

MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM DOKTORI ISKOLA

A valóság visszavág¹

DLA értekezés

Barakonyi Szabolcs

2023

Témavezető: Dr. habil. Sugár János DLA

¹ A dolgozatomban címét Jokesz Antaltól kértem kölcsön, aki 2004-ben azonos címmel a Fotóművészet, XLVII/ 1-2-es a számában közölt cikket, *Dokumentum és dokumentarizmus* alcímmel, a *Dokumentum 6* kiállítás kapcsán, amiről a dolgozatomban hosszabban írok. A kölcsönkérés a tiszteletem jele, emellett utal arra a kérdéskörre, ami engem a fotográfián belül legjobban foglalkoztat: a fényképek, mint dokumentumok lehetőségére, szerepére, jövőjére.

Tartalomjegyzék:

1. Bevezetés	4
1.1. Dokumentarizmus és személyesség	6
1.2. A dokumentum mint a képen rögzített adat	8
1.3. Személyes érintettség	10
2. Fénykép és dokumentáció	12
2.1. A fénykép bizonyító ereje	15
2.2. A szerző és a hitelesség	17
2.3. A dokumentarista tárgya	19
2.3.1 A sajtófotó	21
2.3.2. Történelmi pillanatok	25
2.4. A valóság visszavág?	26
3. Dokumentarizmus saját munkásságomban	30
3.1. Sajtófotó	30
3.2. Útinapló, 2000	32
3.3. Vége a bálnak, 2004–2005	34
3.3.1. Fotóséták a bizalmi légkörben (a portfólióban be nem bemutatott művek)	35
3.4. Szólj anyádnak, hozzon pénzt! 2005	37
3.4.1. Téma és antitéma, az érzékelés megzavarása	38
3.5. Tébánya, 2006–2007	39
3.6. Nullától háromig, 2008–2010	41
3.7. Szembesítés, 2010	43

3.8. Tennivaló, 2010–2012	45
3.9. Kösz, jól! 2013–2016	47
3.10. Húlt hely – Forenzikus esztétika, 2015–2022	48
3.11. Fortepan Masters, 2018–2021	54
4. A kép elveszteti a fénykép jellegét	56
4.1 Utolsók és elsők	58
4.2 MŰÉSZ	59
4.3 Összegzés	60
5. Köszönetnyilvánítás	62
6. Bibliográfia	63
7. Képmelléklet	71

1. Bevezetés

Ha valaki, aki évtizedes képnéző tapasztalattal rendelkezik, 2023-ban ránéz egy fényképre, akkor azonnal világos lesz számára, hogy tekintete a korábbiakhoz képest jelentősen összezavarodott. Bizonyosnak látszik, hogy ez a folyamat a kétezres évek elején, a digitális fényképek elterjedésével indult el. Boris Groys művészeti szakíró, médiatudós és filozófus szerint „a digitális kép definíció szerint manipulált kép. A digitális képeket nézve sosem hisszük el igazán, hogy a dolgokat úgy mutatják, ahogy azok voltak - egyszerűen túlságosan jól informáltak vagyunk a digitális manipulációkkal kapcsolatban.”² Így mára a fotográfiával kapcsolatos megállapításaink bizonytalanná váltak.

Roland Barthes *Világoskamra* című, a digitális képek széleskörű felhasználása előtt, 1980-ban kiadott, utolsó könyvében néhány számára meghatározó fényképen keresztül, két központi kategória felállításával vizsgálja a fotográfiai képet. Egyrészt bevezeti a *studium* fogalmát, ami nem tanulmányként, hanem a fénykép iránti buzgó, de nem különösebben heves figyelemként értendő, amelynek folyamatában saját tudásunk mértékében megismerhetjük egy fénykép történelmi, társadalmi vagy kulturális jelentéseit; másrészt megnevezi a kép igazi lényegét, a *punctumot*. Számára ez utóbbi mindvégig megfoghatatlan marad, felismerését egy személyes érzelmi állapotra bízta, de a fényképek megismerésének tekintetében döntő eseményként kezeli: „... a második elem megtöri a *studium*-ot. ...én ezt *punctum*-nak nevezem, mert a *punctum* szúrás, kis lyuk, folt, kivágott seb, mint hazárdjátékban a kockadobás. Egy fénykép *punctuma* az a véletlen valami³, ami rögtön belém szúr, ami meggyötör, megsebez.”⁴ Ezek szellemében könyve első fejezetében, fényképről-fényképre haladva tart ki álláspontja mellett és főként érzelmeire hagyatkozva építi fel személyes álláspontját a fotográfiával kapcsolatban, az analóg fotózás utolsó óráiban.

² *Punctum – Bemerkungen zur Photographie - Reflections on Photography*, az azonos című, 2014-es Salzburger Kunstverein kiállításának katalógusa, a kiállítás kurátora Séamus Kealy volt. 18. (saját fordítás)

³ Ezt a véletlen valamit Kardos Sándor, Kossuth-díjas operatőr, a magyarországi legnagyobb privátfotó gyűjtemény, a *Hórusz Archívum* tulajdonosa úgy definiálja, hogy Isten ujjá belelóg a képbe, tehát egy mindenképp felett álló összetevő beavatkozásának kell tekinteni, ami így további magyarázatra (am nincs is) nem szorul.

⁴ Roland Barthes: *Világoskamra*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985, 31.

A punctum a Barthes-i tézisek kritikája ellenére, több mint négy évtizede tartja magát. Michael Fried amerikai művészettörténész is Barthes művére és kategóriájára alapozva állapítja meg, hogy a punctum csak egy adott néző szubjektív tapasztalatában és azon keresztül ismerhető meg, és a punctumnak ezen a tapasztalaton kívül nincs létezése⁵. 2014-ben a Salzburger Kunstverein *Punctum – Reflections on Photography* című kiállításához az igazgató, Séamus Kealy ötven művészt és elméleti írórt kért fel arra, hogy válasszanak ki egy-egy fényképet és rövid szövegben indokolják meg a választásuk okát. “A kiállítás célja annak vizsgálata volt, hogy az analóg fotográfia korában kialakult punctum fogalma mennyiben életképes még a mai digitális korban. Az 50 fotó többsége első pillantásra személytelennek, névtelennek és szinte elviselhetetlenül nosztalgikusnak tűnt: többségük fekete-fehér.”⁶ Noemi Smolik *Frieze*-n megjelent cikke szerint a nagyobbik probléma a kísérőszövegekkel akadt. Ezeknek a szövegeknek a nagy része szorongó volt és a választásokat elméleti oldalról próbálták megtámogatni, kevesen merték felvállalni a döntésük személyes okait. “Ez összefoglalta a kiállítás problémáját: paradox módon sok fotó Barthes kifejezésével élve a studium kategóriájába tartozna – azaz intellektuális megfontolások alapján kiválasztott dokumentarista fotográfiák.”⁷

