

SZAKDOLGOZAT

Fodor Tímea

2024



Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem

Kaposvári Campus

Rippl-Rónai Művészeti Intézet

Fotográfia alapképzési szak

Otthonról haza

Belső konzulens: Károly Sándor Áron DLA

Egyetemi docens

**Belső konzulens
intézete/tanszéke:** **RRMI Média tanszék**

Készítette: **Fodor Tímea**

Kaposvár

2024

Tartalom

BEVEZETŐ	4
1. A PRIVÁTFOTOGRÁFIA ÉS A CSALÁDÁBRÁZOLÁS	6
1.1 A CSALÁDÁBRÁZOLÁS MINT A FELHALMOZÁS ESZKÖZE	6
1.2 PRIVÁT FOTOGRÁFIÁRÓL	8
2. A SZEMÉLYES FOTOGRÁFIA TÉRNYERÉSE.....	14
2.1 CSOPORTOSÍTÁSI NEHÉZSÉGEK ÉS A MEDIÁLIS SOKSZÍNŰSÉG	14
2.3 REJTETT ÖNRACKÉPÜNK	19
2.3 AZ IGAZSÁGRÓL ÉS A VALÓSÁGRÓL.....	28
3. AZ ESZTÉTIKÁRÓL.....	32
3.1 IMPRESSZIONIZMUS SZEREPE A FOTOGRÁFIÁBAN	32
3.2 FESTÉSZETI TUDATOSSÁG A MODERN FOTOGRÁFIÁBAN	34
3.4 A LÁTTATÁS ESZKÖZEI	36
3.4.1 A DIREKT SZEREPE.....	36
3.4.2 A VÉLETLEN SZEREPE	38
4. OTTHON	40
4.1 A TÁJ AZ OTTHON ÉS AZ EMBER.....	40
4.2 OTTHONFÉSZEK.....	43
4.3 ÉN SZEREPEK.....	46
4.4 AZ ÁTADÁS VÁGYA	48
ÖSSZEGZÉS.....	50
VIZSGAMŰ	52
BIBLIOGRÁFIA.....	70
KÉPJEGYZÉK.....	73
FÜGGELÉK.....	76

Mindig vártam, hogy átlépjük a nagyvárad határt. Nem kellett a régi négykerekűnek tovább gurulnia tíz métert, hogy úgy érezzem, hogy egy teljesen más világba csöppentem és mégis otthon vagyok. A hosszadalmas utak közben gyakran hagytam, a táj egyedi szépsége magával ragadjon. Csendesen magamba szívtam az élményt. Úgy éreztem, hogy a táj megadta azt a szabadságot a gyermeki énemnek, hogy eltöltsön az a bizonyos érzés: enyém a világ! Csak néztem az ablakon át és azt játszottam, ha láttam egy madarat az égen, hogy én ő vagyok és kívülről szemléltem, ahogy a kis Kia felmegy a Királyhágóra. Majd lehunytam a szemem, szépen lassan beesteledett és ahogy éreztem a Szamos part friss illatát már tudtam. Ott vagyunk a szőlő fonta kiskapus ház előtt.

BEVEZETŐ

Vizsgamunkám fő témája az egyén, a család, valamint a családi szokások és rituálék fontosságának közelebbről való vizsgálata. A családom nagy része Kolozsváron élt, de én már itt születtem Magyarországon. Azért tartottam fontosnak, hogy egy saját régi emléképpel indítsak, mert úgy éreztem, hogy ez az írás reprezentálja azt az érzést, hogy milyen számomra két helyre is tartozni egyszerre. Mindig is tátongott bennem egy furcsa kettősség érzet. Bár magyar állampolgárként élek mégis a sajátos családi szokások és hagyományaink miatt nem tudtam magamat egy oldalra sem sorolni igazából. Így más fogalmat testesít meg bennem, mind a haza, mind az otthonnak a szerepköre. Bizonyos értelemben véve sosem adódott megismerni azokat a kulturális szokásokat és hagyományokat, amik nem csak a családon belüli jellegzetességekre redukálódnak, hanem mint kisebbségi felmenők révén a társadalom egy szegregált csoportjára vonatkoznak. Ebből adódóan nem tudtam elsajátítani azokat a népi hagyományokat, ami a kint élő magyarságot jellemezte, csak a szülők által sajátítottam el olyan apró morzsákat, amik jellemezhetnék valaha a magyar kisebbségi vonalainkat, hiszen ők is, mint a legtöbb ember a saját szüleik által sajátították el a tudást.

Úgy gondolom Arany János a *Rege a csodaszarvasról* című művében egy nagyon szép kezdő gondolatot fejt ki: „*Száll a madár ágról, ágra, Száll az ének szájról szájra*”¹. Ez a vers nemcsak azt foglalja magába, hogy hogyan is találtak rá az őseink arra a földre, amin végül letelepedtek, hanem felhívja a figyelmet a hagyományörzés és továbbadás fontosságára is. Mindenki tudja, hogy a történet valószínűleg csak egy mítosz és nem a tényleges igazságot foglalja magába, azonban még egy lényeges elemre felhívja a figyelmet: a szóbeszéd kulcsfontosságára. Mennyire érdekes, hogy a szóbeszéd alkotja a legkisebb egységet és mégis azok által teljesedik ki és nyer értelmet a hagyomány, mint fogalom. Viszont ahogy a szóbeszéd vagy a mítoszok is folyamatosan megújulnak az idő folyamán, átváltoznak vagy éppenséggel a múlt homályába merülnek el.

Ez volt az a jelenség, amit a saját családomban is felfedeztem. A minket elválasztó határ és távolság miatt a régi szokások, amiket ők sem tudtak teljesen elsajátítani, megújultak,

¹ Arany János (1863): *Rege a csodaszarvasról*, Letöltés dátuma: 2024.04.24. Forrás:

<https://ekultura.hu/2004/06/02/arany-janos-rege-a-csodaszarvasrol>

átalakultak és sajnálatos módon az idő párhuzamával feledésbe merültek. Félő, hogy ez a megmaradt kevés is, a későbbiekben generációról, generációra elhalványodik, majd feledésbe merül. Ebből kifolyólag vizsgamunkámban jelentős szerepet tulajdonítok annak, hogy dokumentáljam milyen benyomásokat keltenek bennem azok a helyek, azok a szokások, és azok családtagok melyek számomra az otthon fogalmát testesítik meg. Fontos, hogy azok a történetek, amiket a szüleink vagy a nagyszüleink továbbadnak nekünk azt magunkban őrizzük és szívünkbe zárjuk, ugyanis ezek azok a történetek, amik majd a saját családi örökségünk részét képezik majd a jövőben. Így vizsgamunkám elsődleges célja nem az, hogy olyan kérdések és hagyományok után kutassak, amikre egyrészt nem biztos, hogy választ kapok, másrészt kérdéses, hogy el tudom-e sajátítani, hanem hogy azoknak az apró morzsáknak és értékeknek, amiket kaptam eddigi életem során, egyfajta családi hagyatékot állítsak, ezzel tisztelve a mostani és a hajdani szokások előtt.

Sorozatomat a saját énképről alkotott világomnak a megismerését a személyes fotográfia, valamint a privát fotográfiáknak műfaján keresztül igyekszem vizsgálni. Ehhez azonban elengedhetetlennek tartom azoknak a fogalmaknak a tisztázását első sorban, hogy mi az, ami megtestesíti bennem a családot, az otthon, valamint azon kulturális örökségek fogalmát, amik családon belüli jellegzetességekként jelennek meg. Feltérképezem milyen lehetséges olvasatokhoz hordoznak magukban vizuális, valamint művészettörténelmi szempontból. Kutatom a személyes és privát fotók kapcsolatát a fotográfia, valamint az esztétika jegyeiben, valamint a kortárs művészet és a személyes fotográfia kapcsolatát, műfaji csoportosításának lehetőségeit és nem utolsósorban a szokás és az egyén kapcsolatát a személyiségfejlődés folyamatán keresztül.

1. A PRIVÁTFOTOGRAFIA ÉS A CSALÁDÁBRÁZOLÁS

„A fotográfia az ember változó pillantása, amellyel a világra – olykor a saját pillantására – tekint.”²

Ebben a fejezetben leginkább ahhoz, hogy közelebb kerüljek munkám mibenlétének gyökeréhez, igyekszem feltárni a privát fotográfia főbb történelmi szempontjait, társadalmi vonatkozásait, valamint az idő párhuzamában létrejövő definíciók ismertetését. Kutatom, hogy miként szolgált a privát fotográfia műfaja átmenetként a személyes fotográfia között, és vizsgálom, hogy melyek azok a témák, esztétikai elemek, ábrázolási módszerek, amiket a személyes fotó is a magáénak tudhatott az amatőr műfajból merítkezve.

1.1 A CSALÁDÁBRÁZOLÁS MINT A FELHALMOZÁS ESZKÖZE

Az egyént vezérlő szándék mindig meghatározza milyen módszerrel kívánjuk a fotográfiát vagy más művészeti ágat maga mellé állítani. A művészettörténelem során például a családábrázolások kultúrája kezdetben az ókorban jelent meg és a Szent Családok ábrázolásával vette kezdetét. Azonban itt a szándék még közel sem az önreprezentálás, vagy a valóságűen való tükrözése volt a cél. Ez leginkább a reneszánsz művészet korában jut jelentősebb szerephez, ahol már nem az a központi törekvés, hogy egy bibliai jelenetből vett történet ábrázolására tegyen kísérletet, hanem maga a család, mint egy önálló zárt egységén van fő hangsúly. Azonban ezeken a családábrázolásokon még nem jelenik meg az egyéniség és az intimitás szerepköre.

A fotográfia feltalálásának idején a feltörekvő és gazdagodó polgári rétegnek egyre jobban megnőtt az igénye arra, hogy önmagukat festményeken ábrázolják, így nem meglepő, hogy a fotográfia kezdeti törekvése a művészetté válás felé a festőies ábrázolásmód volt. Ezek eszköztára a portréfényképezésnél például a modellek beállításán, valamint a háttér használatokon keresztül nyilvánult meg. Későbbiekben George Eastman felismerte a fotográfiának az új fénykorát azzal, hogy minden polgári réteg számára elérhetővé tette a

² Hans Belting (2007): *A médium transzparenciája*. In: uő.: *Kép-antropológia*. Budapest: Kijárat Kiadó Budapest, 246–274. pp. Ford: Kelemen Pál

fényképezést. Mindezt téve úgy, hogy nemcsak egyszerűbbé tette a gépeknek a használatát, hanem az megszabadította a gép mögött álló embert a fénykép előhívás, valamint kidolgozás hosszas folyamatától. Ebből kifolyólag hatalmas népszerűségnek örvendett az 1888-ban megjelent Kodak fényképezőgép. Kezdetét vette az úgynevezett „You press the button, we do the rest” korszak, ami lehetőséget nyújtott a fotográfiák példátlan mennyiségű tömeggyártásához.



1. ábra: Kodak Brownie No. 2

Ebből adódóan szintén nagy áttörést ért el, amikor Frank A. Brownell feltalálta az Eastmann Kodak Company számára a Kodak Brownie nevet viselő fényképezőgépet. A gépet először 1900-ban dobták a piacra, majd 1901-ben megjelent egy továbbfejlesztett No. 2 változata. Ez azért nagyon fontos, mert ezek a gépek nemcsak, hogy alacsony előállítási költséggel bíró kartondobozos gépek voltak, hanem egyszerű használatuk miatt a kezdetben

gyerekeknek szánt fényképezőgépek kinőtték magukat a társadalom számára közikedvelt képalkotási eszközévé. Így még jobban redukálva a fényképezést és annak költségvetéseit.

A tömeggyártás és a könnyű elérhetőség kiterjedt az összes társadalmi rétegre, így az emberekben hamar fellépett a felhalmozott dokumentálási szándék. Ez az amatőr fotográfiai műfaj eredményezte a privát fotográfia születését. Susan Sontag így vélekedett a fotográfia tömeggyártási apparátusáról, ami véleményem szerint a privát fotográfiának az attitűdjét is jellemzi: „Az utóbbi

időben a fényképezés majdnem olyan elterjedt szórakozássá vált, mint a szex vagy a tánc, ami azt jelenti, hogy a fotózást- akár csak a többi tömegművészetet- a legtöbben nem művészet gyanánt üzik. Jobbára társadalmi rítus ez, védekezés a szorongás ellen, és a hatalom gyakorlásának eszköze”.³



2. ábra: Kodak Brownie No. 2 doboz

³ Susan Sontag (2007): *Platón barlangjában*. In uő: *A fényképezésről*. Budapest: Európa Könyvkiadó. Ford: Nemes Anna

A privát fotográfiának az elsődleges befogadó közege azonban a szűk családi kör, tehát nem a nyilvánosság számára készül. Ebből kifolyólag nem a művészeti eszmény a fő mozgató elem az alkotási aktus folyamatában, hanem csupán a dokumentálás nyers szándéka. Béres István definíciója közelebb visz minket a privát fotók megértéséhez. Elmondása alapján „*a privátfénykép fogalmát a használatán és a társadalmi-kulturális kontextusán keresztül határozhatjuk meg. Olyan, nem hivatásszerűen fényképező ember által készített fotóról van szó, amelynek a szokásos használata a képet készítő fotós hétköznapi életéhez kötődik, azaz a képkészítés szándéka saját – illetőleg a saját közösségen belüli – használatra irányul.*”⁴ Továbbá hozzáteszi, hogy a privát képek a közösségen belüli alkalmazásának folyamán nem kizárt, hogy a képeket ne lehetne bármely más célra is felhasználni, mint például a családi képek beemelése a művészeti formanyelv világába. Összefoglalva tehát a privát fotónak egy lényeges kulcseleme az, hogy nem a nyilvánosság számára készül, nem autonóm műfaj, bár be lehet őket emelni művészeti kontextusba, valamint a saját hétköznapi életünket dokumentálja.

1.2 PRIVÁT FOTOGRÁFIARÓL

Projekt munkám elején meghatározó szerepet tulajdonítottam a régi családi archívumoknak és azoknak az értelmezési, valamint rendszerezési módszertanának. Foglalkoztatott mik alapján lehet csoportosítani ezeket az elsöre összefüggéstelen képeket. Mi a gép mögött álló egyén szándéka. Ez számomra főként az egyre nagyobb teret nyerő digitális világ platformjain kezd érdekessé válni, ahogyan összevetem azt a két belső szándékot, amik alapján elkészítettünk egy képet mondjuk az 1960-as években, vagy ahogy ma. Ezeken a színtereken úgy gondolom a képek által sok esetben birtokolni is kívánunk valamit és Sontag elméletét alátámasztva a hatalom gyakorlásának eszközévé kívánjuk emelni a képeinket, de mégis van egy amatőr és

⁴ BÉRES István (2016): *Család-kép: a fotográfia szerepe a családi emlékezetben*. In: *A házasság és a család: a család egykor és ma*. 204–213. pp. Letöltés dátuma: 2024.04.28. Forrás: https://acta.bibl.u-szeged.hu/67455/1/vallasi_kulturakutatas_konyvei_027_204-213.pdf

személyes vonzata, hogy belül kísérletet teszünk arra, hogy a viszonylag felszínes információk által a világ megismerjen belőlünk egy darabot.

Ebből kifolyólag elkezdődik egy abszurd véget nem érő felhalmozási folyamat. Az internet berobbanásának következtében a folyamatosan teret nyelő digitalizáció és az azt követő új mediális művészeti tendenciák teljesen megváltoztatták a fotográfia azon attitűdjét, ami a fotóarchívumokra irányul. Véleményem szerint már nem az elsődleges szándéka a képet készítő egyénnek, hogy dokumentáljon azért, hogy megörökítse a pillanatot és emlékezni tudjon, hanem sok esetben nem vezérli az egyént semmi féled belső indíttatás, mégis végtelen mennyiségben örökíti meg akár ugyanazt a pillanatot is, ami később majd a feledés homályába vész. Ilyenkor ezt szó szerint kívánom érteni, ugyanis saját telefonos készülékeimen már régóta megfigyeltem azt a jelenséget, hogy minél több kép gyűlik fel a galériában, annál jobban kezdenek el pixelekre szétesni azok a képek, amiket még elsők között készítettem. Így részben úgy gondolom, hogy a modern fotóalbumok, például telefon készülékeinken meglévő képek, sok esetben nem az emlékezést, hanem jóformán pont a felejtés folyamatát generálja. Ebből adódóan inkább egy nyomasztó teherként szolálnak ezek az albumok mintsem a nosztalgia megélését.

