlati szempontok figyelembevételével oktatja. Ennek eredményeként az aktivista fotográfiát gyakorlók száma nem csak növekszik: a résztvevők a szemléletformálás és a fotográfiáról való gondolkodás egy karakteres módját sajátítják el. Ennek a háttérnek köszönhetően a művészeti és aktivista gyakorlat sok szálon érintkezik egymással: a fényképezés módja és szemlélete több tekintetben a kortárs művészet dokumentarista irányát követi. A demonstrációk és

14 Aline Gubrium, Krista Harper: *Participatory Visual and Digital Methods*. Walnut Creek, Left Coast Press, 2013

15 <http://freedoc-gabriellacsoszo.blogspot.hu/>

16 <https://sites.google.com/site/fotokontaktcsoszo/home>

13 http://www.umass.edu/sbs/news_events/news_stories/harper_un.htm

akciók dokumentációjában az eseményközpontúság elutasítása a mozgás belső dinamikájára és súlyára hivatkozva történik, a sodródás, a nézelődés, a jelenlét kap hangsúlyt. Ezért van olyan érzése a kép nézőjének, hogy a várakozás percei, az üres idő vált fontossá. Hangsúlyosak az arcok, a pozitív érzések megnyilvánulásai, az emberi kapcsolatokat feltáró apró mozzanatok, valamint az egymás felé irányuló gesztusok megörökítése, ide értve a fotográfus számára tartogatott emberi reakciókat, mosolyokat, pózolászt is. Fontos funkciója van ezeknek a képeknek: a közösségi jelleg, az erőszakmentesség, áttételesen a szolidaritás és a tolerancia közvetítése lesz a csoport üzenete. A fényképekből hiányzik a távolság: a kitakarások, a közeli felvételek, a figyelem elkalandozásai a lényegtelen részletek felé, az esetleges kompozíció csak a csoport egyik tagjának lehet a perspektívája. A képkészítés ideje is megnő a riport- vagy sajtófotóval összehasonlítva: a dokumentáló egyrészt a teljes eseményen részt vesz, nemegyszer az előkészületek és utómunkálatok idején is ott van, másrészt az egyes képek is inkább a szemlélődés, a kiválás folyamatában jönnek létre. A fényképezés tehát a társadalmi kapcsolatok építésével párhuzamosan történik.