A mesterséges intelligencia kapcsolata a világgal részben fénykép alapú, erre hívja fel a figyelmet Groys és találó példának a *Szárnyas fejvadász*⁸ című film fiktív szereplőit, a replikánsokat hozza, akiket akár a mesterséges generatív intelligenciával állíthatunk párhuzamba. „A filmben szereplő replikánsok kész és meglévő fényképeket kapnak, mindegyiknek megvan a maga emlékezetcsomagja, valódi emlékek helyett szimulált családi fényképekből. Ez helyettesíti a belső memóriát, az életük történetét, az identitásukat. A kérdés természetesen rögtön felmerül, hogy a kép analóg vagy digitális? A filmben is nyilvánvalóvá válik, hogy a tudást nem lehet közvetlenül a fotográfiai kép nézéssel történő megvizsgálása alapján megszerezni, mindig a kontextus és a külső információk lesznek a döntőek. Ezek biztosítják a lehetőséget arra, hogy elmeséljünk egy történetet – legyen az akár fikció, vagy valóság - és ez adja meg bármely kép

⁵ Michael Fried: *Barthes's Punctum*. *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 3 (Spring 2005), 573
The University of Chicago Press

⁶ Noemi Smolik: ‘*Punctum. Reflections on Photography*’ *Brings Barthes to the Digital Age*
<https://www.frieze.com/article/punctum-reflections-photography-2014-review?fbclid=IwAR2kKbPFoJNsGbXdPtfPssXt0iL3zMiIqqCh8d9E6aTyCAeP57jlp51d59Q> (saját fordítás) [Utolsó letöltés: 2023.06.27.]

⁷ Uo.

⁸ Ridley Scott: *Blade Runner*. 1982 1:57

punctumát, hogy a képet elhelyezzük a történetben, legyen szó akár festett képről, analóg vagy digitális fotográfiáról. A punctum előállítása független a fotográfia előállításától, és annak technikai jellemzőitől. A punctum előállítása annyit tesz, mint elmondani egy történetet - és ez valóban egy nagyon régi technika. Philip K. Dick teszi fel a kérdést: Álmodnak-e az androidok elektronikus báránnyal? A válasz igen, mert a replikánsok is látják a punctumot.”⁹ Ha pedig látják a punctumot, képesek érzékelni a történeteket, mert ha álmodnak az elektronikus báránnyal, már nekik is vannak történeteik, amiket előbb vagy utóbb el fognak mondani.

1.1. Dokumentarizmus és személyesség

Egy fotós számára ijesztően hangzik, de a dolog úgy áll, hogy a punctum a technika fejlődésével képes lesz a fény nélkül készült képek felületein is megjelenni. Ezért vettem elő én is Roland Barthes *Világoskamra* című művét és döntöttem el, hogy módszerét alkalmazva, magamon, és eddigi munkásságomon keresztül vizsgálom a fotográfia médiumát és azon belül a dokumentarizmust.

Barthes ugyan félúton elveti vizsgálati módszerét, mert szerinte az élvezet keresésére szűkített szubjektivitásból kiindulva nem ismerhető meg az univerzális¹⁰, én azonban nem teszek így. A punctum lényege az érzékelésben rejlik és ezen keresztül képes bizonyítani a fénykép szilárd, legbelső magjának lehetőségét és annak jelenben is jól látható, folyamatos használatát.

Továbbra is szeretnék a fénykép két központi, barthesi kategóriája mellett kitartani, ezért mindvégig igyekszem a saját fotómunkáimon tartani a fókuszot. Saját munkásságomban ugyanis mindkét Barthes által bevezetett kategória mindvégig jelen volt, de a fogalmak megjelenítésével spekulatív módon bántam. A *studiumot*, mint a fénykép belépési felületét, (a néző első találkozása a képpel) ha lehet szándékosan megtévesztően, a dokumentarizmus formanyelvének alkalmazásával, dokumentumszerűen, valóságábrázoló módon használtam, azaz esetleg kihasználtam. Ezek után az én fotográfiámban a *punctum* a lelepleződést jelenti, mert a *belénk hasító pillanat* bekerülhet a kezdeti képolvasás folyamatába, így az első pillantásunk, a látott kép dekódolása, később hamisnak bizonyulhat, és egy hosszabb szemlélődés során, (ami általánosan

⁹ *Punctum* 18. (saját fordítás)

¹⁰ Barthes: *Világoskamra*. 70.

egy képzőművészeti alkotás esetében szokásos), olyan információkkal egészülhet ki, ami kitágíthatja a kép jelentését.

Dolgozatomban főként saját képeimet vizsgálom, emellett pedig az alkotói pályámon ért visszajelzéseken keresztül próbálom megvilágítani magát a pályát – a fényképek dokumentum jellegét, azaz a valósághoz köthető, tényszerű, bizonyító erejét vizsgáló alkotói útkeresést, ami egymásra épülve, folyamatosan foglalkoztatott az elmúlt huszonöt évben.

Csak olyan külső példákat fogok hozni, amelyek tartalmilag és formailag összefüggésbe hozhatók a saját munkáimban felvetett kérdésekkel. Hannes Böhringer szavait intelmeként véve, miszerint: „a filozófiában például nem választ keresnek egy kérdésre, hanem azt vizsgálják, hogy Kant, Hegel stb. miként válaszolta meg a kérdést.”¹¹ A saját válaszaim megtalálásához inkább Barthes félbehagyott módszeréhez érdemes ragaszkodnom, mintsem meglévő válaszok elemzésével, különböző összehasonlításokkal próbálkoznom.

Roland Barthes említett művének második fejezetében nagyon határozott utalást tesz a buddhizmusra, a buddhista üresség, a szanszkrit *śūnya* (az általa „űr”-ként meghatározott „üres”) fogalmával kapcsolatban, amit összekapcsol a szanszkrit *tathatā* (az általa „valóságosnak, ilyennek lenni”-ként meghatározott, a tényleges valósághoz hasonló „olyanság”) fogalmával,¹² ennek feleltetve meg a fotográfia egyik lényegét, a valóság rögzítését. „A valóság jelölésére a buddhizmus a *sunya* (űr) szót használja vagy egy még kifejezőbbet, a *tathatā*-tát (valóságosnak, ilyennek lenni). A *tat* szanszkritül azt jelenti: *az*, és a kisgyermeknek azt a mozdulatát idézi, amikor a gyermek ujjal rámutat valamire, és úgy mondja: *az*. A fénykép is mindig egy ilyen mozdulat kifejezője, az mondja: *az, ez, az, ilyen!*, de nem mond semmit mást; egy fényképet nem lehet filozófiai értelemben (úgymond) transzformálni, teljes egészében annak az esetlegességének a balasztja terheli, amely áttetszőn, könnyedén körülölel.”¹³ A buddhista terminusok használata eddig is ismeret és tárgyalt tény volt¹⁴, de számomra ezen gondolatok összekapcsolása a fotográfiával különös jelentőséggel bír, mert érdeklődésem kezdete a

¹¹ Hannes Böhringer: *Kísérletek és tévelygések*. Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám Budapest 1995, 18.

¹² Barthes: *Világoskamra*. 8–9.

¹³ Porosz Tibor: *A buddhizmus lexikona – A Buddha tanítása és a théraváda irányzat szakszavai*. Budapest, 2007. 79–81.

¹⁴ Jay Prosser: *Buddha Barthes: What Barthes Saw In Photography (That He Didn't In Literature)*. Oxford University Press, Literature and Theology, June 2004, Vol. 18, No. 2 (June 2004), 211-222.

buddhista tanítások iránt nagyjából ugyanarra az időre esett¹⁵, amikor elkezdtem a fényképezéssel foglalkozni.