Ez a felhalmozás viszont nem csak a mai modern világnak a sajátossága, hanem ez a viselkedés szintén megfigyelhető volt, amikor az olcsó előállítású gépek miatt a fényképezés a társadalom összes színterén népszerűvé vált, csak akkor teljesen más volt a gép mögött rejlő képkészítési szándék (bővebben 1.1 fejezetben). A felhalmozásban rejlő abszurditás azonban a privát fotók térnyerésével és azok népszerűsödésével nagyban hozzájárultak a társadalomtudományok eddig felületesen ismert ágainak megértéséhez. Bán András és Forgács Péter 1983-as privátfotó-kutatásának munkaközi jelentésükben így fogalmaztak: *„Amikor az emberek belépnek a lakásukba, bezárják maguk mögött az ajtót, a társadalomtudós nem követheti őket tovább”*.⁵Bán és Forgács ezen gondolatából kifolyólag mind egyetérthetünk azzal az állítással, miszerint már régi vágya az embereknek, hogy megfigyeljék az úgynevezett színpalak mögött rejlő titokzatos világot. Így nem csoda, hogy az 1960-as években egyre nagyobb szerepkört tulajdonítanak a privát fotók vizsgálatának, valamint azoknak a társadalomtudományi jelentőségüknek.

Pierre Bourdieu francia szociológus is foglalkozott a családi képekkel. Feltételezése szerint a családi képek túlmutatnak a fotográfusnak a szándékain, hiszen megvan a hatalma, hogy

⁵ Szegő György (1998): *Privátfotó szimbólumszótár*. Budapest: Theater Art Fofó kiadó. 5-6. pp.

rámutatson a színpalak mögött rejlő valóságra. Az általa végzett kutatások során vizsgálta a társadalmi kapcsolatokat, értem ezalatt a különböző alsó, közép, valamint a felső osztályok vizsgálatát. Érdekes mód az alsóbb osztályból származó családok jóval kevesebb képet őriztek meg a felmenőikről valószínűleg amiatt, hogy minél jobban elfedjék a saját családjuk identitásának fényképes lenyomatait. Azonban azok a családok, akik mentesnek bizonyosultak a nyilvánosság és a politika színtere elől sokkal jobban igyekeztek a család személyeit és eseményeit dokumentálni.⁶

A privát fotók megadták azt a lehetőséget a társadalom számára, hogy lerántásuk a leplet az eddig akár tabunak minősülő hétköznapiaságokról. Ezen műfaj feltérképezése új lendületet adott a művészetnek és a társadalomtudományi ismereteknek, valamint lehetőséget nyújtott az alkotók számára saját önreflexív kitérőikre, saját lelki folyamataik megértésére és azok vizsgálatára. Szegő György, *Privátfotó szimbólumfejtés* című könyvének előszavában Dr. Kapusi Gyula ezzel az állítással foglalja össze a könyvnek egy lényeges tartalmi elemét: „*Szegő feltételezi, hogy a privátfotók üzenetek, s bennük a fotóson keresztül a kultúra, az emberi közösség mintázatának kulturális hagyományainak mintázata jelenítődik meg. Szegő könyvében Jung eredeti értelmezésében használja az archeotípusokat, azaz a kollektív tudattalanban élő szimbolikus tartalmakat, amelyek magukba sűrítik az emberi viszonyokat és kulturális hagyományok korai időktől adott, de mindenhol érvényesülő feltételeit, tapasztalatait.*”⁷ Ezek alapján a könyv egy egyszerű és könnyen értelmezhető útmutatást nyújt a privát képeink rendszerezésére. Szegő csoportosítási módszertana hét nagy fejezetben érvényesül, amiben 80 kisebb alegység található, ezek integrálódnak a fejezetekbe a saját meglátásai szerint.

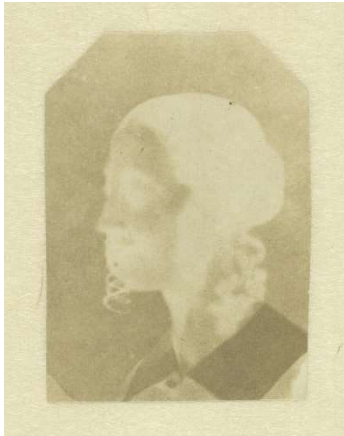
Szegő könyvének hatására felmerült bennem a belső készítés, hogy jómagam is újra fellapozzam saját családomról készült képtárat, hiszen ezek a képek szolgáltak elsődleges támaszpontnak a projektmunkám kezdetén. Nagyrészt sikerült csoportosítani saját képimemet is Szegő módszertanának megfelelően, humoros volt fellelni miként igazolódna be azok a pontok, amik alapján gondolkodik Szegő a privát képek archívumának rendszerezéséről. A nosztalgia mélységeibe belemerülve azonban érdekesebb volt megfigyelni azt a jelenséget, miként dominál bennem bizonyos képeknél, hogy egy emléket a lehető legpontosabban ki

⁶ Belicza László Gábor (2016): *Egész*. [BA szakdolgozat]. Kaposvár: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar. Letöltés dátuma: 2024.04.24 <https://riplfotografia.blogspot.com/search?q=belicza>

⁷ Szegő György (1998): *Privátfotó szimbólumszótár*. Budapest: Theater Art Fofó kiadó. 5-6. pp.

tudjak magam elé vetíteni. Tény, hogy az idő párhuzamával az emlékeink egyre inkább halványodnak és néhány kézzel megfogható kép nem több egy emlék nyers lenyomatánál. Ami pedig megmaradt azt az emberi tudat nem képes a tényleges eseménysornak megfelelően felidézni.

Az emlékek halványodnak, összekeverednek más emlékekkel, esetenként néha a saját tudatunk egészíti ki az eseménysort egy olyan dologgal, ami meg sem történt. Azonban ez egyfajta foltot hoz létre a tudatunkban és úgy gondolom, hogy az imént említett folt egyfajta vágyat ébreszt bennünk, hogy mindenképp kitöltsük vagy éppen összepárosítsuk valami fajta információval a hiányos emlékképet. Valószínűleg ez az a hiány amiért az alkotóban folyamatosan benne van az ösztön, hogy keressen, kutasson és bizonyos dolgokat közelebről vizsgáljon más aspektusokból. Egyes eseményeket közelebről figyelünk meg, másokat pedig csendes távolságtartással szemlélünk. Ez egy olyan értelmezési léptéket hoz létre, amely az önmegértés folyamatában, néha lehet lineáris, kívülről befelé haladó, vagy éppen pont az ellenkezője. A téma megválasztja mindig melyik olvasatot kell kiválasztanunk ahhoz, hogy meg tudjuk érteni a saját magunkban lezajló folyamatok összességét vagy alkotásunkban rejlő ösztönös módszereinket.



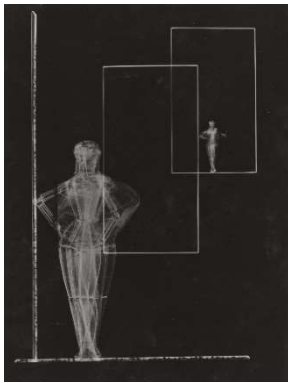
3. ábra: Constance Fox Talbot

A fényképészet területén már egészen rég szerves elemét képezik azok a dokumentatív jellegű képalkotási módszerek, ami a családi életet pillanatnyiságait örökítik meg. A történelem során számos amatőr és profi fotós nyúlt a család dokumentálásának kultúrájához, ilyen példaként tudható be akár William Henry Fox Talbot, aki a saját feleségéről (is) készített felvételeket, de akár említhetném Jacques Henri Lartigue francia amatőr fotográfust, aki tehetős családja révén egészen korán magáénak tudhatta a fotózás élményét. Spontán, életvidám képein gyakran jelennek meg a szülei, családtagjai, valamint a barátai is. Utóbbi alkotókat

azért tartom fontosnak megemlíteni, mert ők mind olyan vizuális világgal rendelkeztek, akik hídként szolgáltak a kezdeti fotográfiát is jellemző amatőr esztétika és a művészeti világ között. Művészeti formanyelvükkel beírták magukat a történelembe azzal, hogy a szimpla vizualitásuk tükrében saját maguk is megjelentek.



4. ábra: Jacques - Henri Lartigue és családja



5. ábra: Otto Steinert: Egy táncos maszkja

Az 1950-es években az utóbb említett megnyilvánulási forma egyre jelentősebb szerepet kapott, miszerint az alkotók a saját belső világuknak a leképzésére törekedjenek. Első törekvések egyike például a német Fotoform csoport, melynek alapító tagjai többek között Otto Steinert, valamint Peter Keeman. A fotográfiát saját belső világuk leképzésére használták fel, mint médiumot, különféle absztrakt képmegjelenítési formákkal ötvözve.



6. ábra: részlet a The Family of Man kiállításról

Fontos eseményként ismert az 1955-ben a New Yorkban található, Museum of Modern Artban megjelenő Az ember családja című kiállítás, aminek megálmodója Edward Steichen volt. A háborúban töltött évek után a múzeum a fotóosztályának vezetőjévé vált és ő válogatta gondosan a képeket, amik a kiállítás részét alkották. A kiállítás fő mozgató eleme az volt, hogy Steichen megmutassa, hogy mennyire hasonlítunk egymásra, mindezt a

téve úgy, hogy a világ több pontjáról kért fel fotográfusokat, hogy készítsenek képeket. A képek a háborút követő évtizedekben készültek, így a fő mondanivaló mellett elkerülhetetlen volt az, hogy felszínre törjön, a háború iránt érzett ellenszenv homálya. Tudtára akarta adni az embereknek, hogy hasonlóak a motivációink, ugyanúgy vágyakozunk az emberi kötődésre, és az alaptulajdonságainkban ebben a tekintetben megegyezünk. Ebből kifolyólag az anyagot leginkább olyan tematikák szerint rendezte, mint például a család, a szerelem, gyermek, szenvedés, halál és munka. A kiállítás nem csak egyfajta társadalmi kritikát fogalmaz meg, hanem azt, hogy sok esetben nem vesszük észre, hogy mi lényegében egy nagy családot alkotunk, és ennek ellenére társadalmi szinten mennyire öntudatlanok is tudunk lenni. A fotográfia területén a kiállítás új területet nyit meg a család szerepkörének megismerésére, valamint az egyén belsőbb folyamatainak részletesebb vizsgálatára.



7. ábra: a The Family of Man kiállításról

2. A SZEMÉLYES FOTOGRAFIA TÉRNYERÉSE

2.1 CSOPORTOSÍTÁSI NEHÉZSÉGEK ÉS A MEDIÁLIS SOKSZÍNŰSÉG

A fejezet ezen szakaszában bővebb betekintést nyújtok, valamint ismertetek az 1950-es évektől fellépő fotografiai csoportosulásokról, azok sajátosságairól, valamint a folyton határokat feszegető és átlépő formáiról. Úgy gondolom, hogy sok munka, beleértve a saját projektmunkámat is vékony jégen táncol az úgynevezett fotografiai műfajok között. Ez alatt értem a személyes fotográfia műfaját is. Így ahhoz, hogy közelebb tudjunk kerülni egy adott mű vagy műfaji ág megértéséhez (ez esetben a személyes fotó mélyebb értelmezéséhez) elengedhetetlennek tartom azt, hogy átfogólag tisztában legyünk az évek során kialakult tendenciákkal, amik alapján próbáltuk behatárolni vagy csoportosítani alapvetően a fotót.

Ma már egyértelmű, hogy a fénykép megalkotásához nemcsak a klasszikus vonalak követésével lehet egy művet teljessé tenni. Ez annak is köszönhető, hogy a mai művészeti világ egy jelenleg is vitatott problémakörébe tartozik az, hogy nincsenek a kortárs művészetben olyan fogalmak, valamint alkotási sajátosságok, amik jól körül tudnának írni egy adott műfajt. Olyan tág spektrumon terülnek el egyes műfaji sajátosságok, valamint annyira szerteágazó lehetőségeket hordoznak magukban, hogy nincs egyértelműen elkülöníthető irányzat, mozgalom vagy törekvés. Ebből adódóan rendkívül nehéz komplex fogalmat alkotni arról, amit megfogalmazni kívánunk a munkánkon keresztül.

A történelem során megfigyelhető, hogy jóval egyszerűbbnek bizonyosult a különféle csoportosításokat létrehozni, mivel a kezdetekben a fotó leginkább a technikai sajátosságok alapján határolt el egymástól. Az 1880-as évektől fogva kialakultak különböző, egymástól eltérő irányzatok, amik más és más stílusjegyeket és vizuális lehetőségeket hordoztak magukon, ide sorolhatjuk például elsőként a piktorializmust vagy majd későbbiekben az arra reflektáló új tárgyiasság irányzatát, majd az azt követő korszakokat. A fotográfia, még ha nagy küzdelem árán is, de szépen lassan egyre nagyobb teret nyert, majd elfoglalhatta méltó helyét a művészet világában. Lehetősége nyílt túlmutatni azon az állásponton, hogy a fotó nem több mint egy technikai segédeszköz, mely arra hivatott, hogy a különféle művészeti ágakat, a társadalmat, valamint a tudományt szolgálja.

Főként az Egyesült államok területén a kutatók és a kritikusok két nagyobb csoportra osztódtak abban a tekintetben, ahogyan értelmezni kívánták az akkor aktuális kérdéseit a fényképezésnek. Egyrészt volt, aki elismerte, hogy a fotográfia a kortárs vizuális művészet része, azonban más állítások inkább továbbra is azt az álláspontot támasztották alá, hogy a fotó nem több mint a kultúra része vagy terméke. „*Nem törekedtek arra, hogy a különbséget tegyenek a nagyol eltérő stratégiák és/vagy éppen használati módok között.*”⁸ Inkább egy nagyobb egységbe kívánták foglalni az utóbbi szempontokat és a kultúrában betöltött szerepére helyezték a hangsúlyt.

A hatvanas években egyre nagyobb és elkülöníthető szerepet kapott a kortárs művészetben a fotó alapú művészet, azonban csak a hetvenes évek második felétől nyert egyre jelentősebb teret a fotó, mint médium. Itt már szerzői fotográfia néven kezdett ismerté válni, így ezáltal még több lehetőséget kínált fel a fotográfia számára, ugyanis minden olyan alkotás a fogalom alá vonható volt, ami nem sajtó, valamint alkalmazott fotó.



8. ábra: Adolf the Superman Shallows Gold and Spouts Junk

Azonban fontosnak tartom megemlíteni azt a tényt, miszerint, nem csak a hatvanas években ismerte fel a művészeti világ a fotóban rejlő lehetőségek tárházát. Ugyanis az avant-garde művészeti mozgalomban is jelentős szerepet töltött be. Különösképp érdemes kiemelni a dadaizmust (1916-1922), ahogyan fel tudta használni a talált tárgyakat, hulladékokat, és nem utolsó sorban a fényképeket, melyekkel olyan új műveket hoztak létre, mint a kollázs, valamint a fényképmontázs.

Munkásságukban bár elutasítják a klasszikus művészet értékvilágát, sőt mi több, egyenesen kifigurázzák azonban mégis a képek túlnyomórészt a közlő második világháború szörnyűségeire próbálnak reflektálni egy új eszköztár segítségével, melyben már a fotográfia is jelentős teret nyert.



9. ábra: Hurra, the Butter is Gone

⁸ Pfsztnér Gábor (2011): A kortárs fotográfiáról (2. rész), Nevén nevezzük..., Fotóművészet, 2011/2 LIV.

évfolyam 2.szám, 1p. letöltés dátuma: 2024.04.26. Forrás:

https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201102/a_kortars_fotografiarol_2_resz



10. ábra: David Hockney: Pearblossom Hwy

Felhasználási sokszínűsége miatt egyre nagyobb népszerűsége telt szert a fotó, így egyenes ágú következtetést kapunk, hogy a művészetre is egyre nagyobb befolyást gyakorolt a fotó médiuma. Számos művész életében egyre nagyobb teret nyert a fényképezés, kezdetben kiegészítő eszközként, majd utána önálló egységként. Ilyen példaként szolgálhat David Hockney, aki bár leginkább a

rendkívüli festészeti stílusával vált ismertté, azonban az 1980-as évek vége felé előszeretettel kezdi alkalmazni a fotóban rejlő sokszínű lehetőségek tárházát. Munkáiban jelentős szerepet kap a tér, valamint a perspektívák egyesítése, és különböző nézeteknek az összesített ábrázolási módja. Így ez a látásmód ugyancsak megmutatkozott az 1986-ban készült Pearblossom Hwy című munkájában is, ahol Hockney a polaroid fényképezőgépével készült képeket újrendezi, ezáltal több perspektívát, valamint időbeli síkot ábrázol egy képbe sűrítve.