Az események dokumentációja mellett fontos szerepet kap az önmegjelenítés és az önreprezentáció, amint azt a A VÁROS MINDENKIÉ¹⁷ képhasználata is mutatja. Az AVM hajléktalan emberek és a hajléktalanságban közvetlenül nem érintett „szövetségeik” érdekvédelmi csoportja. Határozottan törekednek arra, hogy a róluk szóló tudósításokat és a nyilvános térben megjelenő képeket kontrollálják: hosszas mérlegelés előzi meg a felkérések elfogadását, igényt formálnak a helyszín és a bemutatási mód meghatározására, gyakran saját maguk választják meg a témákat és az együttműködő partnereket. A képeken aktív, cselekvő személyekként kívánnak megjelenni, ami igazodik a csoport működési alapelveihez, miszerint maguk az érintettek állnak ki saját méltóságukért és küzdenek a lakhatáshoz való jogért. Milyenek is azok a képek, amelyekben magukra ismernek a hajléktalan emberek? BALOGH EDINA és VÖRÖS ANNA *Ez a mi otthonunk!* című fotósorozata (2013-14) intim tereket, saját építésű konyhókat mutat meg: ezeket kellett úgy dokumentálniuk, hogy a képek ne legyenek személyeskedők, általánosítók, leegyszerűsítők, ne ismételjék a hajléktalansággal kapcsolatos sztereotípiákat. A képeken többnyire a személyes tér látható: madzaggal felkötözött polc könyvekkel, tollakkal, mellette az amerikai Szabadság-szobrot ábrázoló fénykép bekeretezve, mögötte csipkés függöny; viaszosvászon borítású fal előtt nagy kupac elmosogatott edény letakarva mintás konyharuhával; egy megvetett ágy, rajta két díszpárnával, amely alól kikandikálnak a sorba rendezett lábbelik; egy házi készítésű szabadtéri tűzhely, melyben ropog a tűz, a tetején egy fehér kislábas fedővel. A részletek között egyértelmű hangsúlyt kapnak a rendez, tisztasághoz, otthonhoz kapcsolódó elemek. Csendéletekről van szó, melyek finomsága és jelentése a kompozícióban rejlik. A sorozatok készítői nagyon következetesen megtartották a szemmagasságot az exponálásnál, ami látszólag apróság, de ennek tudható be, hogy közvetlen viszonyba kerülünk a látottakkal. Amikor pedig portrékat látunk, közvetlen és egyenrangú pillantással nézhetünk szembe a konyhók tulajdonosaival. Se ők, se mi nem kényszerülünk lefelé nézni vagy felemelni a tekintetünket. A szemmagasság és a mozaikokból összeálló tér együttesen eredményezi, hogy a nézőnek nincsen rálátása se a belső tér egészére, se a konyhó tágabb környezetére: a kép befogadója így nem kerülhet a mindent tudó, látó pozíciójába. A „rátekintés” lehetősége nélkül pedig ugyanolyan tagja a konyhók világának, mint a benne élők: nincs, ami alapján megítélhetné őket, vagy azt mondhatná, hogy én jobban tudom. Tehát a fotózás aktivista stratégiája a belső nézőpont megmutatásán alapul, a fotós annak a csoportnak a tagjaként van jelen, amely számára készülnek a fényképek. A mai aktivista fotográfia kapcsán fontos tömören rávilágítani arra, hogy milyen nyilvános térben versengenek a szervezetek, a civil és politikai közösségek. A média képeinek legfőbb jellegzetessége, hogy a fogyaszthatóság – tehát az aktualitás és a hírérték – mellett a figyelemfelkeltés és a befogadás aspektusai kerülnek előtérbe. Az eseményközpontú megmutatáshoz dramatizált, sokkoló, attraktív, érzelmetli előadásmód társul. Ennek érdekében a vizuális eszköztár minél hatásosabb kiaknázása zajlik: gyakoriak a szokatlan megoldások, a vizuális trükkök, a montázsok, a kiemelések, a leleplezés, a humor. Ebben az ingergazdag környezetben a képi és szöveges információknak világosnak, a szándékoknak egyértelműnek, a szereplőknek pedig könnyen azonosíthatónak kell lenniük. Tehát a rétegzett, komplex megfogalmazás helyett az egyszerű, célra törő kommunikálás eredményes. A médiabarát megoldások mellett fontos, hogy az aktivisták és civilek képei felismerhetőek legyenek a riport, a reklám, az állami propaganda képei között is. Hiszen a többi politikai szereplővel szembeni fő előnyük a hitelesség. A hitelesség forrása a nem-materiális javakat előtérbe helyező



BALOGH EDINA és VÖRÖS ANNA
Ez a mi otthonunk!, 2013-14

értékrendszer, a felvállalt ügyek és célok melletti elkötelezettség, a személyes érintettség, az egyéni erőforrások mozgósítása.

Ha megfontoljuk W. J. T. MITCHELL a képek szerepéről tett megállapítását, miszerint a politika szorosan kötődik a reprezentáció és a közvetítés témájához a politikai hatalom létrehozásával a média használatán keresztül,¹⁸ akkor az aktivisták tevékenysége is tágabb kontextusba helyeződik, mégpedig a nyilvánosság és a politikai mező kontextusába. Amikor egy csoport az önreprezentáció létrehozásáért és birtoklásáért száll síkra, akkor a fennálló hatalmi viszonyokat akarja átrendezni.¹⁹ Az önreprezentáció ugyanis olyan kérdés, amely nem alakítható

17 A választást több tényező indokolta. Olyan szervezetről van szó, amely a saját fórumaik és a sajtóban róluk megjelenő híradások tükrözik a tudatos képhasználatot és a végiggondolt vizuális megjelenést. Rendszeres kapcsolat tartanak fenn fotográfusokkal, videósokkal, együttműködéseket építenek ki képzőművészekkel, figyelemmel kísérik más hasonló, ön-szerveződő szervezetek működését. (<http://avarosmindenkie.blog.hu/>)

18 W. J. T. Mitchell: *Kép / elmélet*, 125. In: Uő: *A képek politikája*. Szeged, JATE Press, 2008. 123-130.

19 Az önreprezentációhoz való jog és a politikai subjektumként való megjelenés nem választható el egymástól, nincs a kettő között elsőbbségi vagy ok-okozati (logikai) viszony, teljesen párhuzamosan, együtt-egyszerre jelennek meg.