Buddhista tanulmányaim szerint az „üresség” (*súnjátá*) valóban lehet a „valóság” egyik megjelölése, amennyiben a jelenségek belső lényegiségétől, azaz önmagától (*anattá*) való mentességére utal. Éppen ezért érdemes egy másik szanszkrit kifejezést a *dharmát* is bevonni, amelynek alapvető jelentése, a „világrend, Tan, igazság, erkölcsösség” mellett a „való, valóság, jelenség, valóságem” is.¹⁶ Ebben a viszonylatban a tapasztalás tényei, a jelenségek viszont folyamatukban, azaz feltételektől függő keletkezésük (*pratítja-szamutpáda*) mivoltában értelmezhetők.¹⁷ Így ha munkáimmal kapcsolatban gondolok a *dharmára*, akkor tudatos, vagy tudattalan gyakorlóként, de tekinthetek az egészre úgy is, mint a valóság értelmezésével kapcsolatos, fényképezőgéppel végzett különböző vizsgálatokra. Amíg pedig a létrejött fényképek a valóságra feltett személyes kérdéseim, addig időnként összevágunk a fotográfia története során a fénykép és a valóság különböző kapcsolatainak lehetőségére feltett kérdésekkel, emellett igyekszem velük a valóságra rámutató ujj mozdulatát megidézni.

Enyedi Ildikó megfogalmazásában: „A fotográfia egyszerre a fátyol és rés ezen a fátylon. Egyszerre felszakítja a létezésünk örök sebét, és ugyanazzal a mozdulattal azonnal ható gyógyírt is simít a sebre. Amikor a seb felhasítása és gyógyítása egyszerre, ugyanabban a villanásban megtörténik, amikor a tekintet és a fotográfia mindenki más számára titkosan összeforr – megleshetetlen, intim pillanat.”¹⁸

1.2. A dokumentum mint a képen rögzített adat

A szavakkal nehezen visszaadható személyes élményen túl, elsősorban a fénykép dokumentum státuszával szeretnék foglalkozni, mivel minden fénykép természetéből adódóan megkérdőjelezhetetlen dokumentum, hiszen létrejöttüket kiváltó optikai és kémiai folyamatok zártak és befolyásolhatatlanok, ilyen értelemben tényszerű állítások a minket körülvevő világgal

¹⁵ 1997-ben kezdtem meg a tanulmányaimat az ELTE Belső Ázsiai Tanszék Tibeti Szakán.

¹⁶ Porosz 79–81.

¹⁷ Uo. 183–185. o.

¹⁸ Enyedi Ildikó: A fotográfiát néző ember, *Fortepan Masters – Kollektív fotográfia a 20. századból, Barakonyi Szabolcs válogatásában* című könyv előszavában. Bazin Investments Kft. Budapest, 2021. 36.

kapcsolatban. Niépce 1826 körül készült heliográfiája (lásd 1. számú kép) az ablakából látható tyúkólja tetejéről¹⁹ a fény képként rögzítésének első *dokumentuma* is egyben. A fénykép alkalmas a szemünkkel érzékelhető hullámtartomány rögzítésére, és a vizuálisan felfogható információk bemutatására, tárolására; és önmagában is kezelhető, mert információ tartalmát tekintve nem szorítkozik más, vagy további kiegészítésre.

A technikájában rejlő (hozzáadott értéknek, a) sokszorosíthatóságának köszönhetően, mivel praktikusán nincs különbség másolat és eredeti között, alkalmas az információ terjesztésére, és széleskörű bemutatására olcsósága és tárgyi jellege miatt.

A fénykép igazságügyi környezetben történő, bizonyítékként (és akár tárgyi bizonyítékként) való használatba vételének a lehetőségét nagyon hamar felismerték, ennek ideje az 1850-es évekre esett, mind Európában, mind a tengeren túl. Alphonse Bertillon²⁰ francia kriminológus, az antropometria feltalálója az 1890-es évektől használta a fényképpel dokumentált, fizikai méréseken alapuló azonosító rendszerét (lásd 2. számú kép). Ezt ugyan a két évtized múlva az ujjlenyomat alapú azonosítás leváltotta, de az eljárások szabványosításával készített fényképes nyilvántartások, mai napig használatban lévő rendszerét, és a bűnügyi fényképezés elterjedését az ő nevéhez kötjük (lásd 3. számú kép).

Számomra a fénykép és valóságérzetünk viszonya a legfontosabb: a befogadásuk során felmerülő, a fényképek tényszerűségébe vetett hitünknek az elbizonytalanodó, vagy megerősödő pillanata, ezek elmosódó határai hatnak rám különös jelentőséggel; az érdekel, hogy a dokumentum-jelleg és -szerep hogyan, és mióta befolyásolja a fotográfia megítélését annak különböző felhasználásaiban, a képzőművészettől kezdve, az alkalmazott területekig és a teljesen szándéktalan felhasználásokig.

Horányi Attila egy írásában a következőképp fogalmaz “Először is fontos tisztázni azt, hogy mit tekinthetünk dokumentumnak, (1) Hiteles tárgyi bizonyíték (irat fénykép stb.); (2) okirat hivatalos írás; (3) bizonyság tanújel. Dokumentálni pedig annyi mint (1) okmányokkal vagy adatokkal bizonyítani igazolni; (2) adatokat bizonyítékokat összegyűjteni illetve közölni rendelkezésre bocsátani; (3) tanúsítani valaminek tanújelét adni. Természetesen nem

¹⁹ David Hockney - Martin Gayford: *A képek története - A barlangtól a monitorig*. Scolar Kiadó Budapest 2021. 230

²⁰ Alphonse Bertillon (1853. április 22. - 1914. február 13.) francia rendőrtiszt hozta létre a fizikai méréseken alapuló azonosítási rendszert. Az antropometria volt az első tudományos rendszer, amelyet a rendőrség a bűnözők azonosítására használt. A módszert végül az ujjlenyomatvétel váltotta fel.

(művészet)filozófiai, hanem sokkal inkább a szavak szokásos és bevett használatát rögzítő meghatározás alapján egy fénykép is (lehet) dokumentum amennyiben hiteles tárgyi bizonyíték²¹.

A fotó ilyen értelemben, számtalan különféle helyzetben (tudomány, ipar, gyógyászat, jog, bűnüldözés, logisztika, biztosítás, stb.) lehet hiteles dokumentum. Az arcfelismerés, az azonosításban lezajlott óriási technológiai változás ellenére okmányainkban a mai napig továbbra is dokumentum szerepét tölti be a képrögzítő eszközzel készített fénykép, csakúgy, mint - hogy egy távoli példával éljek - egy gépkocsit ért kárrendezéséhez készített képfelvétel.