A nyolcvanas évek végén voltak próbálkozások arra, hogy új műfaji kategóriákat, rendszert alkossanak a fotóművészet területén, ami nem a technikai referenciákra vagy kultúrában betöltött szerepre épít, hanem a társadalomban betöltött szerepére helyezi a hangsúlyt. Ezekben az években került főként előtérbe az az álláspont, hogy a fotó többféle képpen hasznosítható, mint eddig gondolták volna. Olyan új műfaji kategóriák is születtek, mint a megrendezett (inszenierte, staged, narratív) fényképezés. Ez akkoriban úttörő szerepet játszott, körvonalazódott formája még kifürkészésre váró területnek minősült.⁹



11. ábra: Jeff Wall: Destroyed Room

A fényképészet ezen területén kiemelkedő szerepet játszik Jeff Wall, akinek munkásságának meghatározó elemei a képek megrendezettsége, a színháziasság és elbeszélő jellege. Ez párosul az őt jellemző nagyszabású képméretekkel és tér installációkkal. Azonban fontos megemlíteni miként vegyíti az alkotó sok esetben az alkotásait a művészeti korok

⁹ uő.

jellegetességeivel. Meghatározó munkái közé tartozik az egyik legelső és egyben leikonikusabb képe a Destroyed Room ami erősen utal a 19. századi klasszikus művészetre. Megfigyelhető, hogy mélyen hatott rá Eugene Delacroix munkássága, vizuális világa, komponálási módszere, azonban a kép többet is hordoz magában, mint ahogy azt a befogadó első ránézésre meg tudná mondani. A művész az alkotási attitűdjén keresztül a kor aktuális kérdéseire próbál egyfajta kritikát felállítani, aközött, hogy mi minősül művészeti alkotásnak, valamint hol húzódik a valóság határvonala. A szándékosan megkomponált jelenetek, valamint a hozzá párosuló művészettörténeti és festészeti utalások összjátéka egy olyan formanyelvet eredményez, amit előszeretettel hasznosít a mai fotográfiának az attitűdje is (bővebben 3.2 fejezetben). Egyedi módszerei nagyban meghatározzák Wall munkásságát és későbbi alkotásait. Erre példaként szolgálhat még a Picture for Women című képe, valamint a Sudden Gust of Wind is, ahol szintén művészeti vonalon értelmezi újra az általa megalkotott képet.



12. ábra: Jeff Wall: A Sudden Gust of Wind

Az egyik legnagyobb áttörést Pfszitner Gábor írása alapján csak az ezredforduló környékén sikerült átlépni, amikor két kurátorban is elindult a törekvés egymástól függetlenül, hogy a kortárs fotográfiát új rendszer szerint kategorizálják.¹⁰ Susan Bright brit kurátor és előadó az Art Photography Now című könyvében azzal a tézissel állt elő, miszerint elmondása alapján, bár a fotográfia egy rendkívül változatos és heterogén műfaj, nem lehet egy fogalom alá csoportosítani. Számára inkább sokféle fényképezési csoportok léteznek, de ami számára nagyobb csoportokat ölel fel az a tájkép a portré, narratív, tárgy, divat, dokumentum és város fényképezés.

Charlotte Cotton azonban másféle képpen áll hozzá a csoportok kutatásához. Munkájában sokkal bennfentesebben vizsgálja a műfaji sajátosságokat, új határokat állít fel, miközben igyekszik távol maradni az első ránézésre egyértelműnek ható műfaji csoportosításoktól. Így munkája sokkal inkább olyan kutatási területeket foglalnak magukba, amik az egyénben testet öltő szándék formai tartalmával kíván foglalkozni. Ezeket olyan mélyebb értelmezési

¹⁰ uő.

rendszeren viszi végig, amik foglalkoznak például a különböző alkotók felsorolása és munkásságuk bemutatásuk mellett a művészet örökségéről, a képeknek a narratív szándékáról, az intimitás megjelenítési formáiról, valamint a szubjektív és a technikai találkozásának sokrétű lehetőségeiről. Mindezt téve úgy, hogy az általa válogatott alkotókat maga helyezi bele abba csoportba, ami az ő személyes olvasata szerint a fejezet részét képezi.

Cotton és Bright, bár különböző módszerekkel, de leginkább arról szerettek volna tényállásokat biztosítani, hogy a kortárs fotográfiában egy szilárd alapon álló csoportosítást hozzanak létre, azonban mind a ketten elismerték, hogy ezek a csoportok továbbra is átjárhatók és egy-egy mű több csoporton belül is képes helytállni. Ebből kifolyólag továbbra is létezhetnek tudományterülettől függően különböző műfaji kategóriák, valamint új szemléletek, amik egy vagy több ágazat csoportosítására próbálnak törekedni.

Ha nagyon nagy távlatokban nézzük alapvetően négy nagy csoportot tudunk megkülönböztetni, ami magába foglalja a fényképezés összes tevékenységi körét. Eszerint létezik autonóm, azaz művészi fotográfia, tudományos, alkalmazott, valamint nem utolsó sorban az amatőr fényképezés. Azonban ezek úgy gondolom bár fennállnak egyfajta határként, de mégsem adnak keretet. Itt is léteznek olyan átfedések a négy nagy csoporton belül, ami határokat feszeget és túlmutat a csoport ismertetőjegyein. ¹¹



13. ábra: Kalr Blossfeldt:
Adiantum pedatum

Vegyük példának első sorban a családi fotó albumok sajátosságait. Bár tény, hogy ezeknek az albumoknak az elsődleges célja az emlékek megőrzése és az emlékek átadása, de ha kezünkbe vesszük a régi családi képeket mégis vélünk olyan vizuális elemeket felfedezni egy-egy fényképen, ami a befogadó számára izgalmas lehet. Szintén megjelenik ez a furcsa kettősség a tudományos célra készült képek és a művészi céllal készült képek között. Régi, de egy ma is helytálló példaként szolgál Karl Blossfeldt munkássága, azon belül is az *Unformen der Kunst*, azaz magyarul fordítva, *A művészet ősfomái* című könyve, amit

¹¹ Pfisztner Gábor: *A kortárs fotográfiáról (3. rész), Szédítő magasság, nyomasztó mélység?*, Fotóművészet, 2011/3 LIV. évfolyam 3. szám, 1p. Letöltés Dátuma: 2024.04.26. Forrás: https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201103/a_kortars_fotografiarol_3_resz

1928-ban jelenítettek meg. Blossfeldt a könyvét elsősorban nem művészeti céllal hozta létre, hanem az oktatói, valamint a tudományos informálásban volt először a hangsúly. Mégis a rendkívül precíz preparálási módszerének és sajátos, rendkívüli dokumentálásának köszönhetően egy olyan anyagot hagyott hátra, ami, mind a tudományban, mind a művészeti világban helytálló. Rajta kívül számos alkotó volt, aki át tudta törni vagy átfedést tudott létrehozni a négy nagy határ között is a történelem során. Szintén példaként említeném az olyan neves alkotókat, mint Ansel Adams vagy Sebastiao Salgado, akik valamilyen szinten foglalkoztak a táj dokumentálásával és nagy vonalakban elmondható, hogy egyfajta környezettudatosságra is kívánják felhívni az emberek figyelmét, viszont az a szubjektív látásmód ahogy megörökítik, elmosza a határt a tudományos célzattal készült képek és autonóm képek között. Számos példa hozható fel a divatfotográfia területére is vonatkozóan, ami nyilvánvalóan az alkalmazott területeken belül kap jelentős szerepet, de mégis vannak alkotók, mint például Munkácsi Márton vagy Éppen Richard Avedon, Helmut Newton, akik mégis saját egyedi látásmódjukkal már rég feszegettek olyan határokat, amik ki sem voltak teljesen rajzolódva a kor számára.

2.3 REJTETT ÖNRACKÉPÜNK

***„Minden szembenézés - így a napló is – tükör: fegyelmet és felelőséget
kényszerít ránk; vagy körülénk zárul, hogy önmagunkat csodáljuk a világ
minden rezdülésébe”¹²***

Utóbbi fejezetekben rávilágítást nyerhettünk azokra a nehézségekre, amik nem csak a személyes fotográfia sajátosságaira terjednek ki, hanem a mai modern fotográfiát és az egész kortárs művészeti tendenciákat érintik. Maga a személyes fotográfia fogalma nem is olyan rég vált a köztudat részévé, ha az eddigi művészeti ismereteinknek a kronológiáját vesszük figyelembe. Ez az új műfaj leginkább egy olyan alkotási folyamat része, amikor az egyén saját magával, valamint a saját belső intim és szubjektív élményeivel foglalkozik. A műfaj egyik sajátos jellegzetessége, hogy alkalmazza a privát fotográfiában is népszerű az amatőr esztétika

¹² Hárs György Péter (1998): *Medusa tükre eltörött*, Buksz, 10. évfolyam. 1. szám, 1p. Letöltés Dátuma: 2024.04.26. Forrás: <https://epa.oszk.hu/00000/00015/00009/05hars.htm>

sajátosságait, mint például a dekomponáltság, vakuhasználat, különös képkivágások, záridővel való kísérletezés. Azonban a privát fotográfia megnyilvánulásaival ellentétben a személyes fotó esetén a nyilvánosság az elsődleges befogadó közeg. Ez abban a tekintetben különbözik a privát fotók képi megfogalmazási módszerétől, hogy a képek vizuális ábrázolási módja leginkább arra nyújt elsődleges betekintést a befogadó számára, amit láttatni szeretnénk. Ebből kifolyólag az esetek többségében a képi megjelenés pozitív töltettel rendelkezik a családi albumok túlnyomó részében. A személyes fotó esetében olyan dolgokat tárunk fel a nyilvánosság számára, amit maximum csak a szűkebb ismerőskörünkkel vagy családtagjainkkal osztanánk meg. Ezt a szempontot figyelembe véve sokkal gazdagabb dramaturgiai elemekkel bír a műfaj, mivel arra törekszik, hogy az idealizáció köntösét levetve magáról megmutassa a szemlélőnek azt, aki valójában lehet.

Alkotási metódusa sok tekintetben lehetőséget nyújt, hogy meg tudjuk érteni a képeinkben rejlő lelki és azok értelmezési folyamatainak összességét. Vezérel minket a vágy, hogy az alkotási folyamat során egy rendkívül intim történetet tárjunk a befogadó szeme elé, hiszen azt akarjuk, hogy a világ megismerjen belőlünk egy darabot túlmutatva azon, akiknek látszani szeretnénk. A nyilvánosságnak szánjuk, de mégis megtestesül a bennünk rejlő problematika köröknek az önmagunkkal szembesítési vágya. Felteszünk magunknak egy kérdést és a választ esetenként csak az alkotási folyamat közben tudjuk meg, hogy pontosan mi is vezérelte az indíttatásunkat. Ebből kifolyólag részemről fennáll egy olyan olvasat is, miszerint a személyes fotográfiában rejlő képi megfogalmazás több, mint egy szimpla szembesítési folyamat. Ez egyfajta terápia, mely folyamata során a saját belső élményeinkből táplálkozva keresünk és próbálunk közvetetten láttatni olyan folyamatokat, amik a legbelsőbb énünk szubjektív megnyilvánulásai a vizuális kommunikáció formanyelvén.

Látványvilága egészen a klasszikus hagyományos alkotásoktól az olyan komplex alkotásokig terjed, ahol a befogadónak számos lehetősége nyílik értelmezni egy- egy képet az adott koncepción belül. Nem utolsó sorban a mű megalkotása során szinte végtelen eszköztárat kapunk a kezünkbe. Értem ezalatt az inspirációs forrásokat, valamint környezetünk által bekövetkező hatásokat és természetesen a használati módok által kínált lehetőségek sem utolsó szempontok. (bővebben 2.1 fejezetben).

A fotográfának (több műfaját is beleértve) meghatározó szegmensei közé tartozik az, hogy az alkotónak szándékolt célja, hogy a befogadóban testet öltson az azonosulási vágy. Ezen attitűd alól a személyes fotográfia sem kivétel. Azonban a megvalósulásához nélkülözhetetlen hozzávaló az, hogy a saját önreflexív kitérődésünk, valamint saját magunk megértése mellett tartsunk egyfajta léptéket. Ugyanis ez szolgálhat egyfajta hídként az alkotó és a befogadó között. Ez a saját munkám esetén egy bizonyos távolságtartással nyilvánul meg. Ez a magatartási forma úgy gondolom hogy maga után egy olyan rést, ami lehetőséget ad, hogy a külső szemlélő a saját vizuális meglátásai szerint tudjon értelmezni bizonyos képi elemeket, de mégis ebben az esetben még a kezemben tartom az irányított láttatás hatalmát, ami vezeti a tekintetet.



14. ábra: Bohus Réka: Ami maradt (részlet)

Bohus Réka, *Ami maradt* című önálló kiállításán is megmutatkozik az a lépték, ami kellő távolságot tart a befogadó, valamint az alkotó között. A koncepció megismerése által szépen lassan kirajzolódik bennünk is a válasz arra, hogy Bohus miért azokat az eszközöket használja fel, amiket képi megfogalmazásba ültet át. A sorozat ugyanis a szüleinek az elvesztését dolgozza fel.

Azonban a gyász megfogalmazása és a hiány megjelenítése mindig is egy olyan belső folyamat részét képezte, amihez kell egyfajta objektív láttatási mód, hogy egyrészt megtaláljuk a sorozatban a saját magunkat, másrészt, hogy a szemlélőnek is tudjunk biztosítani egy olvasatot, amivel azonosulni tudhat.



15. ábra Elinor Carucci: Mother

Ezen a ponton kerül előtérbe, hogy értelmezzük, hogy mi is az a bizonyos tekintet, valamint mi szerepe a fotográfia a formanyelvében és vizuális kommunikációjában. Hol vagyok én a képeimen? Előzményként a 20. század egyik legmaghatározóbb francia gondolkodója, Jean- Paul Sartre továbbgondolta René Descartes egyik alapfilozófiáját, miszerint gondolkodom, tehát vagyok

(Cogito, ergo sum). Az 1641-ben kiadott *Meditationes de Prima Philosophia* című könyvében arra a következtetésre jut Descartes nagy vonalakban, hogy gyakorlatilag minden, ami a gondolkodásra képes, az valamilyen formában létezik, ebből kifolyólag saját létünk a

bizonyosság arra, hogy valóságos, így következtethetünk arra, hogy az emberi lét esszenciája a gondolkodás és az öntudat képzés.

Sartre ezt leginkább úgy gondolta tovább az eredetileg 1946-ban megjelenő *L'existentialisme est un humanisme* (Létre vagyok ítélve) című könyvében, hogy az emberi lét alapkövét nem a gondolkodás képezi, hanem maga a létezés, azaz az egzisztencia.¹³ Somogyi Zsófia hároméves Kállai Jenő ösztöndíja során tett kutatása a személyes fotográfia műfajának terén említést tesz arra, miszerint Sartre-i filozófiának szintén az egyik alapeleme, hogy „*a látómező amelynek a szubjektum áll a középpontjában tőle független azaz nincs kontrollja alatt. Így bármikor egy másik szubjektum tekintetének objektumává válhat, s válik is.*”¹⁴ Utóbbi gondolata leginkább azt próbálja magyarázni, hogy Sartre filozófiájában a tekintet az még egy másik egyén által rám irányuló tekintet mutat be. Hogy leegyszerűsítsem Almási Miklós szavaival élve: „*vagyok mert vagyunk – látom, hogy te látod, hogy én vagyok.*”¹⁵

Ennek a rám vetülő tekintetnek az elméletét gondolja tovább Sartre tanítványa, Jacques Lacan. Amikor abban a bizonyos látómezőben valakinek a tekintetében én megjelenek, akkor nem azt látom, ahogyan ő ténylegesen láthat engem, hanem egy képet festek arról magamban, hogy hogyan láthat engem a másik személy, ezáltal pedig belehelyezem a saját magamról alkotott képet a másik egyénbe, majd vissza tükrözöm saját magamra. Tehát a másik tekintetében próbálok objektíven meglátni azt, aki vagyok valójában. Ezt az attitűdöt veszi át a személyes fotográfia is. Ebből adódóan, amikor a saját énképünkkel foglalkozunk nem szükségszerű minden egyes képen önmagunkat megjeleníteni ahhoz, hogy meg tudjuk értetni a koncepciót. Valamilyen formában így is úgy is a kép részeseivé fogunk válni.