A fénykép természetesen nem csak különböző igazságügyi vizsgálatok során, hiteles tárgyi bizonyítékként betöltött szerepében lehet dokumentum, hiszen megtarthatja hitelességét az eredeti funkciójából való elkülönítés és kisajátítás, az eredeti kontextus elvesztése során és azután is, mert az eredeti szerepét/megjelenését? már nem veszi el, hanem a lehető legtisztább dokumentumként ezek a tulajdonságai ráíródnak. Ha például a *Fortepan*²² gyűjtemény képeit vizsgáljuk, könnyen beláthatjuk, hogy a képek legalább annyi információt tárolnak, mint amennyinek az elvesztését feltételezzük pusztán azért, mert a képekhez kapcsolódó konkrét, archivista szemmel értékelhető metaadatok elvesztek, hiányosak, vagy egyszerűen nem is jelennek meg.²³

1.3. Személyes érintettség

Kezdetben festőnek készültem, jártam rajziskolába is, de végül felhagytam a rajzolással. Nem tudom már, hogy mi történt, volt-e a konkrét oka, vagy mondták-e, hogy nem tudok rajzolni, lehet, hogy csak én éreztem ezt a többiek munkáját látva a rajziskolában, de végül sosem

²¹ Horányi Attila, *dokumentum, snapshot, kortárs fotográfia, Exsymposion*, 2000. október 2.

https://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page_surfer&csa=load_article&rw_code=dokumentum-snapshot-kortars-fotografia_928 [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

²² Fortepan.hu: A Fortepan egy szabad felhasználású, közösségi fotóarchívum, ahol több mint százezer archív fényképet böngészhet és tölthet le ingyenesen, jó minőségben. A képek FORTEPAN / X.Y. adományozó megjelöléssel bármilyen célra szabadon közölhetők. A honlapot két magánszemély, Szepessy Ákos és Tamási Miklós indította 2010-ben ötezer, jórészt lomtalanításokon talált fotóval. Azóta többszáz család, amatőr és hivatásos fotós, illetve közgyűjtemény bővítette a Fortepant.

<https://fortepan.hu/hu/about-us/> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

²³ Bán András – Szabó Magdolna: *Fotográfia vidéki gyűjteményekben I. rész*. Fotóművészet 2012/3 LV. évfolyam 3. szám http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201203/fotografiak_videki_gyujtemenyekben [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

felvételiztem a festő szakra, és egy véletlennek köszönhetően ismerkedtem meg a fényképezőgéppel. Egy képgrafika szakos, képzős barátom a házunk padlásán fényképezett a beszuródó fénypázmákban. Közben mesélt a gép működéséről, a hosszú expozíció lehetőségeiről, és aztán néhány képet én is készítettem. Pár óra múlva, a laborban állva a kidolgozott képek felett jöttem rá, hogy fényképezni fogok. Bár a családban mindig volt fényképezőgép, de az a tulajdonsága, hogy úgy lehet vele lefényképezni személyeket, tárgyakat, jelenségeket, ahogy azokat éppen akkor látjuk, még nem tűnt elég érdekesnek. Azonban a fényképezőgép birtoklása mindig fontos volt, mert a kezdetektől fogva különleges tárgynak tartottam, ennek ellenére a családi fényképezőgépeket sohasem használtam.

Mikor már tudtam, hogy fényképezőgéppel fogok képeket létrehozni, fel sem merült, hogy dokumentarizmussal, ne adj' isten riportfotóval foglalkozzak, sőt, sokáig emberek nem is szerepeltek a képeimen - jóllehet a dokumentarista fotográfia az emberek, események, helyek és tárgyak egyszerű, pontos és tényszerű ábrázolására törekszik²⁴. Később aztán hosszú időre elképzelhetetlen vált, hogy *ne* szerepeljenek ismeretlen emberek a képeimen.

Középiskolás korom óta tudtam, hogy művészettel akarok foglalkozni, de pályakezdő fotósként fontosnak tartottam, hogy meg is éljek abból, amit csinálok, mert nem szerettem volna egy újabb, sokat nélkülöző alkotóvá válni. A fényképezőgéppel viszonylag könnyen és változatos munkákat lehet vállalni, így hamar dolgozni kezdtem és az egyik munka leadásánál megkérdezték, hogy akarok-e az induló *origó* internetes hírportál fotósa lenni. A biztos állás ígéretén kívül még a digitális technika hozzáférhetősége vonzott²⁵, így egy újabb véletlennek köszönhetően kerültem a sajtóba és hatott rám azon keresztül meghatározóan a dokumentarista fotográfia.

Mióta ezzel foglalkozom folyamatosan azzal kellett szembesülnöm, hogy a valóság nem egészen olyan, ahogy azt a fényképek mutatják. A fényképezőgép viszont egy pontosan működő (apparátus) szerkezet, amely képes arra, amire csak a legtökéletesebb tudatállapot: kizárólag annyi ideig ragadja meg a dolgokat, ameddig azokat érdemes.

²⁴ Tate.org.uk

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/documentary-photography#:~:text=Documentary%20photography%20is%20a%20style,is%20often%20used%20in%20reportage> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

²⁵ Bellai László: *Ők az értelmiség, mi meg a szakmunkások – Interjú Barakonyi Szabolccsal* MODEM, Magyar Online és Digitális Médiatörténet:

<https://www.mediatortenet.hu/2018/04/24/ok-az-ertelmiseg-mi-meg-a-szakmunkasok-interju-barakonyi-szabolccsal/> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

A valóságábrázolás nyilvánvaló illúziójával is tisztában vagyok korábbi buddhista tanulmányaimnak köszönhetően. Ahogy a fényképezőgép csak látszólag ragadja meg a valóságot, úgy alapvető buddhista gyakorlat a valóság megragadásának kiiktatása, az önmagát generáló gondolkodás felszabadításának elengedhetetlen feltétele.²⁶ A fényképezőgép működése ebben az értelemben összeesik az emberi gondolkodással, számomra ezért tűnik célszerűnek a valóságérzékelés körüli vitákba bevonni.

A fénykép legfontosabb tulajdonsága abban rejlik, hogy a valóságról képes hű képet rögzíteni; a létező dolgokról visszaverődő fényt örökíti meg. A „rögzítés” szó használatát itt muszáj rögtön szembeállítani a bemutatás, a reprezentáció szándékával. A valósághoz a fénykép ugyanis egyetlen alkalommal, kizárólag a rögzítés (a zársebesség a másodperc tört része, a vakufény megvilágítása még ennél is gyorsabb) ideje alatt képes csak kapcsolódni. Ha gondolataink is így tennének, akkor talán sokkal közelebb juthatnánk a jelenségek megértéséhez is.

Mindezek tudatában a fényképezőgép megjelenése az életemben teljesen egyértelmű pillanat volt: tudtam, hogy megvan az az eszköz, amivel dolgozni akarok. Az eszközön keresztül pedig a munka az első pillanattól kezdve össze tudott érni az alkotói gondolkodással. A sajtófotó számomra inkább egy szubjektív, de megrendezettségtől és beavatkozástól mentes,²⁷ dokumentum alapú fotóhasználatot jelentett.

2. Fénykép és dokumentáció

A beavatkozás, nem-beavatkozás problémája a leíró fotográfia hitelességének állandó kísérője, ha úgy tetszik: mumusa, ugyanis a létrejött képek hitelességét kérjük rajta keresztül számon. A problémára a mindenki számára nyilvánvaló megoldás nem születhet meg, amíg a fényképezőgépet emberek üzemeltetik. A társadalmilag érzékeny fotográfia etikai dilemmáit az azzal foglalkozó projektek vetik fel és ez így lesz majd a jövőben is. A társadalmilag elkötelezett fényképészből mára résztvevő aktivista lehetett, ha a szándékai tiszták, akkor a beavatkozás mértéke növelheti a képek hitelességét is.²⁸

²⁶ A buddhista valóság (dharma tana) a hétköznapi nézettől különböző önmagátlanság (anattá) fogalmára épül. Porosz 80.

²⁷ „Sokkal könnyebb jó képet készíteni, ha tudod, mi fog történni. Ez igaz szerelemben és háborúban is. A fotótörténet egy (másik) nagyra tartott képe a *Csók a városháza előtt* Robert Doisneautól. Mint kiderült ez a felettébb népszerű kép szerelmes fiatalokról a háború utáni Párizsban épp olyan megrendezett, mint egy Caravaggio.” Hockney - Gayford 267-268.

²⁸ Külföldi alkotók közül a teljesség igénye nélkül három alkotót emelnék ki: Wolfgang Tillmans, a képzőművészeti világ egyik legmeghatározóbb fotográfiával dolgozó szereplőjét, akinek az utóbbi időben egyre gyakrabban emelik

Itthoni példának feltétlenül meg kell említeni Csozó Gabriella fotóművész munkásságát, aki tizenegy éve fotózza az ellenzéki tüntetéseket, tevékenységével pontosan meghatározza dokumentátori pozícióját, a képeket közszolgálatként készíti és a jövőnek szánja. Alkotóként kivonult azokból a hivatalos terekből, amelyeket a hatalom elfoglalt.²⁹

A technikai képkészítés során ugyan egyedi képek születnek, ennyiben kapcsolódik a művészetekhez, de emellett a tudományos és a technológiai fejlődés is végigkíséri a fotográfia történetét, és a fejlesztések révén, folyamatosan új lehetőségeket nyílnak a fotográfus számára, azaz minden egyes újabb fejlesztés újabb felhasználásokhoz vezet, ezzel újabb képtípusok kialakulásához is. A optika, zársebesség, fényérzékenység, felbontás, a méretcsökkenés, az instant kép, mind nyomot hagyott új megközelítések, új zsánerek formájában. Majd a digitalizáció, a mindenütt jelenlévő térfigyelő kamerák, a hőkamerák, de a fény szempontjából kissé kakukktojás hő, infravörös, röntgenfelvételek is villámgyorsan megjelennek a fényképezés által addig meghódított összes területen, ennyiben a fotográfia az egyik legtöbb művészetelméleti megközelítésre alkalmas médium.

„1853-ban a festő és kritikus Ernest Lacan négy csoportra osztotta az alig egy bő évtizede létező fényképezőket: az amatőr, a profi, a tudós és a művész fotós”³⁰, de ahogy azt Peternák Miklós közel százhetven évvel később nagyon találóan felvetette: „a fényképezőgéppel olyan eszköz, amit bárki megépíthetne magának (tudjuk, egy kis nyílás a sötét dobozon, persze tetszés szerinti bővítményekkel), vagy egy termék, amit bárki megvásárolhat. Az amatőrök megjelenésével az utóbbi opció válik egyeduralmukodóvá, de hogy az amatőrök voltak-e előbb, vagy az olcsó és egyszerű kamera eszménye, nem könnyen megválaszolható kérdés, hiszen tudjuk, a fényképezés megjelenése idején fényképész szakma még nem létezhet, ebből adódóan mindenki amatőr”³¹.

ki az LMBT+ aktivizmushoz kapcsolódó művészeti gyakorlatát. Laia Abril, spanyol képzőművészt, aki fotográfiával, szöveggel, videóval és hanggal dolgozik, munkái kutatásokra alapozza. Miután újságírásból diplomázott, New Yorkba költözött, hogy a fotózásra koncentráljon, ahol úgy döntött, hogy elkezd olyan intim történeteket mesélni, amelyek a szexualitással, az étkezési zavarokkal és a nemek közötti egyenlőséggel kapcsolatos kényelmetlen és rejtett valóságokat vetnek fel. Rafał Milach képzőművész, fotós, művészeti aktivista és pedagógus. Munkássága a társadalom és a hatalmi struktúrák közötti feszültségre összpontosít. A lengyel művész a Magnum ügynökség fotósa is egyben, 2022-ben az Arles-i fotófesztivál Book Award-jának nyertese, könyvében a lengyelországi abortusztörvény elleni tüntetéseket dolgozta fel.

²⁹ Barakonyi Szabolcs: *Azt mondják, Magyarországon nem történik semmi* című cikk Csozó Gabriella FreeDoc kiállításáról (cikk címe a Beszélő 1981-es első számának a legelső mondata. A politikai és kulturális folyóirat 2012 decemberében jelent meg utoljára, a rendszerváltásig illegálisan publikálták a legtekintélyesebb, mindvégig cenzúrázatlan újságot. A lap grafikai terve és sokszorosítása Rajk Lászlóhoz köthető, az ő lakásán készült a szamizdat, és onnan terjesztették.)

<https://telex.hu/foto/2022/06/17/azt-mondjak-magyarorszagon-nem-tortenik-semmi> [utolsó letöltés 2023.06.29.]

³⁰ Hockney - Gayford 250.

³¹ Peternák Miklós: *A látásvágy technikái* (2021 – megjelenés előtt)

A technikai fejlesztések közül számomra a villanófény, azaz a valóságba beleszóló, hordozható fény, a vaku használata különös jelentőséggel bír. A hosszú expozícióval bizonyos dolgokat egyszerűen nem lehetett lefényképezni, műtermi körülményeken kívül emberek és úgy általában élő és mozgó dolgok nem lehetettek a fényképek témái. A fényhiányos helyzetekre született meg a mesterséges fényforrások használata és ezen belül a villanófény. Az alacsony érzékenyséű nyersanyagokat és kis fényerejű objektíveket a műtermeken belül lámpákkal segítették ki (műtermi világításoknak is megvan a maguk technikai fejlődéstörténete). A műteremből való kimozduláshoz azonban hordozható fényforrásokra is szükség volt.

A századforduló környékén használt magnézium lámpáktól, a vakuk felvillanásáig is több lépcsőn keresztül jutott el a technológia. Az amatőr használatra szánt belépített vakus kamerák a 1980-as évek elejétől jelentek meg.

Az első villanófény robbanása és füstje kezdetben még ugyanúgy jelentette a varázslatot, és a fény felvillanása önkéntelenül felveti a megvilágosodást metaforáját is: a fény felvillanásának megvilágosító, leleplező erejét. A sötétben a villanófény³² után még rövid ideig lassan szertefoszló illuzórikus kép rámutat a mulandóság természetére is. De a lobbanás látványossága önmagában is megjelölt eseménnyé tette egy kép elkészültét, a különös felvillanás mindenképp emelte az események rangját. A fényképes dokumentálás a mai napig fontos velejárója, a kiemelt eseményeknek, hírességek és politikusok mozgását folyamatos fényvillanások kísérik, de talán esküvőt se tartottak még vaku nélkül.

A mesterséges fény erős felvillanása egy expozíció az expozíción belül, a fényképet méginkább síkszerű teszi és a megjelenő árnyékok erős kontúrjai miatt a kép grafikus hatású is lesz egyben, az erős fény kíméletlenül kivasalja a képet, a képpontok közötti különbségeket jelentős mértékben csökkenti, mintha igazságot tenne közöttük. A villanófény megjelenése nagy hatással volt a bűnügyi fényképezésre is, mert a természetes fény hiányát egy csapásra kiváltotta, a fotográfia jelenlétét a bizonyítás, a bizonyítékok világában kiterjesztette.