¹³ Jean- Paul Sartre (1995): *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Gallimard

¹⁴ Somogyi Zsófia (2010): *A személyes fotó elméleti vonatkozásai, A tekintet köztem és köztem*. Fotóművészet, 2010/2 LIII. évfolyam 2. szám, 1 p. letöltés dátuma: 2024.04.25. Forrás: https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201002/a_szemelyes_foto_elmeleti_vonatkozasai_2

¹⁵ Almási Miklós (2008): *A szabadság kézikönyve*. Mozgó Világ, 34 évfolyam 3. szám, 1 p. letöltés dátuma: 2024.04.25. Forrás: https://epa.oszk.hu/01300/01326/00097/MV_2008_03_16.htm



16.ábra: Vivian Maier: önarckép

Ebből kifolyólag hangsúlyos része a személyes fotográfiának az énkép kontextualizálásának megértése, valamint annak elemzése. Számos alkotó foglalkozott az idő párhuzamával saját maga ábrázolásának mikéntjének időpárhuzamában. Akár itt említést tehetünk az egészen klasszikus Vivian Maier munkásságáról is, hogy milyen módszerekkel éri el, hogy a környezete minden rezdülésébe bele tudja helyezni saját magát folyamatosan játszva azzal, hogy milyen módon olvad bele, valamint tűnik ki a térből a Chicago-i, New York-i, vagy éppen a Los Angelesi utcákat bejárva. Önarckép sorozataiban megmutatkozik egy olyan attitűd, ami majd a későbbi személyes fotográfiában munkálkodó alkotói kört is erőteljesen jellemzi. Ez pedig nem más, minthogy hogyan tudja az egyén minél gazdagabb módszerekkel ábrázolni saját magát. Az énkép szerepe a fotóban abból a tekintetből rendkívül fontosnak minősül, hogy saját magunkat milyen kontextusba kívánjuk helyezni. Azonban önmagunk feltérképezési lehetőségei eléggé komplex fogalmazási vonzatokat állítanak fel, mind filozófiai, mind vizuális képmegfogalmazási szempontokból, így egyszerre egy állandó és egy folyamatosan változó tényezőről beszélünk. Születésünk pillanatától kezdve ki vagyunk szolgáltatva az időnek és ennek párhuzamában a különféle meghatározó eseményeknek, társadalmi interakcióknak, amelyek folyamatosan befolyásolják az énképünkről alkotott gondolatainkat.

Somogyi Zsófia a személyes fotográfia elméleti vonatkozásai című sorozatában kiemeli a szimbolikus interakcionizmus fogalmát, amely két nagy csoportra osztható: a looking glass self azaz a reflektív én, valamint generalized other, vagyis fordítva az általános másik. Az előbbi egy olyan énkép ábrázolási módszertant fogalmaz meg, miszerint úgy ábrázoljuk magunkat ahogy gondoljuk, hogy a többi ember lát minket. Utóbbi pedig azt próbálja értelmezni, ahogyan szűkebb ismerőseink például rokonaink, barátaink csoportja hogyan alkotnak rólunk egy képet. Mind a kettőben egy közös pont az, hogy bizonyos szintig a Lacan-i elméletet támasztják alá azzal, hogy úgy próbálunk magunkról képet alkotni, ahogy mások esetleg láthatnak minket. A reflektív én fogalma egyébként Charles Cooley dolgozta ki elsőként. Kutatása során azt vizsgálta, hogy az egyén identitását hogyan határozzák meg a különféle társadalmi benyomások, valamint az egyén külső megjelenéséről tett első benyomás érzete.

Már sort került eddigiekben azokra a központi gondolatiságokra, amik műfajilag körülhatárolják a személyes fotót, értem itt ezalatt az énkép komplexitásának mélyebben értelmező vizsgálatát, valamint a tekintet fontosságának átfogó értelmezést. Most szeretnék kiemelni pár alkotót, akik az utóbbi elméleteket a gyakorlati kivitelezésbe is átültették munkásságuk során, valamint sokat tettek, mind hazai, mind nemzetközi szinten a személyes fotó fennmaradásáért.



17. ábra: Larry Sultan: Pictures from Home (részlet)

Nemzetközi szinten mindenképp fontos kiemelni az amerikai Larry Sultan (1946-2009) munkásságát. Műveiben sok esetben reflektál az amerikai kultúra és társadalom fontosabb kérdéseire. Egyik legjelentősebb, egyben legismertebb sorozata a Pictures from home című munkája (1992), amiben rendkívül érzékenységgel és újszerűséggel közelít a családi pillanatfelvételek megörökítési apparátusához. Az 1980-as évektől kezdve dokumentálta a Dél-Kaliforniában élő szüleit nem csak

fénykép, hanem videó formájában is. Bár a fotók többségében megrendezettek, mégsem érezhetünk kétséget afelől, hogy egy olyan zárt körű, valamint intim hangvételű esemény részeseivé válunk, ami egyszerre bír az amerikai középosztály hétköznapiságait tükröző eseménysorokkal, de mégis rendkívül sokatmondó abból a szempontból, hogy megrendezett jellegével felnagyít olyan cselekményszálakat, amik már bőven túlmutatnak a privát fotográfia műfajának amatőr stílusjegyein. A munka viszont nem csak a személyes fotográfia stílusjegyeiből merít, hanem már a narratív fényképészet elemeit is alkalmazza. Ezek a nyers valóság és az őszinteség mélyreható tartalmával keveredve idézik az 1950-es, valamint 60-as évek hangulatát, miközben Sultan a saját meglátásain keresztül értelmezi újra és dolgozza fel a család történetét és annak összetettségét.



18. ábra: Larry Sultan: Pictures from Home (részlet)



19. ábra: Nan Goldin: Rise and Monty Kissing

Másik rendkívül fontos alkotó Nan Goldin (1953-) amerikai fotográfusnő valamint aktivista. Charlotte Cotton is előszeretettel beszél munkásságáról és úgy tekint rá, mint a személyes alkotásoknak az egyik legjelentősebb úttörőjeként. Témaiban gyakran jeleníti meg saját magát, ismerős körét, valamint barátait. Bár eleinte nem volt szándékolt célja az, hogy munkáit művészeti kontextusba

emelje, így az általa megélt élményeket sokkal inkább privát fotóiként értelmezi, így létrehozva egy rendkívül belső intim, és naplószerű olvasatot. Sorozatainak központi eleme az emberi érzelmeknek, valamint a szenvedélyeknek, emberi kapcsolatok függőségének vizsgálata. Munkáiban megjelenő érzékeny, mégis nyers valóság és a tabu témák közeli láttatási módja mindig nagyon intenzív és erőteljes érzelmeket vált ki a szemlélőkből. Vizuális világa leginkább az LMBTQ szubkultúrának, a HIV/AIDS mögött rejlő valóság és különböző drogfogyasztás hatásainak ábrázolására helyezi a hangsúlyt. Legismertebb munkái közé tartozik a *The Ballad of Sexual Dependecy* (1986) sorozata, amiben Goldin az 1970-es, valamint 80-as évek szubkulturális tevékenységét örökíti meg fotónaplójában. A több mint 700 pillanatfelvételen szemünk elé tárul a Stonewall Inn 1969-es zavargások után létrejövő meleg szubkulturális tevékenységkörök harca az elfogadásért, valamint a fiatalság küzdelme az AIDS pusztítása ellen, vágyakozásuk a kötődésre, valamint a szerelemre. Megjelennek a fiatalságot is nagy általánosságban jellemző, de mégis tabu témaként kezelt szerelmi csalódások, valamint azoknak a feldolgozása vagy éppen elnyomása, a folytonos csalódások árán létrejövő fájdalmak extázisa és azoknak a káros vonzatai.



20. ábra: Nan Goldin: Nan One Month After Being Barreted

Utóbb elhangzott alkotóknál fontosnak tarom felhívni a figyelmet arra, miszerint minden munkában előkerül az a jellegzetesség, hogy tabu témát, valamint társadalmilag vitatott kérdésköröket feszegetnek munkájuk során. Ez azért nagyon fontos, mert bár nagy vonalakban már említésre került, de Charlotte Cotton egy egész fejezetet szán azoknak az alkotóknak, akik intim, tabu témákat dolgoznak fel a munkásságuk során. Ezt nevének Intimate Lifének kereszteli. Itt szintén téma a privát élmények megélésének dokumentálása, viszonyulása,

valamint közzététele. Azonba az alkotót vezérlő szándék mégis különbözik abban a tekintetben, hogy kinek is szánja pontosan a nyilvánosságon kívül. Bár közös tulajdonsága mind a kettő alkotási módszernek és műfajnak, hogy alkalmazzák azt a technikát, hogy bizonyos képek esetében az alkotó saját maga konstruálja meg a szituációt, néha pedig egyszeri és megismételhetetlen pillanatokból merít, ezáltal egy irányított léptéket létrehozva. Viszont a személyes fotográfia eltérően viszonyul az intim témák feldolgozásához. Nem minden esetben kíván rámutatni olyan kérdéskörökre, amik mondjuk bizonyos közösségekre vagy akár egy egész kultúrára kiterjednek, hanem kizárólag az egyén saját vizuális szűrőjén keresztül foglalkozik magával és annak reprezentálási módjaival, keresve mindazt, hogy hogyan tudja megmutatni a nyilvánosság számára a benne megtestesülő valóságérzetet.



21.ábra: Hermann Ildikó: Lányaink (részlet)

Hermann Ildikó (1978-2019) munkásságában is gyakran előkerülnek privát élményei és az őt körülvevő személyes tér ábrázolása. Lányaink című munkájában leginkább a kortárs fotográfiában is népszerű gyermekvilág ábrázolása foglalkoztatta. Azonban saját valóságából merítve képei minden rezdülésében ott van az ő saját személyes véleményformálása és láttatásai módja. „A

műanyag állatok a kád vízébenfürdés után, vagy Rozi tincsei között a mindennapi folyamatból egy olyan pillanatot mutatnak meg, amelyikben a személy a helyzet beazonosíthatóságán túl jelentésrétegek sokasága él. A kádban fürdő kislény portrévá válik, a habfoltok között úszó állatok csendéletté lesznek, már nem csak önmagukat jelentik.”¹⁶ Írja ezt Csizék Gabriella gyönyörűen megfogalmazva mindazokat a jelenségeket, amikre a személyes fotográfia műfaja is rámutatni kíván.

¹⁶ Csizék Gabriella (2013): *Hermann Ildi fotósorozata, Lányaink.*, Fotóművészet, 2013/1 LVI. évfolyam 1. szám, 1p, Letöltés Dátuma: 2024.04.26., Forrás:

https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201301/hermann_ildi_fotosorozata



22. ábra Puklus Péter: Másfél méter (részlet)

Puklus Péter Másfél méter című sorozata még sok tekintetben helytálló a személyes fotográfiában. A munkái több szempontból is érdekesnek mutatkoznak számomra, mert Puklus munkája rámutat arra, hogy hogyan is jelenhet meg az esetek többségében ő maga anélkül, hogy rajta lenne minden egyes felvételen. Fotográfiáin egyszerre mutatkozik meg a fotóknak az objektív láttatási módja, valamint az a szubjektív erő, amit maga a koncepció képvisel, így létrehozva egy a személyes és az objektív léptéknek a kölcsönös összjátékát.

Véleményem szerint Másfél méter című munkája is erre a formanyelvi játékra próbál részben asszociálni. A fényképeken keresztül Puklus úgy jeleníti meg magát és saját környezetét, hogy nem feltétlenül vesz részt abban, hogy ő maga is a kép részesévé váljon. Gyűjti privát környezetében lévő, általa fontosnak vélt embereket és őket dokumentálja. Puklusnak az a személyes köre, amiket a fotóin keresztül objektíven megörökít, tükrözi a benne lévő énkép és szubjektív valóságának formai megtestesülését.

Utolsóként említésként szolgál Larry Clark (1943-) amerikai fotográfus, valamint filmrendező Tulsa című fotókönyve. A könyv egy olyan oldalát mutatja be a fénykép művészetnek, ami nélkülözhetetlen ahhoz, hogy a személyes fotónak a sajátosságait taglaljuk anélkül, hogy átfogólag szót ne ejtenénk erről a művéről. A fekete-fehér fényképgyűjtemény a Tulsában élő fiatalság tevékenységeit mutatja be Oklahoma államán belül. Az 1971-ben megjelenő könyv, bőven túlhalad azon, hogy az alkotó szubjektív valóságát objektíven közelíti meg. Ez annak köszönhető, hogy az általa rendezett Kids című filmjéből kiderül, hogy ő is tulsai volt és azokban az években, ahogy sok más fiatal a baráti köréből, saját maga is kábítószer problémákkal küzdött. Clark kiemelkedő műve életének egy olyan szakaszát dolgozza fel, ami lehetőséget nyújt arra, hogy magunkba szívjuk a sötét pillanatoknak különös, egyszerre taszító, de mégis gyönyörű, és érzelmekkel teli világát. A képeken gyakran helyt kap a drogfogyasztás, a bűnözés, a szexuális szabadság világa, a tinédzserkorban felmerülő identitási kérdések, ezzel rámutatva az underground kultúrának nyers, néhol már egyenesen provokatív



23. ábra: Larry Clark: Tulsa (részlet)

valóságára. Ezeken a képeken keresztül lehetőségünk van elgondolkozni mindazon, hogy Clark miként veti szemünk elé azokat a pillanatok, amik a valóságnak a nyers leképezései és egyben a személyes története igazsága.

2.3 AZ IGAZSÁGRÓL ÉS A VALÓSÁGRÓL

Már rávilágítást nyerhettünk arra a tényállásra, miszerint minden alkotó munkája egy-egy kérdéskör mikéntjére próbál választ találni a saját alkotási attitűdjén keresztül. Utóbb említett attitűdben meg kell mutatkozzon az alkotóban fennálló fogékonyság a múlt a jelen, valamint a jövő iránt. Mindezek azért bizonyosulnak elengedhetetlen elemeknek a fotográfiában, mert az idő párhuzamával a fotográfia is folyamatosan változik, keveredik, valamint integrálódik más és más műfajokkal (bővebben 2.1 fejezetben). Mindezeket muszáj befogadjuk ahhoz, hogy mi is nyitottak maradjunk. Ezek azok az új médiumok, amik folyamatosan megújuló eszköztárat biztosítanak arra, hogy ki tudjuk fejezni az énképünket, vagy a valóságról alkotott vizuális világunkat. A sokrétű médiumok mellett további jelentős részét képezi az egyén életét befolyásoló körülményeknek sorozata és azok az intim emlékek, valamint események, amik meghatározzák a személyiség fejlődésének az útját.

Allan Sekula, A fénykép jelentésének feltalálásáról című könyvében azt állítja, hogy a fénykép nem a valóságra nyit áttetsző ablakot, hanem a kultúra és a környezet az, ami meghatározó. Ebből kifolyólag a fotográfia nem csupán a valóság tükrözése, hanem a fotográfiának megvan a teremtő és értelmezést kívánó attitűdje is. A személyes munkák jelentős többsége magában hordozza ezt a fajta szabados értelmezéséi jelleget. Azonban szintén jelentős befolyással bír a kultúra és a környezetünk, amelyben felnőttünk, hiszen sok esetben ezek azok a források az életünkben, amelyekből merítünk a munkafolyamatunk során. Ezeknek az átfogó ismerete számomra azért fontos, mert hasonlóképpen látom ezeket a dolgokat a saját munkámban is felfedezni. A személyes munkákban van egy kérdéskör, amire az alkotó a saját feldolgozási módszerével próbál egyfajta választ találni. Nagy általánosságban elmondható, hogy egyfajta igazságra keressük a választ. Felmerül azonban a kérdés, hogy egyáltalán mit is foglal magába az igazság definíciója, és milyen kapcsolatban áll a fotográfiával?

Az igazság fogalmi jelentése a valóság ellenőrizhető tényei. Azonban még így is sokféle értelmezési lehetőséget tár elénk például a vallás, a filozófia, tudományos, valamint morális és erkölcsi kontextusában. Például a vallási értelmezések szerint az igazság az isteni kinyilatkoztatások szerint érvényesülnek, melynek alapköve maga a hit. Tudományos értelemben véve minden igazságnak bizonyosul, ami gyakorlatilag empirikus alapokon nyugszik. Morális és etikai értelmezés szerint azt foglalja magába, ami társadalmilag helyes vagy elfogadott, bár ez a társadalomtudomány különböző szintjein eltérő lehet.

Az igazság értelmezhető úgy is, mint a dolgok igaz vagy tényleges állapota. Ez nagyjából összeegyeztethető azzal, ahogyan a filozófia is definiálni kívánja. Filozofikus megközelítésből az igazság egy olyan állítás vagy állapot, ami megegyezik a valósággal és a tényekkel. Susan Sonntag is rengeteget foglalkozott a fotográfiában rejlő igazság és a valóság fogalmával a filozófia szellemében élete során. Az *On Photography* című művében bár a fotográfia természetét kívánja több nézőpontból értelmezni, de rámutat arra is, hogy a fotográfiának megvan a képessége arra, hogy befolyással bírjon az igazság érzékeltetésére és ábrázolására. Művében szintén kiemelkedő gondolat, hogy a fotográfia nem az objektív valóságot közvetíti, így ebből kifolyólag arra buzdítja a befogadót, hogy kérdőjelezzék meg a képek mögött rejlő narratíváknak és kontextusoknak a tartalmát. Mivel nagy hangsúlyt fektet a képek mögött rejlő társadalmi és kulturális szerepek megfigyelésére, így a fotográfia egy nagyon fontos és alapvető tulajdonságára kíván rámutatni. Ez pedig nem más, mint a fényképezés konstruáló ereje.