³² „Hajas látványát viszonylag sértetlenül őrzöm magamban, annyira kondenzált képet lövellt szememen át az agyamba, hogy azonnal fixálódnia kellett. Az alapkép(let): fekete sötétségben pillanatra felvillanó, örökre kidermedt fehér fény. Éjszakai villámsapás, flash, detonáció. Nyilvánvaló életmetafora: ebben a semmitől körülvevő, káprázatnyi pillanatban zajlik le minden; ezt kell neki is kitágítania és formával megtöltenie; ezt a képet őrzöm én is, ezt tágitom szavaimmal, melyek mindjobban távolodnak tőle. Interpretáció, mely nem tudni hová vezet - talán ugyanoda - vissza.” Beke László: *A performance és Hajas Tibor*. *Mozgó Világ*, 1982/2 108

Hatalmas fényerejű objektívek már régóta léteznek, de a digitális technológia megjelenésével a fényérzékenység határa elképesztő módon kitágult, a fényhiányos helyzetek gyakorlatilag megszűnőben vannak. A vakurendszerek addig okosodtak, hogy képesek magukat használat közben is szabályozni, és ha azt akarjuk, jelenlétük a képeken szinte észrevétlenné válik, a vakuval készült képek tipikus nyomai eltűntek.

2.1. A fénykép bizonyító ereje

Művészeti önképzésem³³ három meghatározó olvasmánnyal indult: Susan Sontag - *A fényképezésről* (Európa könyvkiadó, Budapest, 1999), Hannes Böhringer - *Kísérletek és tévelygések* (Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám, Budapest 1995), valamint Vilém Flusser - *A fotográfia filozófiája* (Tartóshullám - Belvedere - ELTE BTK, 1990).

Sontag írása sokáig mély nyomokat hagyott bennem, mert első olvasatra valószínűleg teljesen félreértettem a könyvét. Újraolvasva ugyanis kiderült, hogy rosszul emlékeztem arra, hogy én mint dokumentarista fotós nem hozhatok létre hiteles képet, szintiszta dokumentumot, mert ez valójában nem is biztos, hogy igaz. Kiderült, hogy hiába próbálom megtalálni arra a bizonyítékot, amit kezdő fotósként Susan Sontaghoz kötöttem.

A félreértést saját hibámként kell elismerjem, ugyanis világosan látszik, hogy az itthoni fotós képzés egyik alapműként számon tartott könyvében nincsenek kifogásolható gondolatok a dokumentumfotóval, sőt, még a sajtófotóval kapcsolatban sem. A könyvet még egy teljesen másik rendszerben, a digitális fényképezés előtti, analóg korszakban írta, mégis megdöbbenően pontosan vetíti előre a mai fotóhasználatot is meghatározó szituációkat, például amikor a nyilvános eseményeken való részvétel élménye áttolódik az arról készült felvételek végignézésére, aminek következtében teljes mértékben képesek vagyunk elmulasztani a valódi élményt.³⁴ Hogy ennek a jelentőségét felfogjuk, elég egyetlen pillantást vetni a közösségi médiára.

³³ Egy ideig jártam a *Szellemkép* szabadiskolába, de végül úgy döntöttem inkább dolgozni kezdek és nem szerzem meg a fotós diplomámat, az iskolai keretek közötti fényképezést 1997-ben végleg befejeztem. Az első vizsgán bemutatott munkámat még az iskola előtti időkben készítettem el.

³⁴ Susan Sontag: *A fényképezésről*. Európa Könyvkiadó Budapest 1999, 35.

A félreértésemet kezdő fotósként leginkább Sontagnak a fénykép hitelessége körüli kijelentéseiben találhattam meg. A kamerahasználatot teljesen szubjektív cselekedetként értelmezte, hiszen a kamera mögött mindig áll valaki. A fényképezés során viszont mindig ott van a gép is; egy nem emberi, hanem egy mechanikus tekintet. Pályám elején még elfogadhatatlannak tartottam, hogy annál hitelesebb lehet egy fénykép, minél kevesebb szakértelemmel készül el, illetve hogy a kép elkészítése nem is feltétlen kell, hogy szándékhoz kötődjön.³⁵ Mai tudásom szerint itt csak annyit jegyeznek meg, hogy bár ez igaz lehet, de a szakértelmet mégis fel lehet használni ebben a folyamatban, mégpedig ha figyelmünket kritikusan és tudatosan a gyarapodó szakmai ismereteinken tartjuk, ahogy eszközök fejlődnek, a szakértelem is képes fejlődni és megfelelő használatba állni.

A létrejött képeket nézve viszont gyakran érdemes az eredeti szándékoktól eltekinteni; Amikor erre is rájöttem, világossá vált, hogy a képeket nem feltétlenül nekem kell elkészíteni. A meglévő képeket felhasználhatjuk úgy is, mint ahogyan a nyelvi egységekből képesek vagyunk új tartalmakat előállítani. A fényképeken rögzített információ kirakósjátékként is összeilleszthető. Legutolsó munkámban, amiről később még fogok írni, erre tettem kísérletet.

Vilém Flusser *A fotográfia filozófiája* című könyvének fogalomjegyzéke szerint a fényképész az az ember, aki azon igyekszik, hogy képbe tegyen át olyan információt, amit a gép programja nem irányzott elő. Ezt én akkor úgy értelmeztem, hogy a gép és az ember együtt rendelkezik azzal a lehetőséggel amire külön-külön képtelenek, mind a gép programja, mind az emberi gondolkodás felett álló harmadik lehetőség lesz az a megfoghatatlan, leginkább mágikusnak, vagy spirituálisnak tűnő működés, amiben megszülethet a fotográfia gényusa. Flusser szavai kezdettől fogva felszabadítóan hatottak rám, mert a teremtés, a létrehozás mindentől független és szabad lehetőségével kecsegtettek.

Az a tény, hogy az újságokban, híradásokban a mai napig használunk fényképeket, jól jelzi a bizalmat és a szükségszerűséget, de legalábbis a vágyat az után, hogy a fotográfia képes legyen reprezentálni valamit a valóságból, megerősítsék, hogy a hírek valóban arról szólnak ami a világban történik. Egy interjú során egy komolyabb újság például ragaszkodik ahhoz is, hogy a saját fotósuk készítsen képet az interjúalanyról, mert az elkészült kép aláhúzza az interjúhelyzet hitelességét, bizonyítja, hogy a lap valóban találkozott is a megszólaltatott személlyel, az

³⁵ Uo. 71.o.

elkapott gesztusok mutatják meg, hogy a kölcsönös beleegyezésen alapuló beszélgetés megtörtént. A későbbiekben több, a sajtóban is rendszeresen bemutatott fotográfiai irányzattal, azok bizalmi és etikai kérdéseivel is fogok foglalkozni.

Egyre különösebbnek tűnhet, de a mai napig az igazolványainkban megfelelően elkészített fotót használunk. Az előírásoknak megfelelően elkészített portréfotó a fotótörténet során a bűnügyi nyilvántartások arcképcsarnokához is elvezetett. A kötött képkészítési módszertan biztosítékot nyújthat bizonyos ténytörzések bizonyítási lehetőségéhez. A meghatározott módszertan betartása lesz a hitelesítési folyamat maga, a létrejött fényképeket dokumentummá teszi. Az igazolványaink fényképpel ellátott része jelentősen nem változott, és Alphonse Bertillon múlt századi metrikus alapú módszertana³⁶ a mai napig az alapját képezi a bűnügyi nyilvántartások, valamint a bűnügyi helyszínek felvételeinek az elkészítéséhez.