Az igazság és a fotográfia kapcsolata mellett szintén fontos a fotográfia és a valóság viszonya. Ez a két fogalom véleményem szerint az alkotási folyamatban kéz a kézben jár. Az egyén a kérdésre keresi a választ, ez az igazság. Viszont ahogyan azt már megvalósítja az már a valóság fogalma köré összpontosul. A teljes valóságképet azonban, ahogy az igazság keresésében is, nem tudjuk teljes mértékben magunkévá tenni, ugyanis ahhoz teljesen objektív kéne legyen a világhoz való viszonyulási beállítottságunk. Ebből kifolyólag mindig csak a saját igazságunkat és valóságunkat tudjuk részben láttatni, úgy, hogy magunkban keverednek a világnak az objektív benyomásai és a szubjektív élményeink, de végül a mérleg nyelve mindig magunk felé billen, és a saját láttatási módszerünkön keresztül valósul meg. Azonban nem csak átadni vagyunk képesek, hanem befogadni is, így az személyünkben rejlő igazság és valóság érzet szintén változó tényezőként szolgálhat életünk során. Sergio Benvenuto, *Városi legendák- Miért hisszük el, amit mondanak* című könyvének bevezetője utóbbi gondolataimra kiváló alátámasztásként szolgál. Művében felhívja a szubjektum erejére a figyelmet. Elmondja, hogy

szinte már meglepő, hogy mennyire ismerjük egymást mégis teljesen másképp dekódoljuk ugyanazt.¹⁷ Magyarázképp, képzeljük el, hogy egy szobában ülünk. Ez az állítás ebben az esetben nyilvánvalóan igaznak és valóságosnak bizonyosul. Azonban miután elhagytuk az adott teret, mindegyikünk az ott töltött időintervallumból más és más aspektusokra fog emlékezni ugyanazon a valóság síkon végighaladva. Hogy mindkettő igaz? Nem kérdés.

Utóbbi témakörökről azért volt fontos említést tenni, mert ahogy már említettem korábban a személyes fotográfiában is az egyén a saját valóságát és igazságát keresi a munka folyamán. Bár ebben a részben leginkább az elméleti szempontokat közelítettem meg átfogóan, de ezeket a fogalmakat azért fontos tisztázni, mert azok a belső folyamatok, amik által behatároljuk saját magunkat, valamint meglátásainkat, úgy gondolom első sorban ehhez a két fogalomhoz vezethetők vissza. A fotográfiában vett általános témaköröket tekintve már nem tudunk olyan anyagot teremteni, amihez már nem lenne egyfajta viszonyítási alapunk. Nagy valószínűséggel már más is feltette magának ugyanazokat a kérdéseket és dolgozott rajta valamilyen formában, amik bennünk is felmerülnek. A fotónak megvan az a sajátossága, hogy olyan, mint egy nagyon tág, spektrum. A spektrumban elhelyezkednek az alapszínek ez a fotográfia szempontjából a témaköröket jelöli, például család, identitáskeresés, valamint további alapfogalmak körbejárásának lehetősége. Ez a spektrum viszont az idő párhuzamával folyamatosan bővül, létrejönnek bizonyos témakörök egyvelegei, amik igazából egy vagy éppen több fogalomnak a központi kérdéseivel foglalkoznak, de mégis más módszerekkel közelítik meg ugyanazokat a témákat. Az egyén szubjektivitásában fennálló eltérő megközelítések összessége eredményezi azt, hogy ez a bizonyos spektrum, ami az idő során létrejövő alkotások összességét kívánja definiálni rendkívül sok színű, árnyalatokban gazdag lesz, ugyanis a tartalom mindig megkeresi a saját formáját az egyén által.

¹⁷ Sergio Benvenuto (2004): *Városi legendák- Miért hisszük el, amit mondanak*. Budapest: Gondolat Kiadó

3. AZ ESZTÉTIKÁRÓL

3.1 IMPRESSZIONIZMUS SZEREPE A FOTOGRÁFIÁBAN

Ahogy a tartalom sok esetben maga után vonzza az egyénben kialakuló formai sajátosságok kiválasztását, úgy határozza meg az esztétikai jellemét is az remekműnek. Magának az esztétikának a fogalma és a benne felmerülő kérdések sokasága, mind a filozófiában, mind a művészetben is egy közkedvelt témakör. Számomra azért fontos a hozzá kapcsolódó alapfogalmakat, valamint kérdésköröket átfogóan tisztázni, mert megfigyelhető, hogy a fotográfiában megjelenő privát témaköröknek feldolgozási és megjelenítési formái már egy teljesen új szintre emelik az esztétika fogalmát. A spontaneitás, valamint az egyén mögött rejlő tudatos megfogalmazási szándék egy olyan friss iránynyelvet ad a fotónak, ami túlmutat azon a statikus, valamint egyszerű leképezési módszereken, ahol a szándék csupán a valaminek vagy valakinek az idealizált láttatása.

Ha azokat a gyökereket keressük, ami visszavezethető a szándékos amatőr jelleggel komponált képek mögött húzódó esztétikai formanyelvezetre, akkor nagy valószínűséggel az 1873-1885-ig fenn álló impresszionizmus korszakában fogjuk megtalálni a választ. A 19 század utolsó harmadában létrejövő művészeti korszak leginkább a modern élet témáit veszi figyelembe, ami a második ipari forradalom hatására következett be. Ebben a korszakban már egyébként fennáll a fotográfiának azon szándéka, amely a művészetté avanszálódást kívánja megvalósítani, így ebből adódóan az impresszionizmusnak egyik lényeges befolyásoló eleme a fotográfia. Mindezek mellett ugyancsak mély benyomást gyakorol a korszakra a japán fametszeteknek a dekoratív, valamint spontaneitásra törekvő képi világa. Egyre népszerűbbé válik a hagyományos komponálási módszereknek az elengedése. Ehelyett elkezdik inkább alkalmazni az eddigi megszokottól eltérő merész megjelenítési formákat mely új eszköztárat adtak a kezükbe. Egyre népszerűbbé válik, hogy bármiféle idealizáció nélkül próbálják megörökíteni a mindennapi szabadidős tevékenységeket és a szórakozást, amik a polgári élet részét képezik.

Erre példaként szolgálhat Eduard Manet (1832-1883) alkotásai, melyekben erősen dominálnak a korszakot jellemző tevékenységi körök láttatási elemei, valamint témái. A példát erősíti *Folies Bergere bárja* (1881) című képe, melyben sajátos gyors ecsetkezelése mellett megjelenik a fotográfia vizuális nyelvezetében is uralkodó különös képkivágási forma. A képen egyszerre jelennek meg a portré, a csendélet, valamint az életképeknek a műfaji sajátosságai, mely során tökéletesen tükröződik a modern életnek szokatlan idegensége és távolságtartása.



24. ábra: Eduard Manet: *Folies Bergere bárja*

Edgar Degas (1834-1917) munkássága folyamán nem sorolta magát az impresszionisták alkotói köréhez, a realizmus iránti vonzódása, valamint klasszikus akadémikus képzettsége miatt, de mégis az alkotási módszerei során osztotta az impresszionizmus technikáit. Jómaga távol tartotta magát az impresszionista köröktől és inkább függetlenként kívánta definiálni az alkotói sajátosságait. Ez részben annak is volt köszönhető, hogy Degas inkább a hagyományos, klasszikus irányt kívánta megjeleníteni műveiben, ami ütközött például az impresszionistáknak a meglátásaival. Másik lényegi különbség, hogy ő a vonalak és a kontúrok világában kívánta megtalálni a lényeges szerepet, valamint szívesebben dolgozott saját emlékezetéből is vázlatokból a hagyományos régi módszerekkel az általa megkonstruált innovatív megközelítésiben. Az impresszionista alkotók azonban többségében inkább a szabadban való festészetet preferálták, valamint a színek és a textúrák változatos összjátékára helyezték a hangsúlyt. Degas élete során szoros kapcsolatba került a balett, a színház és nem utolsósorban a lóversenyek világának ábrázolásával. Ez azért nagyon kedves számomra, mert például a



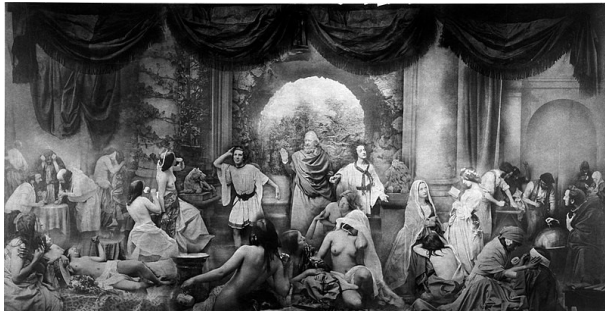
25. ábra: Edgar Degas: *Táncosnő a színpadon*

Táncosnő a színpadon című képén is olyan formai újítást vezet be a festészetben, ami egészen rendkívülinek bizonyosult. Az átlós kompozíció, a reflexszínek alkalmazása, valamint azok a merész képkivágások, amik nemcsak a színpadi, hanem a lóversenyeken is készült képeit is jellemezte, a banális valóságnak ábrázolása mellett elmondható, hogy Degas folyamatosan merít a fotográfia azon amatőr esztétikai sajátosságaiból, ami kezdetben még csak művészetként sem akartak elismerni, ezzel megteremve (az impresszionisták többségével együtt) új esztétikai formanyelvet.

3.2 FESTÉSZETI TUDATOSSÁG A MODERN FOTOGRÁFIÁBAN

Ha már átfogóan szóba került milyen kölcsönös hatást gyakorolt az impresszionista művészet és a fotográfia kezdetleges művészeti szándéka egymásra, számomra egy nagyon érdekes megközelítés, hogy hogyan alkalmazzák bizonyos fotográfusok tudatosan a képeken vagy éppen az egész sorozaton bizonyos művészttörténeti stílusoknak a burkolt elemeit. Ezekben a képeken egy olyan láttatási forma mutatkozik meg, ahol egyszerre van jelen a művészettörténetben való tájékozottság, annak eszköztárának tudatos felhasználása.

A kezdeti törekvések tudjuk, hogy az 1880-as években indultak azzal a szándékkal, hogy a fotóra ne csak a technikai sajátosságok, hétköznapi életben betöltött szerepük, valamint a tudományos területeknek a kiegészítő eszközöként tekintsenek, hanem a művészet világában is elfoglalja jogos helyét (bővebben 2.1 fejezetben). Az 1860-as években egyre gyakoribb a festészettel való összehasonlítási szándék. Egyre több a vita, hogy mi is igazából a fotó. Tudomány? Ipari tevékenység? Művészet? Majd Henry Peach Robinson kiadja a *Pictorial effect in photography* című könyvét 1969-ben, ami már egy szándékolt áttörést ér el a művészeti



26. ábra: Oscar Gustave Rejlander: Two ways of Life

világ terén. Megjelennek az első composit imageok, amik témaválasztásukat tekintve felfrissítették a képzeletvilágot, de mégis húzódtott mögötte esetenként egy nagyon erős művészettörténeti benyomás. Átemelik a munkákba az akadémikus festészetnek a sajátosságait. Ilyen például a képek szerkesztése, komponálása, a témaválasztás, valamint az allegorikus ábrázolás. Remek példa Oscar Gustave Rejlander által megalkotott *Two ways of Life* című képe, ami nem csak filozofikus toposzokkal van felruházva, de erősen megjelenik benne a Raffaello Santi által alkotott Athéni Iskola parafrázisának az olvasata is. Megjelennek a fotográfia témáiban a zsánerjelenetek, a szentimentalitás, a képzeletvilágra való hagyatkozás, valamint a szubjektív mondanivalók. Példaképpüként az impresszionistáknak a művészete áll központban, így nem meglepő, hogy a festőies hatás fokozása végett a kísérletező művész közösségek körében népszerűségnek örvend a lágy rajzú objektívek, előtettek használata, különféle nemeseljárások sokrétű igénybevétele, valamint a tónusmódosítások és kontúrlágyítások előszeretett alkalmazása.

Azonban ahogy minden korszak, a piktorializmust az új tárgyiasság megjelenésével le is zárult, a fotográfia pedig elérte azt célt, hogy művészeti rangba emeljék. Viszont érdekes az a vonal, ami szerint a mai fotográfiának is egy népszerű megnyilvánulási formája az, ahogyan tudatosan alkalmazza a kép szerzője a művészettörténeti kontextussal való felruházást. Ezek a képi elemek megnyilvánulhatnak a bevilágításban, a színhasználatban, a környezet választásában, a képek beállításán, valamint nem utolsósorban meg a kamera előtt álló személy választásán és megjelenésén. Viszonylag gyakran fedezem fel egyes anyagokban a Mária figuráknak a vegyes megjelenítési változatait, a gyermeknek a szinte már kis puttó figurákká való emelését. Rendkívül érdekes, ahogy az egyén ezeket az ikonokat dekódolja és átülteti saját szubjektív meglátásaiba a fotón keresztül.

David LaChapelle (1963-) élénk vizuális világa mellett gyakori, hogy a szürrealitás elemeivel játszadozva jelenik meg a popkultúra, a vallás, valamint a reklámvilágról alkotott nézetei. Az átható, erőteljes színekkel bíró képekben gyakran jelenik meg az ikon az ikonban olvasat. Ez alatt azt értem, hogy LaChapelle számos alkalommal dolgozott együtt olyan alkotókkal, mint például Rihanna, Pharrell Williams, Courtney Love, akik leginkább a zenei vagy színművészeti szakmában tettek szert hírnévre és váltak az egész világon ismertté. Portréképein gyakorta jelennek meg különböző vallási szimbólumok, amiket egy teljesen modern megvilágításba helyez a képeken keresztül.



27. David LaChapelle:
Courtney Love



28. Elinor Carucci:
Mother (részlet)

Sokkal árnyaltabban játszik ezekkel az elemekkel Elinor Carucci a fényképein keresztül. Az izraeli származású, New Yorkban élő fotóművész gyakran jeleníti meg képein a családját, gyermekeit, valamint saját magát is. Érzékenyen mutatja be azokat a pillanatok, amik mindennapi életét és azok megélését tükrözik. Carucci képein keresztül leginkább a precízen kivitelezett bevilágításával, valamint a kompozícióival szándékozik a képeket felruházni művészettörténeti háttérrel. Mother címet viselő sorozatában gyakran előkerül a barokk festészetet jegyeit is jellemző sötét háttér ahhoz, hogy fokozza a képeken megjelenő dramaturgiát, de a realizmusnak, valamint a reneszánsznak is a képi hatása is fellelhető a formanyelvzetében néhol.

3.4 A LÁTTATÁS ESZKÖZEI

3.4.1 A DIREKT SZEREPE

Szakedolgozatom ezen részében azoknak az alapfogalmaknak a tisztázására keríttek sort, amik leginkább fotóesztétikai szempontból nélkülözhetetlenek bizonyosulnak. Ahhoz, hogy a saját belső látásmódunkhoz fel tudjunk állítani egyfajta viszonyulási rendszert és értelmezni tudjuk a belső folyamatokat, amik kihatással vannak látásmódunkra, fontos megértenünk, hogy miként hozunk létre a vizuális kommunikáció által egy olvasatot.

Maga a látásnak a folyamata a fény ingere által kiváltott fizikai és biológiai reakció, melyet a retinán elhelyezkedő fotoreceptorok érzékelnek. A kapott kép úgy működik akár a camera obscurának a működési elve, tehát kicsinyített és fordított. Azonban az agy komplexitásának és összetettségének köszönhetően képes átfordítani a képet.

Thomas Reid (1710-1796) skót filozófikus, ezekből az alapinformációkból kiindulva különítette el elsőként az szenzáció (érzékelés), valamint a percepció (észlelés) fogalmát. Ez röviden azt foglalja magába, hogy az érzékelés folyamata leginkább azokra a külvilági tapasztalatokra épül, amit fizikailag a saját érzékszerveinken keresztül tapasztalunk meg. Ezek azok a tapasztalatok, amikre ráépül a percepciónak az elmélete, miszerint az ember értelmezi ezeket az élményeket, valamint információkat és az észlelés folyamata által csoportosítjuk, kategorizáljuk ezeket. Reid elméletére épít Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* című könyve. Az egyik legnagyobb befolyással bíró művészeti, valamint percepciópszichológiai könyv Arnheim képzőművészeti és pszichológiai ismeretire épít azon keresztül, hogy elemez bizonyos művészeti alkotásokat a Gestaltpszichológia szerint, valamint figyelembe veszi a forma, tartalom, a szín, a tér, nem utolsósorban a különböző művészeti technikák és stílusok kapcsolatát az érzékelés és az észlelés kontextusába foglalva. Mind a két műnek egy nagyon fontos fogalmi vonzata a percepció általánosításnak az elmélete, mely szerint az egyén egy megtapasztalt esemény vagy élmény alapján általánosít, hasonló helyzetekhez méri azonosítani tudja azt. Gyakorlatilag ez egy olyan kognitív folyamatnak a része mely elengedhetetlen a vizuális látásmódban.