Bár „a fénykép nem a valóságot teszi közvetlenül hozzáférhetővé, hanem a valóság képét³⁷. Azt a hitelt, amelyet immár lehetetlen valóságként felfogott képeknek tulajdonítani, most a képként, illúzióként felfogott valóságnak tulajdonítják”³⁸

2.2. A szerző és a hitelesség

Sontag többféle módon is elismeri a fénykép vádló, bizonyító és dokumentum szerepét is; ezzel kapcsolatban a fényképészeket csak annyit kér számon, hogy a folyamatban nem lehet leválasztani az ízlés és a lelkiismeret burkolt parancsait.³⁹ Érveit jól példázza az 1937-ben létrehozott *Farm Security Administration*⁴⁰ munkásságának azóta a fotótörténetben betöltött szerepe. A korabeli sztárfotósok a FSA tájékoztatási irodájának a felkérésére dolgoztak. Az volt a feladatuk, hogy a válság miatt elszegényedő farmerek életét hitelt érdemlően dokumentálják,

³⁶ National Library of Medicine: *Visible Proof, Forensic Views of the Body, Biographies*
<https://www.nlm.nih.gov/exhibition/visibleproofs/galleries/biographies/bertillon.html> [utolsó letöltés: 2023.07.17.]

³⁷ Sontag 205.

³⁸ Uo. 191.

³⁹ Uo. 12-13.

⁴⁰ MoMA: A Franklin D. Rooseveltnél által 1937-ben létrehozott *Farm Security Administration* (FSA) a Dust Bowl aszály és porviharok, valamint a nagy gazdasági világválság pénzügyi pusztítása miatt elszegényedett gazdáknak nyújtott segítséget. Az ügynökség új földekre telepítette a mezőgazdasági munkásokat, és fotósokat fogadott fel, hogy dokumentálják küzdelmeiket. Az FSA fotósai több mint 65 000 képet készítettek, amelyeket gyakran reprodukáltak kiadványokban, hogy "bemutassák Amerikát az amerikaiaknak", és ösztönözzék a közvélemény támogatását a vidéki rehabilitációnak, amely egy olyan program volt, amely segélyt és áttelepítési támogatást nyújtott a nehézségekkel küzdő gazdáknak. Fontos, hogy az FSA fotóosztálya az egyik első nagyszabású projekt lett, amely az afroamerikaiak életét dokumentálta.
<https://www.moma.org/collection/terms/farm-security-administration-fsa> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

hogy az iroda ezek alapján megfelelő segítséget nyújthasson nekik. Ironikus fordulat, hogy műveik sokkal inkább értékes múzeumi és kereskedelmi műtárgyakká váltak, mint vádló bizonyítékokká – bár az információk különböző rétegei továbbra is jól olvashatók rajtuk,⁴¹ a múzeum azonban minden fotográfiai iskolát képes azonos szintre emelni.⁴²

Érdekes tanulság, hogy 1944-ben *American Snapshot* címmel a MOMA-ban rendezett kiállítás már hívatásos fotósok nélkül képes elvégezni ugyanazt a feladatot, az amatőr fotó elterjedésével az ország feltérképezése már a családi albumokban készen lapul, elég onnan elkérni és kiválogatni a képeket.⁴³ Ez a kurátori gesztus némiképp hasonlít a legutóbbi, Fortepan gyűjteményre épülő rekontextualizációs újrafelhasználásra, kiállításokra, kiadványokra.

Egy későbbi kiállítás, a nagyszabású *The Family of Man*⁴⁴ is szintén a MOMA-hoz kötődik. 1955-ben Edward Steichen⁴⁵ a múzeum Fotográfiai Osztályának igazgatója, a világ minden tájáról kért fel fényképezéseket az élet teljes, a születéstől a halálig tartó spektrumának lefedésére. Hitte, hogy a fotográfia egyedülállóan alkalmas erre a feladatra. A kiállítás nyolc éven át járta a világot és közel tízmillió ember láthatta a képeket.

A fajsúlyos témákkal szemben a hétköznapi élet talán képes lehet a tekintetet visszairányítani magára a képre és segítheti a gondolatainkat is a látottakon tartani. Nehéz egyszerűen válaszolni arra, hogy mit lehet egyáltalán hétköznapiak nevezni. Fischer Judit 2018-as doktori értekezésében külön fejezetben oldja fel a definiálás problémáját.⁴⁶ A szöveget olvasva biztos lettem abban, hogy bármi is legyen a fogalom jelentése, ha a hétköznapiakat megpróbáljuk megragadni, az abban a pillanatban elillan, mert jelentőségteljessé válik, ezzel el is veszti a hétköznapi jellegét. A fotográfia oldaláról nézve a hétköznapi pillanat a rögzítés tényétől már eleve kiemelkedővé válik. Ennek ellenére azt gondolom, hogy a választ jó helyen keressük, ha olyan jelenségeket állítunk középpontba, amik eltérnek az alaposan reprezentált fotográfiai

⁴¹ Library of Congress <https://www.loc.gov/collections/fsa-owi-black-and-white-negatives/about-this-collection/> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

⁴² Sontag 81.

⁴³ *The American snapshot : an exhibition of the folk art of the camera*, March 1 to April 30, 1944, the Museum of Modern Art 1944. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2316> [utolsó letöltés: 2023.06.29.]

⁴⁴ *The Family of Man*, MoMA, 1955, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

⁴⁵ Edward Steichen (1879 – 1973) luxemburgi származású amerikai fotográfus, festő és kurátor, aki egyben a huszadik századi fotográfia egyik kulcsfigurája volt, kiemelkedő fotográfusként és befolyásos kurátorként egyaránt hatott a fotográfia fejlődésére.

⁴⁶ Fischer Judit: *Azonosítatlan Repülő Tárgyak*, DLA értekezés 2017 https://www.mke.hu/res/fischer_doktori_dolgozat_2018_aprilis_18.pdf [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

példáktól, amik többnyire az élet szélsőségeiről szólnak. A közepszerű, az átlagos, a gyakran előforduló jelenségek nehezebben szolgálnak ki előítéleteket, témákhoz kapcsolódó, már létező narratívákat. A cél az, hogy a fényképeket ne bizonyos témák illusztrációiként használjuk, mert ha így teszünk, akkor az elvárásokhoz való mérés, hasonlítgatás rendre felülírja azt, amit valójában látunk.

2.3. A dokumentarista tárgya

Az, hogy mit dokumentálunk, majdhogynem mindegy is lehet. Jellemző, hogy bizonyos dokumentumok idővel felértékelődnek, s ez nagy valószínűséggel akármelyik dokumentációval megtörténhet. Nyilván a többi dokumentáció hiánya is képes felértékelni a meglévőket. Talán érdemes lenne kiválasztani bármi olyat, amit képesek vagyunk teljes egészében, a lehető legártatlanabb módon, hosszasan dokumentálni, például végigmenni egy tizenhatos filmfelvevővel a VII. kerület néhány utcáján és csak hagyni, hogy forogjon.⁴⁷ Ebből a szempontból tanulságos lenne megnézni egy sajtó számára készített fotóriport összes felvételét és nem csak magát a végső, az újságban közölt koncepciót. Egy nagyobb riport alatt akár több ezer, vagy több tízezer kép is készülhet, egy világsztár koncertjét fotózó fotós is teljesen valószínű, hogy a sajtónak biztosított első három számot végiglövi a sorozatfelvevő üzemmódban. A fotóriporter titokzatosságát annak is köszönheti, hogy mindig tudható, hogy jóval többet látott annál, mint amit végül megmutat, elmond. Ez nem csak a rosszul sikerült képeket rejti el, hanem sok kifejtés nélkül maradt történetet is feltételez.