Mindezeknek a tudását, ha az egyén a gyakorlat folyamatába is átülteti, akkor hatalmába kerül a vizuális látómezőnek a szubjektív irányítása. Így az alkotó már nem csak a tekintet erejére támaszkodik, hanem a komponálási tudatossága által is képes irányítani. Alkalmazza az egységben látásnak az elvét, amik szerint megkülönböztethetünk közelséget, folytonosságot, hasonlóságot, zártságot, különbözőséget. csoportosulást, arányt, ritmust, valamint folytathatóságot.

A vizuális kommunikációs módszerekben egy másik szerepkört tulajdonítunk annak, hogy melyik nyelvi alapfunkciókra támaszkodunk egy kép megalkotása során. Mindezek tudatában megkülönböztethetünk emotív, vagy más néven kifejező funkciót, mely a gondolatok, szándékok, valamint érzelmeknek a kifejezésére irányul. A Jacobs féle kommunikáció modell szerint ez az üzenet tárgyára kíván utalást tenni. A következő eleme a közvetítő vagy más néven a referenciális funkció, amely az információ átvitelére szolgál mások felé, ez leginkább a megértésnek a folyamatát segíti elő. A konatív funkció a befogadóra irányuló felszólítást hordozza magában. A fatikus, vagy egyszerűbben fogalmazva a szociális kapcsolat funkció ad útmutatást arra, hogy fenntartsa a kommunikáció során létrejövő információáramlás kapcsolatát, ami a csatornán keresztül valósul meg. Mindezek mellett még fennáll a metanyelvi, vagy másnéven a magyarázó funkció, ami lehetővé teszi a felek között, hogy megértsék egymást. Nem utolsó sorban pedig a poetikai funkció reflektál az elvontabb esztétikai kifejezésekre, valamint a közleménynek a stílusára és hangsúlyozására. A képi vizuális kommunikációban a poetikai funkció ruházza fel a képeket olyan információkkal, amik az egyénnek a belsőbb, szubjektív tartalmaira vagy művészettörténeti hivatkozásaira kíván rámutatni.¹⁸

A poetikai funkció úgy gondolom előszeretettel használja fel a vizuális kommunikációban a képi jelrendszerekben megjelenő ikon, index, valamint szimbólumnak tartalmi sajátosságait ahhoz, hogy ki tudja fejezni, vagy éppen fokozásra bírja a képekben megbújó expresszív elemeket. A fotóban amúgy is egy vitatott témakör volt az, hogy az utóbbi három kifejezés melyik attitűdjét hordozza magában a fényképészet tevékenysége. Ez annak köszönhető, hogy az egyéntől függ leginkább az, hogy miként próbál hivatkozni a saját képére, valamint, hogy a létrejövő kép milyen viszonyban áll a valóság képzetével.

¹⁸ Roman Jakobson (1969): *Hang-Jel-Vers*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó

Kitekintésképp, ahhoz, hogy utóbbi állításomat megértsük röviden definiáljuk mit is foglal magába ez a három fogalom. Mind a három fogalomnak a kiinduló pontja az, hogy miként viszonyul a jel, valamint a jeltárgy fogalmához. A jel egyfajta hídként szolgál, hogy közvetítse az információt maga, a nyelv és a nyelvhasználó között. A jeltárgy pedig az a dolog, amit a jel reprezentál, vagy ábrázol. Az ikon a Charles Sanders Peirce szemiotika elmélete szerint olyan jel, amely a hasonlóságra alapozza a jeltárggyal való viszonyát. Az indexikus jel lehet olyan jelzés, ami az adott tárgynak a helyével vagy a jelenlétével köthető össze. Erre általános példaként szolgál például, ha füstöt látunk, aminek a jelenlétéből közvetlen következtetést szűrünk le, hogy tűz van a közelben. A szimbólum a legkomplexebb, hiszen nincs semmilyen kapcsolata a jeltárggyal. Ezek a jelek lehetnek verbálisak, például szavak vagy kifejezések, vizuálisak (jelkép, logó, embléma) vagy éppen auditívak (zene, hangjegy... stb.)

3.4.2 A VÉLETLEN SZEREPE

Utóbbi arra mutat rá, hogy mik azok a komplex elemek és ismeretek, amikre tudatosan támaszkodhatunk munkánk során. Felszínre kerültek, hogy mik azok a belső tartalmak, amik vezethetik a képen a szemlélőknek a tekintetét. Mi az a külső erő, ami mozgatja a képet a tudatos vizuális kommunikáció segítségével. Azonban ezek az ismeretek nemcsak a személyes fotónak a műfajára terjednek ki, hanem a fotográfiának a legtöbb területén is hangsúlyos szerepet kap. Azonban lényeges különbség, hogy a személyes fotónak a műfaja nem minden esetben kíván támaszkodni ilyen mértékben a direkt és megrendezetttségnek az eszköztárára. Sok esetben a pillanatnyiság, valamint az egyszeri és megismételhetetlennek a szerepköre van a hangsúlyosabb helyzetben, valamint a kettő kombinációjának összjátéka. Hiszen (bár fontosnak tartom kiemelni, hogy ez egyéneként változó) a spontaneitás szerepe és az ösztönösség által vezérelt formanyelv, az, ami sok esetben a legjobban elő tudja hozni a színpalak mögött rejlő személyes kitarulkozásunk valós megjelenését.

Véleményem szerint viszont, ahol az irányított tekintet és az egyszeri megismételhetetlennek a pillanata metszik egymást egy olyan összjátékot hoz létre, ami rendkívül tág és gazdag értelmezési lehetőségekkel ruházza fel fényképes anyagunkat. Ez egy abszolút pozitívum, azonban a tudatosság hatalma megadja azt a lehetőséget is a kezünkbe, hogy elfedjük, vagy éppen még közelebről láttassuk azt, amit a valóság tükröz.

Ennek a játékos alkalmazása azonban sok esetben elveszi azt a lehetőséget, hogy valamit a teljes nyers valóságában kívánjunk láttatni. Talán ezért is könnyebb a privát fotográfiáknál az olyan események ábrázolása, amire szívesen emlékszünk. Ez által teret enged a nyers és tiszta pillanatok véletlenszerű megjelenítésének. A másik különbség pedig az, hogy a privát fotónak egyáltalán nem célja az, hogy létrehozzon valamilyen esztétikai rendszert, ami alapján működnek a képek, sokkal inkább a fontos pillanatoknak a megragadása a cél (bővebben 1.2 fejezetben). Így a véletlennek a szerepe személyes olvasatomban sokkal inkább a privát fotóknak a jellegzetessége, mintsem a személyes fotóé, bár nyilvánvalóan a műfajnak ez is a jelentős részét képezi, csak nem akkora befolyással bír, mint a privát fotók esetén.

Egy munkafolyamat során, amikor számunkra nehéz időszakot vagy eseményt próbálunk feldolgozni sokkal árnyaltabban engedünk a befogadónak betekintést a privát szférába, de ez történhet éppen pont ellenkezőleg is. Megvan a lehetőség, hogy tudatosan játszunk azzal, hogy mennyire engedjük magunkhoz közel a befogadót. Így a véletlennek is van egy saját tulajdonított szerepköre, mert megvan bennünk a szándék, hogy ennek most teret hagyunk, hogy a kép a saját formanyelvét felöltse az által, hogy mi engedjük neki. És ezen a ponton úgy gondolom, hogy ha tudatosan befolyásoljuk azt, hogy mit engedünk rábízni a véletlennek a szerepére és mit nem, akkor sikeresen meg tudjuk tartani azt a távolságot, azt a teret, ami hídként szolgál a saját látásmód, élmények, valamint a befogadónak az azonosulási vágya között.

4. OTTHON

4.1 A TÁJ AZ OTTHON ÉS AZ EMBER

A címben megjelenő három szó mindegyike önmagában is egy sokrétű fogalmi rendszert alkot, de mindegyik összefüggésben áll egymással. Mindegyik elhelyezkedik a másiknak a szerepkörében. Az otthont az ember tölti meg, de az otthon a táj része. A táj mindig is szerves eleme volt a jelenlegi emberi természet kialakulásának, tehát a táj formálta az idő során az embert, az ember pedig formálta az otthont. Az otthon fogalma az idők kezdete óta egy olyan helyként volt fenntartva, ami szoros kapcsolatban áll a természetnek az összhangjával, valamint az ősi vagy művészettörténeti kultúrákkal. Sokrétű fogalom, aminek megértéséhez elsősorban a saját belső világunk feltérképezése nyújt választ, hiszen otthonunk egyrészt az énképünkről alkotott kézzel fogható lenyomati, bizonyíték, hogy vagyunk (bővebben 4.3 fejezetben). Másrészt, a történelem folyamán a különböző kontinenseken élő embercsoportoknak a többsége más és más személyes tárgyakkal vagy díszítő elemekkel ruházták fel az otthonuknak a belső terét, ami jelképezte egy adott korszaknak a sajátosságát, így nem csak a személyes legbelsőbb terünként szolgált, hanem jelképezte azokat az etnikai és kulturális sajátosságokat, amik lenyomatként szolgáltak az emberi faj átfogó örökségének megértéséhez. Már az ősi barlangrajzokon is megfigyelhető volt miként próbálta az ember az emlékezés útján az eseményeket képileg megfogalmazni, valamint a személyes terét a funkcionalitásán kívül valamilyen esztétikai sajátossággal felruházni. Arról nem is beszélve, hogy a barlang nem csak a túlélésért szolgáló lakóhelyként funkcionált, hanem sok esetben ezek voltak az elsődleges színterei az ősi természet kultuszban élő közösségnek egy-egy rituális ünnepség, szertartás, vagy éppen lakomának a megtartásának. Elmondható az is, hogy az összes művészettörténeti stílusnak megvan az az attitűdje, hogy az ember az otthonában jelenítse meg azt, ami egy korszak sajátja, ezzel kinyilvánítva a korszakokban megjelenő eszmék iránti elköteleződését. Ez a magatartás szintén egyfajta önreprezentálásnak az egyik formai megnyilvánulása. A mai modern társadalomban viszont egyre nagyobb részeket akar leharapni az ember a természetből, saját magának és eszményi kinyilvánításainak, ami leginkább annak az eredményeként szolgál, hogy már túlhaladják azt a szükségletet, ami az otthon teremtéshez és az egészséges fennmaradáshoz köti. Az ipari forradalom nagyban hozzájárult egyrészt olyan találmányok megteremtéséhez, amik az emberi létet nagyban könnyítették, másrészt olyan dolgokat hoztunk létre, amik már túlhaladják az emberi szükségletnek az igényeit, de mégis a kereslet a piaci

népszerűsége miatt fenntartják a gyártás folyamatait, költségvetéseit. Az ember az idő folyamán mintha elfelejtette volna milyen szoros és mély kapcsolatban áll a természettel. Elfelejtettük azt, hogy az otthon a táj része. A teremtés képességének hatalma által felborítjuk az ökológiai rendszert, amiben mi magunk is élünk. Egyre kevesebb teret hagyunk annak az élővilágnak, ami egykor valaha a mi otthonunk is volt. Nem volt beton, amin az otthon alapjai nyugodhattak volna, sem téglá vagy vasszerkezet, ami a magasba emel minket. Nem kétség, hogy az embernek az intelligenciája egyben szolgálja a fennmaradást, másrészt félelmetesen pusztító hatással bír környezetére. Azt az élővilágot tiporjuk rommá, amivel valaha összhangban éltünk, csak mert az evolúció folyamán rájöttünk arra, hogy miként őrizzük meg a túlélést biztosító információkat és adjuk tovább a kommunikáció, valamint a szaporodás folyamatának segítségével.

Mindezen folyamatok és egyéb befolyásoló tényezők eredményeképp kialakultak bizonyos etnikai és kulturális különbségek, melyek az idő folyamán az embert, mint fajt kisebb csoportokra és közösségekre osztották. Ezek a közösségek pedig tovább alakították mindazt a szellemi és tárgyi tulajdont, amit magukkal hordoztak az évezredek során. Ezek a folyamatok vezettek odáig, hogy a kialakult csoportok népesedésnek indultak és továbbadták utódaiknak világról és saját magukról való tudásukat. A maguk által létrehozott rendszerekben pedig különszakadtunk és új szokásokat, hagyományokat teremtettünk, amik majd saját kultúránknak a szerves elemeivé integrálódtak. A nemzetek között fennálló etnikai és kulturális különbségek határozzák meg azt a sokszínűséget, amit egyes civilizációk ma különbségként kezelnek egymással szemben. A táj foglalja magába a nemzetet, a nemzet pedig az embereket, akik pedig az saját egyedi otthonukat teremtik meg.

Így szakdolgozatom címében két különböző jelentést hordozó fogalom ütközik egymással: A haza, valamint az otthon. A haza abból a szempontból elkülöníthető számomra az otthon fogalmától, hogy sokkal inkább elevenítik fel bennem az etnikai nemzeti és kulturális kérdéseket, amik magamban megfogalmazódnak. Azonban az otthon az, ami a személyes, privát és belső olvasataim összeségére reflektál. A kettő viszont képtelen fennállni egymás nélkül, otthonok nélkül nincs nemzet, a haza nélkül nincs otthon sem. Két egymásra épülő fogalomról beszélünk, mégis jelentős különbségeket hordoz magában abban a tekintetben, hogy miként is próbáljuk megfogalmazni a fogalmakhoz párosuló érzéseinket, vizuális világunkat.

Szász Lilla sokkal nagyobb távlatokból kíván rámutatni ezekre a fogalmi rendszereknek az összefüggésére. Az Üdvözet új otthonomból című sorozatán keresztül a haza fogalmát használja fel kiindulópontnak és halad a lakhatásnak a szükségletén keresztül befelé az otthon fogalmának irányába. A munkában szintén egy fontos velejáróját taglalja ezeknek a fogalmi rendszereknek, hiszen feleleveníti



29. ábra: Szász Lilla: Üdvözet új otthonomból (részlet)

bennünk azokat a kérdéseket az otthon fogalmi rendszerének keretein belül, hogy mitől érzünk valamit az otthonunknak és milyen szerepkörei vannak az identitás keresésben (bővebben 4.2 fejezetben). Alapvetően elmondható, hogy munkáinak központi eleme az otthon, a család és a haza fogalmi rendszerének kutatása. Ez megjelenik a Közép-Dél- Afrikai gyarmatoknak visszatelepített portugál lakosaitól kezdve a New Yorkban élő orosz zsidó veteránoknak a dokumentálásáig.

A sorozatnak a személyes indíttatása és vizuális meglátásai mellett egy olyan történelmi eseménnyel kapcsolja össze a fogalmaknak a melyebbre ható vizsgálatát, amely időbeli síkját tekintve 1961-ig vezethető vissza. A portugál gyarmati háborúkat követő 1974-es katonai puccs következtében Portugália lemondott megszerzett gyarmatairól, mely következtében több százezer embernek kellett visszatelepednie Portugália aktuális területére az állam segítségével. Ez a békés népvándorlást kiváltó eseménysor a sorozaton keresztül felteszi a kérdést, hogy tényleg csak azt tudjuk-e otthonunknak tekinteni, ahonnan származunk vagy éppen beleszülettünk. Én úgy gondolom, hogy a válasz egyértelműen nem, hiszen az embernek ahogy már korábban is kifejtettem megvan a hatalma teremteni, és magában hordozza mindazokat az eszközöket, amit saját kultúrájából áttemelhet a privát szférájába (bővebben 4.3 fejezetben).

4.2 OTTHONFÉSZEK

Vizsgamunkám az Otthonról haza címet kapta. Ez egy régi szójátékot elevenít fel. Az őszi iskolakezdés első órái mindig azzal az eseménnyel indultak, hogy a tanárok feltették azt a kérdést, hogy ki mit csinált a nyár folyamán, majd aztán egyesével haladunk egy maximum öt perces beszámoló kereteiben. Mindenki elmesélte, hol volt a nyár folyamán, de amikor rám került a sor én csak annyit mondtam, mintha a világon a legtermészetesebb dolog lenne, hogy hazautaztunk a rokonokhoz Kolozsvárra. A pillanat erejéig senki sem tudta értelmezni azt a mondatot, hogy nekem, hogy tudja megtestesíteni egy külföldön lévő város az otthonnak a fogalmát, hiszen elsőre az otthon fogalma alatt egy olyan színteret értünk, ami a közelség fogalmával párosul a legtöbb esetben.

Maga az otthon fogalmához első sorban egy fizikai teret köthetünk, ahol élünk. Ez adott esetben a legszemélyesebb terünk, amit saját magunk töltünk meg személyes tárgyainkkal és formáljuk tetszésünk és ízlésünk szerint. Egy olyan tér, ahol saját énkünknek a különféle lenyomatait hagyjuk magunk után. Pár négyzetméteren belül mindenhol megmutatkozunk. A fal színválasztásától kezdve egészen a hűtőnk tartalmáig. Az a privát szféra, amit megtöltünk magunkkal nagyban hozzájárul énképünk fejlődéséhez, és egyben tükrözi fogékonyságunkat a változásra. A privát szféra és az énkép kivetülésének kapcsolata, valamint annak valóságghű ábrázolása a dokumentarizmus műfajának kérdésköreire is kiterjednek. Ez annyit foglal magába, hogy a mai értelemben vett dokumentarizmus minden olyan fotográfiai műfajt lefed, ami valóságot hivatott tükrözni abban az értelemben, hogy az általa bemutatott jelenetek nincsenek manipulálva azon kívül, ahogyan az azt létrehozó körülmények megkövetelik, így a fotós itt sokkal inkább külső szemlélőként van jelen, hiszen csak a térben és időben létrejövő valóságot kívánja megjeleníteni.



30. ábra: Hungry Planet: What the Worlds Eats (részlet)

Peter Menzel és Faith D'Aluisio: Hungry Planet: What the Worlds Eats című fotóalbumuk egy remek példa arra, hogy hogyan tükrözheti a saját privát terünk a kulturális hovatartozásunkat és szokásainkat. Ez a mű egy kulturális atlaszként szolgál, mely különböző kontinenseken, országokban élő családoknak az étkezési szokásait kívánja bemutatni az által, hogy a család úgy van megörökítve, hogy hűtőjük tartalma a szemünk elé van tárva az emberek otthonában. Így nemcsak az

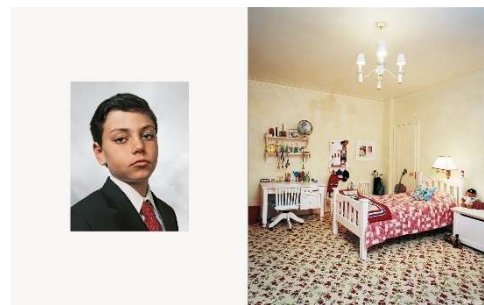
étkezési szokásokra, de magába a személyes környezetükbe is bepillantást nyerhetünk. Mindezt téve úgy, hogy összeségében egy átfogó ismeretet kapunk egy-egy ország a társadalmi szokásairól, valamint a gazdasági és környezeti körülményeknek a helyzetéről is.



31. ábra: James Mollison: Where Children Sleep (részlet)

James Mollison: Where Children Sleep című sorozatában szintén kulturális jelenségeket vizsgál az ember privát terén keresztül, csak ebben az esetben a gyereke környezete van előtérben. Mollison különböző kultúrákban élő gyerekekről készít egy portrét, majd a szobájukról, ezeket rövid leírásokkal bővíti. Ahogyan Menzel és D'Aluisio, Mollison is nem csak olyan országoknak a gazdasági és környezeti

helyzetét mutatja be, amik tehetősebbek, hanem egészen radikális pontokig elmennek a sorozatában. A közös mind a két sorozatban az, hogy egyben rávilágítanak a fogyasztói társadalomnak olyan, számomra abszurd megnyilvánulásaira, amik már nem olyan értékeket képviselnek, amik feltétlenül szükségesek egy gyermek jólétéhez. Sokkal inkább felesleges felhalmozás, ami a gyerek követeléseinek próbál eleget tenni. Továbbá azt az egyértelmű következtetést is leszűrhetjük, hogy vitathatatlan a tény miszerint, környezetünk hatással bír az identitás szerepköreire.



32. ábra: James Mollison: Where Children Sleep (részlet)

Az identitás és a szerepkörök fontossága mellett elengedhetetlen az is, hogy az otthon fogalma megtestesíti azt a családi fészket is, ahol gyermekként lehetőségünk nyílik arra, hogy ismertette legyenek az alapvető normák, amiket el kell sajátítanunk ahhoz, hogy később a társadalom szerepköreiben is helytálljunk (ezt ismerteti részben Mollison sorozata is). Másrészt ez az a színtér, ahol bővebb betekintést nyerhetünk a társadalmi, kulturális, valamint etnikai és vallási hovatartozásunkba. Szakdolgozatom legelején is felhívtam a figyelmet arra, hogy az otthon fogalmának ezen formája számomra mekkora fontossággal bír. Hiszen ezen a munkám keresztül nem csak a családban betöltött szerepkörömet vagyok hivatott megismerni, hanem bár lassan, de olyan hagyományok birtokába kerülök, amik eddig számomra ismeretlenek voltak.

Ebből kifolyólag ez a munka bár még nem a végleges formáját ölti fel a jelen állásban, de remek lehetőséget nyújt folyamatosan arra, hogy egy olyan utat járjak be, ami nem csak a saját magam közelebből való megismerését szolgálja, hanem családomét is. Gyermekkoromban, bár nagymamám egy pár alkalommal leültetett az asztal elé és feltárta nekem a családfánkat körülbelül az 1800-as évektől kezdve, ennek ellenére egy gyermekben még nem tudnak ezek az információk olyan értékekkel bírni, mint most. Azonban úgy, mint fiatal felnőtt, aki most az éle szakaszának új fejezetét kezdi bennem van az a mozgató erő, hogy minél többet tudjak meg egy olyan múltról, ami a saját örökségem érzelmi és tárgyi világát alkotja. Molnár Ágnes Éva egyik gondolata a támpontom arra miéltre, amit a családom régi képei iránti vonzódásom és annak múltja és jelene iránt folyamatos érdeklődése és dokumentálása választ ad. *„A fényképek készítésének egyik mozgatórugója bizonyos értelemben az elmúlástól való félelem: az utókornak készítjük őket, hogy hozzáférést biztosítsunk a jövőnek a jelenünkhöz. Térben távol lévő családtagok esetében a fényképek a kapcsolatok és a családi kötődés újbóli megerősítését segítik.”*¹⁹ Ezzel a gondolattal teljes mértékben azonosulni tudok, hiszen a munkámnak elengedhetetlen része a kommunikáció során létrejövő olyan emlékek felelevenítése, mely során létrejön egy még szorosabb erő, ami összehúz bennünket.

¹⁹ Molnár Ágnes Éva (2015): *CSALÁDFOTÓ MINT AZ ILLUZIÓKELTÉS ESZKÖZE*. [DLA-értékezés]. Budapest: MOME Doktori Iskola. letöltés dátuma: 2024.04.25. Forrás: <https://corvina.mome.hu/dsr/access/37c12db7-47e3-434d-9e3a-297ede076e9b>

4.3 ÉN SZEREPEK

Múltunk közelebről való megismerése megkérdőjelezi az eddig bennünk fennálló család és otthon fogalmát, valamint azoknak a szerepköreit. Hárman vagyunk a családban. Édesanyám, édesapám, valamint saját magam. A hagyományos családnak vagy más néven a nukleáris család szerkezetének vagyunk egy tipikus példája. Ez azt jelenti, hogy ez a fajta családmódel egy olyan egységet jelképez, ami a két szülőt és azoknak biológiai gyermekeit vagy gyermekét foglalja magába és a szülők kapcsolata feltehetőleg házasságon alapul. Azonban ez az egység az utóbbi évtizedekben átalakult és valamilyen szinten felbomlott. A család fogalmi ismeretei bővültek a csonkacsalád, a szivárványcsalád, a mozaikcsalád és az olyan családszerkezeteknek a fogalmaival, amik nem egy állandó egységet képeznek, hanem folyamatos változókat. Ez által a hagyományos családon belüli szerepkörök is felcserélődtek, egymásba folyódtak.



33. ábra: Puklus Péter: Family portrait

Puklus Péter munkáját már a korábbiakban említettem. Ezúttal a fejezet ezen szakaszán egy másik munkáját szeretném taglalni. *The Hero Mother – How to Build a House* című sorozatában is ezeket az évtizedek folyamán kialakított férfi és női szerepköröket kritizálja, amik a család szerepköreiben kialakultak. Munkája során a játékoság léptékét és szimbólumait alkalmazza arra, hogy kritikát állítson fel. A Budapesten élő és alkotó képzőművész kísérletet tesz arra, hogy kitörjön a társadalmilag elfogadottnak minősülő szerköröknek a komfortzónájából. Játékos formai megközelítésével erős olvasatot épít fel az által, hogy a szülőség fogalmán keresztül kérdőre vonja azokat a normákat, amik az anya, mint heroikus figura mivoltát, valamint az apa, mint az otthont felépítő, védelmező karakterét megtestesítik.

Azonban a szerepkörök feltérképezéséhez és annak kritikájának megfogalmazásához nélkülözhetetlen az önismeretünk és identitásunk közelebről való megismerése. Az önismeret fogalma tartalmazza mindazt, hogy teljes tudatában vagyunk saját vágyaink, gondolataink, érzéseink, erősségeink, hiányosságainknak a teljes képével. Ezek adják a bennünk lévő személyiségünk gerincét, amik meghatározzák, kik vagyunk mi valójában. Viszont, ahogy sok minden más is a világban, ezek a belső tulajdonságok is fogékonyak a jövőben rejlő változásokra, ami azt eredményezi, hogy énképünk is folyamatosan formálódik.

Ebből kifolyólag különböző énsémák jönnek létre, amik egyfajta keretrendszerként szolgálnak az önmagunkkal kapcsolatos információk és ismeretek eddigi feldolgozásában. Ezek az énsémák szintén fogékonyak a változásra, újak alakulhatnak ki és a régebbiek akár bővíhetnek is. Viszont ez a saját belső énképünket írja le és nem a Charles Cooley által már ismertetett reflektív én fogalmát definiálja (bővebben 2.3 fejezetben). Szerepeink és életszakaszaink változó örvényének megismerése az élet és az evolúció természetes részét képezi.

A családi fészekben először a környezet tesz ránk benyomást azáltal, hogy sokkal fogékonyabbak vagyunk a változásra. Formál minket és felkészít a jövőre. Később ugyanezt a mintázatot folytatjuk, csak ez az attitűd a saját meglátásainkkal is kiegészül. Így privát terünk egyben mutatja a múlt lenyomatait (ez leginkább abban nyilvánul meg, amit magunkkal hozunk, akár tárgyi vagy valamilyen attitűd formájában) és a jelen, valamint a jövő változékonyságát, ami a saját világra való fogékonyságunkban valósul meg. Különböző életszakaszaink más és más szerepkörökkel ruháznak fel minket, az idő párhuzamával, így bizonyos fogalmi rendszerek bennünk vagy feledésbe merülnek vagy új értelemre találnak, esetenként kiegészülnek. Ezen az életszakaszokon belül értem a gyermekkor, a serdülőkor, fiatal felnőtt, felnőttlét, szülőség, vagy akár az öregedésnek a szakaszait. Tartja a mondás, hogy ahány ház annyi szokás, ez akár vonatkoztatható arra is, hogy ahány ember van a világon mindenki túlesik ezeken a szakaszokon, de nincs két egyforma ember, aki pont ugyanúgy élné meg ezeknek a szerepköröknek az átlépésének a válságait. Az ember, a fotográfia és az idő mind olyan szerepet játszanak az élet körforgásában, amiknek rendelkezniük kell (amint azt már említettem) rugalmassággal a múlt, a jelen, valamint a jövő iránt. Az ember élete során egymásra épülnek a különböző életszakaszok reflektív másolatai és újraképződései. Életünk során új szerepköröket hozunk létre vagy éppen visszalépünk egy régebbibe.

4.4 AZ ÁTADÁS VÁGYA

„Szülőként az ember a gyereke jövőjének kísértete.”²⁰

Hangzik el a legendás mondat a Csillagok között című filmben, ami Christopher Nolan keze munkája alatt született meg. Bár a film nem arra van kihegyezve, hogy hogyan adjon képet az ideális gyermek szülő kapcsolatáról, mégis ez a mondat véleményem szerint kulcsszerepet játszik a film során, valamint végigviszi a filmet ezen a szálon. Azzal, hogy az apa egy felsőbb célt szolgálva elhagyja a gyermekeit ígéretet tesz, hogy egy nap visszajön. A kisebbik gyermek az apja nyomdokaiba lép reménykedve, hogy az apa egy nap visszatér hozzá. Bár a film központi gondolata leginkább az, hogy a szeretet az túlmutat a tér, valamint az idő egységén, mégis egyetlen ígéret meghatározta a gyermek jövőjét. A szavak, amiket formálunk, a cselekedetek, amiket példaként felmutatunk mind olyan dolgok, amik kihatással vannak a jövő generációjára. A szülőnek a szerepe leginkább arra hivatott egy családban, hogy megteremtse a gyermekének a lehetőségeket az ő fejlődésére, azáltal, hogy felruházza saját tapasztalataival. Halad ez így tovább életről életre, generációról generációra. Személyes tapasztalatainkat egyben generációs örökségünket sűrítjük be egyetlen utánunk következő életbe, aki majd szintén ugyanazt teszi. Utóbbi állításom nem csak a hagyományos családokra vonatkozik. Az emberbe kódolva van az információ átadásának a vágya, ha más nem biológiai úton. Mindezek azért fontosak mert ez az információátadási szándék hozhat létre új hagyományokat. Rendelkezik a közösségteremtés hatalmával és kapcsolatot új teremtenek, vagy éppen régiakat elevenítenek fel. Megerősíti a kötelekeket ember és ember között anélkül, hogy akár rokoni kapcsolatban állnának, családot teremt. Új értékeket adnak a régiakat megőrizve, különféle rituálék, ünnepek és szokások révén.

²⁰ Christopher Nolan (2014): *Interstellar – The Complete Screenplay with Selected Storyboards*, Letöltés

Dátuma: 2024.04.27. Forrás:

<https://static1.squarespace.com/static/5a1c2452268b96d901cd3471/t/5b95b7b0032be4f0cd3a8db2/1536538544682/Interstellar.pdf>



34. ábra: Fátyol Viola: Ha van szíved, neked is fáj, amit velem tettél (részlet)

Fátyol Viola munkái rendkívül inspiráló hatást gyakoroltak rám. Sorozatain gyakran előtérbe kerül a család, mint az önreflexió eszköze, vagy éppen a saját életének bizonyos korszakaszainak feldolgozása, valamint ahhoz való viszonyulásának megörökítése (bővebben 4.2 fejezetben). Ilyen például a széles körben ismert Családrajz címet viselő munkája is, amelyben bár saját családjával dolgozik együtt, mégis a képeken egyszerre jelenik meg a képen lévő

személynek az a belső aurája, ami már eleve mélyebb szemléletre készíti a befogadót, valamint az alkotónak a személyes olvasata, miként viszonyul a hozzá közel álló emberekhez. Egyben betekintést nyerhetünk abba a privát szférába, hogy hogyan is birkózik meg bizonyos életszakaszokban fellépő nehézségekkel, például a szülőktől való elszakadás élménye vagy az anyaság szerepköre. Egyik kedvenc munkája a Ha van szíved neked, is fáj, amit velem tettél című sorozata. A Hajdú-Bihar megyében elhelyezkedő Vámospércsi Népdalkör tagjaival folytatott közös munka során érzékenyen, mégis nagyon erős formai és vizuális nyelvezettel reflektál arra, hogy a nőkből álló közösség tagjai hogyan birkóznak meg az időskorban fellépő magánnyal úgy, hogy egy közösséggé állnak össze és énekelnek. Fátyolt a generációs különbségek ellenére a közösség tagjai hamar befogadták. Megosztották vele privát történetüket, fájdalmaikat örömeiket és felruházták azokkal a jó tanácsokkal, amiket az életútjuk során tapasztaltak. A közösség egy családot teremtett, melynek ő maga is részese lett, követve a közösséget összetartó hagyományokat.

ÖSSZEGZÉS

Családi képeink a fotográfia születése óta szerves részét képezik az életünknek. Amióta a polgárság összes rétegében teret nyert, azóta gyökeret vert az emberiség talajában, és terjedt rohamosan, mindaddig amíg el nem jutottunk a személyes fotográfia vagy éppen a dokumentarizmus műfajáig, amik felteszik a kérdést és rámutatnak azokra a problémákra, amik társadalmi szinten, valamint személyes életünkben is jelen vannak. Számos alkotó munkássága során sokféleképpen közelített meg olyan témákat, amik a társadalmunk vagy éppen személyes élményeink problematika köreivel foglalkoznak, ezáltal feltárva egymáson keresztül átívelő műfajok sokaságát, amik mai napig izgalmas kutatási területet nyújtottak azok számára, akik főként elméleti szempontok alapján kívánják értelmezni a fotográfia ezen műfajait. A személyes fotónak a szinte már misztikus megfoghatatlansága és sokszínűsége az, ami elsődlegesen vonzott, hogy saját magam is belemerüljek a mélyre hatóbb értelmezésébe.

Képeim kiindulópontja a régi családi albumok voltak, így számomra egyértelműnek bizonyosult, hogy egy olyan lineáris vonalon haladok végig, ami értelmezi a privát fotográfiák műfajának kialakulását és annak viszonyulási rendszerét a társadalomban. Bemutatom, hogy az évtizedek folyamán milyen eszköztárként szolgált a társadalomtudományok területén, valamint milyen definíciók alapján határolták be a műfajt. Majd továbbhaladva a személyes fotográfiát kívánom értelmezni egy olyan távlatból, ami elsősorban a mediális sokszínűségére, valamint annak nehézségeire kíván rámutatni, valamint arra, milyen végtelen eszköztárat kapunk a kezünkbe ahhoz, hogy le tudjuk képezni a belső érzelmi világunkat.

Ami saját munkámban is részben jelen volt az a formanyelvi megfogalmazás, mely során keverednek azok az önkényes megjelenítési eszközök, amik már az esztétika értelmezését hivatottak taglalni a következő fejezetben ahhoz, hogy megértsem a vizuális léptékeimben felmerülő miérteket. Majd utoljára az otthon fogalmának az értelmezésére keríték sort. Ez a fogalom adja a gerincét sorozatomnak és viszonyulási rendszerem hozzá. Mégis ez bizonyult a legnehezebben körbejárható fogalomnak abból a szempontból, hogy egy rendkívül tág értelmezési tartományba esik, több lehetőséget adva a személyes olvasataim megjelenítéséhez, hiszen nem a néprajzkutatás területén vagyok hivatott vizsgálni a fogalmakat.

Összvéleményem a szakdolgozatomban tárgyalt fejezetekről, hogy mind a négy témakör (privát fotográfia, személyes fotográfia, esztétika, otthon) egy sokrétű, komplex fogalmi elemeket tartalmazó részben tudomány, részben művészeti terület, melyek külön- külön is helytállóan bizonyosulnának egy tételkutatás kérdései során. Elsődleges célom az volt, hogy átfogólag beszéljek az említett témakörökről és bemutassam, miként foglalnak helyet ezek a témakörök a sorozatomban. Viszont mindenképpen meg szeretném említeni azt, hogy a munka folyamán olyan kapukat nyitottam meg magam előtt, amiket a későbbiekben még érdekesnek tartok közelebbről vizsgálni, valamint a gyakorlatban dokumentálni.

VIZSGAMŰ

































BIBLIOGRÁFIA

1. Almási Miklós (2008): A szabadság kézikönyve. *Mozgó Világ*, 34 évfolyam 3. szám, 1 p.
letöltés dátuma: 2024.04.25. Forrás:
https://epa.oszk.hu/01300/01326/00097/MV_2008_03_16.htm
2. Bán András, Forgács Péter (1987): *Magánfotó és magánfilm*. in: Hoppál Mihály, Szecskő Tamás (szerk.) (1987): *Értékek és változások. II. kötet*. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont., 79 – 88 pp.
3. Belicza László Gábor (2016): *Egész*. [BA szakdolgozat]. Kaposvár: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar. letöltés dátuma: 2024.04.24 Forrás:
<https://rippfotografia.blogspot.com/search?q=belicza>
4. Béres István (2016): *Család-kép: a fotográfia szerepe a családi emlékezetben*. In: *A házasság és a család: a család egykor és ma*. 204–213. pp. Letöltés dátuma: 2024.04.28.
Forrás: https://acta.bibl.u-szeged.hu/67455/1/vallasi_kulturakutatas_konyvei_027_204-213.pdf
5. Charlotte Cotton (2016): *The Photography as Contemporary Art*. London: Thames and Hudson Ltd.
6. Christopher Nolan (2014): *Interstellar – The Complete Screenplay with Selected Storyboards*, Letöltés dátuma: 2024.04.27. Forrás:
<https://static1.squarespace.com/static/5a1c2452268b96d901cd3471/t/5b95b7b0032be4f0cd3a8db2/1536538544682/Interstellar.pdf>
7. Csizék Gabriella (2013): Hermann Ildi fotósorozata, *Lányaink*, *Fotóművészet*, 2013/1 LVI. évfolyam 1. szám, 1p, letöltés dátuma: 2024.04.26., Forrás:
https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201301/hermann_ildi_fotosorozata
8. Galgóczi Tamás (2004): *Arany János: Rege a csodaszarvasól*. Letöltés dátuma: 2024.04.28
Forrás: <https://ekultura.hu/2004/06/02/arany-janos-rege-a-csodaszarvasrol>
9. Gellér Judit (2011): *[Fény]képrombolók. Képi beavatkozások a Hórusz archívumban*. [BA szakdolgozat] Konzulens: MÉLYI József. Budapest: Moholy-Nagy Művészeti Egyetem.

Letöltés Dátuma: 2024.04.26. Forrás:

https://issuu.com/gellerjudit/docs/geller_judit_szakdolgozat_mome_2011

10. Hans Belting (2007): *A médium transzparenciája*. In: uő.: *Kép-antropológia*. Budapest: Kijárat Kiadó Budapest, 246–274. pp. Ford: Kelemen Pál

11. Hárs György Péter (1998): *Medusa tükre eltörött*, Buksz, 10. évfolyam. 1. szám, 1p.
letöltés dátuma: 2024.04.26. Forrás: <https://epa.oszk.hu/00000/00015/00009/05hars.htm>

12. Henry Peach Robinson (1971): *Pictorian effect in photography*. Pawlet: Helios

13. Jean- Paul Sartre (1995): *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Gallimard

14. Karl Blossfeldt (1928): *Unformen der Kunst: Photographische Pflanzenbilder*. Berlin: Ernst Wasmuth

15. Mary Werner Marien (2011): *A fotográfia nagykönyve*. Budapest: Typotex. Ford: Gyárfás Veronika

16. Molnár Ágnes Éva (2015): *CSALÁDFOTÓ MINT AZ ILLUZIÓKELTÉS ESZKÖZE*. [DLA-értekezés]. Budapest: MOME Doktori Iskola. Letöltés Dátuma: 2024.04.25. Forrás: <https://corvina.mome.hu/dsr/access/37c12db7-47e3-434d-9e3a-297ede076e9b>

17. Pfištner Gábor (2011): *A kortárs fotográfiáról (2. rész), Nevén nevezzük...*, Fotóművészet, 2011/2 LIV. évfolyam 2.szám, 1p. Letöltés Dátuma: 2024.04.26. Forrás: https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201102/a_kortars_fotografiarol_2_resz

18. Pfištner Gábor (2011): *A kortárs fotográfiáról (3. rész), Szédítő magasság, nyomasztó mélység?.*, Fotóművészet, 2011/3 LIV. évfolyam 3. szám, 1p. Letöltés Dátuma: 2024.04.26. Forrás: https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201103/a_kortars_fotografiarol_3_resz

19. René Descartes (1990): *Meditations on First Philosophy*. Indiana: University of Notre Dame Press

20. Rudolf Arnheim (1974): *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press

21. Sergio Benvenuto (2004): *Városi legendák- Miért hisszük el, amit mondanak*. Budapest: Gondolat Kiadó

22. Somogyi Zsófia (2010): *A személyes fotó elméleti vonatkozásai, A tekintet köztem és köztem.*, Fotóművészet, 2010/2 LIII. évfolyam 2. szám, 1 p. Letöltés Dátuma: 2024.04.25.

Forrás:

https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201002/a_szemelyes_foto_elmeleti_vonatkozasai_2

23. Susan Bright (2005): *Art Photography Now*. London: Thames & Hudson

24. Susan Sontag (1977): *On Photography*. New York: Straus & Giroux

25. Susan Sontag (2007): *Platón barlangjában*. In őő: *A fényképezésről*. Budapest: Európa Könyvkiadó. Ford: Nemes Anna

26. Szegő György (1998): *Privátfotó szimbólumszótár*. Budapest: Theater Art Fofó kiadó. 5-6. pp.

27. Roman Jakobson (1969): *Hang-Jel-Vers*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó

KÉPJEGYZÉK

1. Ábra: Kodak Brownie No.2., 1924., Fénykép., Forrás: Wikipédia
2. Ábra: Kodak Brownie No.2., 1924., Fénykép., Forrás: Wikipédia
3. Ábra: Henry Fox Talbot: Portrait of Talbot's Wife (Constance) or Half-Sister (Caroline or Horatia)., c. 1842., 6.1 x 4.3 cm., kalotípia., Anglia., forrás: The Art Institute of Chichago
4. Ábra: Jacques-Henri Lartigue: The Family Lartigue., 1925., 17,8 x 34,6 cm., zselatinos ezüst nyomat., Madison Museum of Contemporary Art., forrás: MMoCA
5. Ábra: Otto Steinert: Mask of a Dancer., c 1953., 39,3 x 29,7 cm., zselatinos ezüst nyomat., Museum of Modern Art., Forrás: MoMA
6. Ábra: Edward Steichen: The Family of Man., 1955., Fénykép., Museum of Modern Art., Forrás: MoMA
7. Ábra: Edward Steichen: The Family of Man., 1955., Fénykép., Museum of Modern Art., Forrás: MoMA
8. Ábra: John Heartfield: Adolf the Superman: Swallows Gold and Spouts Junk, „Prinz und Arbeiter”., 1932., 38,1 x 27,9 cm., rotációs mélynyomás., The Museum of Fine Arts., Forrás: MFA
9. Ábra: John Heartfield: Hurrah, die Butter ist alle!., 1935., 63,8 x 48 cm., Litográfia., The Queensland Art Gallery and Gallery of Modern Art., Forrás: Qagoma
10. Ábra: David Hockney: Pearblossom Highway., 1986., 119,1 x 162,9 cm., Fotográfia., J. Paul Getty Museum., Forrás: David Hockney
11. Ábra: Jeff Wall: The Destroyed Room., 1978., 159 x 234 cm., transparency in lightbox., National Gallery of Canada., Forrás: Artlead
12. Ábra: Jeff Wall: A Sudden Gust of Wind., 1946., 250 x 397 x 34 cm., Transparency in lightbox., Tate., Forrás: Tate
13. Ábra: Karl Blossfeldt: Adiantum pedatum., c. 1924., 29,7 x 23,8 cm., zselatinos ezüst nyomat., Museum of Modern Art., Forrás: MoMA

14. Ábra: Bohus Réka: Row of memories (részlet az „Ami maradt” c. sorozatból)., 2020., 75 x 50 cm., Forrás: TOBE Gallery
15. Ábra: Elinor Carucci: The Woman That I Still Am., 2010., Archív pigmentnyomat., Edwynn Houk Gallery., Forrás: Edwynn Houk Gallery
16. Ábra: Vivien Maier: Self-Portrait., 1956., Forrás: Vivian Maier
17. Ábra: Larry Sultan: My Mother Posing (részlet a „Pictures from Home” c. sorozatból)., 1984., 40 x 50 cm., Archív pigmentnyomat., Yancey Richardson Gallery., Forrás: Yancey Richardson
18. Ábra: Larry Sultan: Business Page (részlet, a „Pictures from Home” c. sorozatból)., 1985., 40 x 50 cm., Archív pigmentnyomat., Yancey Richardson Gallery., Forrás: Yancey Richardson
19. Ábra: Nan Goldin: Rise and Monty Kissing., 1980., 39,4 x 58,7 cm., Silver dye bleach print., Museum of Modern Art., Forrás: MoMA
20. Ábra: Nan Goldin: Nan one month after being battered., 1984., 69,5 x 10,1 cm., Photograph, dye destruction print on paper., Tate., Forrás: Tate
21. Ábra: Hermann Ildi: Rozi állatokkal (részlet a „Lányaink” c. sorozatból)., 2011., 103 x 73 cm., Giclée print., Forrás: Punkt
22. Ábra: Puklus Péter: Kriszta (részlet a „One and a half meter” c. sorozatból)., 2005., Forrás: Puklus Péter
23. Ábra: Larry Clark: Accidental Gunshot Wound (részlet a „Tulsa” c. sorozatból)., 1971., 20,32 x 30,48., zselatinos ezüst nyomat., Art Institute of Chicago., Forrás: SFMoMA
24. Ábra: Édouard Manet: A Bar at the Folies-Bergère., 1882., 96 x 130 cm., olajfestmény., Courtauld Galéria., Forrás: Wikipédia
25. Ábra: Edgar Degas: Chevaux de courses., c. 1895., 55,8 x 64,8 cm., rajz., National Gallery of Canada., Forrás: National Gallery of Canada
26. Ábra: Edgar Degas: Ballet - l'étoile., c. 1878., 58 x 42 cm., pasztell festmény., Musée d'Orsay., Forrás: Wikipédia

27. Ábra: Oscar Gustav Rejlander: Two Ways of Life., 1857., 40,6 x 76,2 cm., szénnyomat., National Media Museum., Forrás: Metmuseum
28. Ábra: Szász Lilla: (részlet az „Üdvözet új otthonomból” c. sorozatból)., 2019., 10 x 15 cm, lambda print., Budapest Galéria., Forrás: Budapest Galéria
29. Ábra: Peter Menzel: Hungry Planet: What the World Eats (részlet a sorozatból)., 2005., Forrás: Peter Menzel Photography
30. Ábra: James Mollison: Risa, 15, Kyoto, Japan (részlet a „Where Children Sleep” c. sorozatból)., 2010., Forrás: James Mollison
31. Ábra: James Mollison: Jaime, 9, New York, USA (részlet a „Where Children Sleep” c. sorozatból)., 2010., Forrás: James Mollison
32. Ábra: Puklus Péter: Family portait (Four bedposts) (részlet a „The Hero Mother – How to build a house” c. sorozatból)., 2016., Forrás: Puklus Péter
33. Ábra: Fátyol Viola: részlet a „Ha van szíved, neked is fáj, amit velem tettél” c. sorozat I fejezetéből., 2017., Forrás: Fátyol Viola

FÜGGELÉK

Stonewall Inn: New Yorkban lévő melegbár volt, ami később az LMBTQ közösségeknek az elfogadásukért vívott harcában egy jelképpé vált. Az 1960-as években a homoszexualitás bűncselekménynek számított, így a más szexuális beállítottsággal rendelkező emberek gyakran voltak kitéve a hatóságok által zaklatásnak és erőszaknak. A bárban számos alkalommal hajtott végre a rendőrség razziákat, de 1969 június 28-án az ott tartózkodók felléptek az erőszakosság ellen, ami három napig tartó zavargást okozott. Ezt nevezik az LMBTQ közösségnek Stonewall felkelésnek, ami számukra a meleg jogok elfogadása végett fontos mérföldkőnek számított.

Gestalt pszichológia: Németországban elterjedt irányzat. Gestalt németül az alakot/ alakzatot definiálja. A magyarul már néven a Gestalt pszichológiát alaklélektannak is hívjuk. Leginkább arra összpontosít, hogy közelebbről vizsgálja az érzékelést és a maga után következő asszociációk összességét.

NYILATKOZAT

a szakdolgozat nyilvános hozzáféréséről és eredetiségéről

A hallgató neve: Fodor Tímea
A Hallgató Neptun kódja: CVU3T5
A dolgozat címe: 0Hkorról hazra
A megjelenés éve: 2024
A konzulens intézetének neve: Rippl-Rónai Művészeti Intézet
A konzulens tanszékének a neve: Medica Tanszék

Kijelentem, hogy az általam benyújtott szakdolgozat egyéni, eredeti jellegű, saját szellemi alkotásom. Azon részeket, melyeket más szerzők munkájából vettem át, egyértelműen megjelöltem, és az irodalomjegyzékben szerepeltettem.

Ha a fenti nyilatkozattal valótlan állítottam, tudomásul veszem, hogy a záróvizsga-bizottság a záróvizsgából kizár és a záróvizsgát csak új dolgozat készítése után tehetek.

A leadott dolgozat, mely PDF dokumentum, szerkesztését nem, megtekintését és nyomtatását engedélyezem.

Tudomásul veszem, hogy az általam készített dolgozatra, mint szellemi alkotás felhasználására, hasznosítására a Magyar Agrár- és Élettudományi Egylet mindenkor szellemi tulajdon-kezelési szabályzatában megfogalmazottak érvényesek.

Tudomásul veszem, hogy dolgozatom elektronikus változata feltöltésre kerül a Magyar Agrár- és Élettudományi Egylet könyvtári repozitori rendszerébe. Tudomásul veszem, hogy a megvédett és

- nem titkosított dolgozat a védést követően
- titkosításra engedélyezett dolgozat a benyújtásától számított 5 év eltelte után nyilvánosan elérhető és kereshető lesz az Egylet könyvtári repozitori rendszerében.

Kelt: 2024 év 04 hó 26 nap

Fodor Tímea
Hallgató aláírása

NYILATKOZAT

Fodor Tímea (név) (hallgató Neptun azonosítója: CVU3T5)
konzulenseként nyilatkozom arról, hogy a szakdolgozatot áttekintettem, a hallgatót az irodalmi források korrekt kezelésének követelményeiről, jogi és etikai szabályairól tájékoztattam.

A szakdolgozatot a záróvizsgán történő védelemre javaslom / nem javaslom.

A dolgozat állam- vagy szolgálati titkot tartalmaz: igen nem

Kelt: 2024 év 04 hó 26 nap


belső konzulens