Az 1947-ben megalakult, a világ dokumentarista fotográfiáját máig egyedülállóan meghatározó *Magnum* fotóügynökség azzal a céllal is indult, hogy megnézze, mi maradt a világból a II. világháború után. Az ügynökséget Robert Capával, George Rodgerrel és David „Chim” Seymourral alapító Henri-Cartier Bresson szerint „a Magnum egy gondolatközösség, tagjaiban az a közös, hogy kíváncsiak arra, ami a világban zajlik, tisztelik azt, és a vágynak rá, hogy vizuális átíratban megörökítsék azt.”⁴⁸ Az ügynökség tíz évvel ezelőtt mutatta be először a *Kontaktok*⁴⁹ című kiállítását, ahol a fotósok negatívjairól készült csíkmásolatok váltak láthatóvá,

⁴⁷ Sugár János: *Perzsa séta* (1985) 16 mm, színes, 54 perc, magyar hang, BBS produkció, standard kópia: 1989

⁴⁸ Magnum Photos 75 Years. <https://www.magnumphotos75.com/about> (saját fordítás) [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

⁴⁹ Contact Sheets: The Images Behind the Image

<https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/magnum-photographers-contact-sheets-the-images-behind-the-image/> [utolsó letöltés: 2023.06.17]

megmutatva azokat a képkockákat, amik a legendássá vált fotók filmtekercseiről addig rejtve maradtak.⁵⁰

A fotográfia történetében a dokumentálás tárgyának kiterjesztésére az egyik legérdekesebb, a lehetséges végletekig elvitt kísérlete W. Eugene Smith⁵¹ *Pittsburgh Project*-je.⁵² Smith 1955-ben érkezett a városba, arra kapott megbízást, hogy néhány hét alatt, egy száz fotóból álló esszét készítsen a város fennállásának századik évfordulójára. Végül három évig maradt, az elkészült képek száma pedig legalább húszezerre tehető.⁵³ A munkamániás fotós egy idő után szinte semmi mellett sem volt képes anélkül elmenni, hogy lefényképezze.⁵⁴ Végül egy hatalmas, feldolgozhatatlan anyagot hagyott maga után, mert ez a mennyiség a klasszikus módszerekkel (szerkesztés, válogatás) nem kezelhető, így nem is lehet teljességében bemutatni (könyv, kiállítás), ráadásul féltő, hogy ilyen mennyiségnél nem lehet elég képtől megválni. A hagyatékot ma a róla elnevezett alapítvány őrzi⁵⁵. A *Pittsburgh Project* bemutatása a mai napig nem talált megoldásra.

Az ilyen mennyiségű fotódokumentum egy sajátos gyűjtemény és archívum is egyben, és fölveti a hozzáférés és a felhasználások kérdését, egyrészt ez a dokumentumok túlélését jelenti, másrészt a használat során kerülnek helyzetbe, válhatnak élővé, hasznossá az ilyen jellegű gyűjtemények. Minél több ember fér hozzá és dolgozhat velük, annál biztosabb a fényképek hosszú távú

⁵⁰ Életem első kiállítása 2000-ben volt a Trafó pinckávézójában a Tilos Rádióról. A képeket a rádió felkérésére készítettem ingyen, támogatásként az adománygyűjtő akciójukhoz, fényképeimből egy naptár készült, amit árusíthattak. Adta magát az ötlet, hogy a fotóimból egy kiállítást is rendezek. Igazságtalannak éreztem, hogy mindössze egy válogatás jelenjen meg a rádió munkatársairól, és így sok készítő képe hiányozzon. Eleve dilemmákkal gondoltam a fotók válogatására, nem voltam meggyőződve egyetlen szemponttól sem, ami eldönti, hogy melyik kép jobb, mint a másik. Végül a kiállításra kiválasztottam a kedvenc képeimet, ezeket 70x100 cm-s nagyításban, paszpartúban, üveg alatt akasztottam falra, emellett jónéhány kontaktomat digitalizáltattam és olyan méretű printet nyomtattam belőle, hogy az egyes képkockák 9x6 cm-es nézőkép nagyságúak legyjenek a falon. Így mindenkinek volt lehetősége megtalálni a saját kedvenc képeit az anyagból. A Magnumos kontaktokkal ellentétben én semmiféle jelölést nem mutattam meg a csíkmásolataimon, ezzel sem befolyásolva a nézőt.

⁵¹ William Eugene Smith (December 30, 1918 – October 15, 1978), amerikai fotóriporter aki olyan lapok megbízására dolgozott mint a Newsweek, vagy a LIFE magazin, 1957-től a Magnum fotóügynökség teljes jogú tagja

⁵² *Dream Street - W. Eugene Smith's Pittsburgh Project*, edited by Sam Stephenson, W. W. Norton & Company, 2003.

⁵³ Lehet tudni, hogy a hihetetlen tempót Smith amfetaminnal bírta, az elalváshoz pedig alkohollal csillapította le magát. Sean O'Hagan: W Eugene Smith, the photographer who wanted to record everything, The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/aug/06/w-eugene-smith-photographer-record-everything> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

⁵⁴ Ben Maddow: *W. Eugene Smith Through a Lens, Darkly*. The New York Times Magazine, 1985. <https://www.nytimes.com/1985/08/25/magazine/w-eugene-smith-through-a-lens-darkly.html> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

⁵⁵ W. Eugene Smith Memorial Fund <https://www.smithfund.org/smith-legacy> [utolsó letöltés: 2023.06.26.]

létezése. A hosszú létezés gyakran a szerzőt védő, de a szerzői szándékokkal ellentétes jogi védelem miatt valósulhat meg. A közelmúltban ért véget egy erről szóló vita bizonyos fontos képeknek a nyilvánosság elől való elzárásával Magyarországon. A hazai legnagyobb magánkézben lévő fotóarchívuma, a *Fortepan* jogosultság nélkül hozott nyilvánosságra olyan képeket, amiknek a jogutódja az MTVA⁵⁶. Jóllehet a képek között voltak családi fotók is, amit az örökösök adtak át az archívumra és hagytak így a nyilvánosságra, a szerző akkor az MTI alkalmazásában állt, munkaszerződése értelmében, annak érvénye alatt, minden expozíciójára az ügynökség jogosult. A jog és a közérdek összeütközése ebben a kérdésben sosem fog dűlőre jutni jogalkotói szándékok nélkül.⁵⁷

2.3.1 A sajtófotó

A képes újságok forgalmazása mindig is nagy üzlet volt, és ezt az üzletet is a technológia tette lehetővé, az első képes újságok, a francia divatlapok már a 18. században megjelentek. A fotózás lehetőségeinek növekedésével párhuzamosan a három leghíresebb, heti megjelenésű lapot szinte egy időben alapították: a *The Illustrated London News* 1842-ben, a párizsi *L'Illustration* és a lipcsei *Illustrierte Zeitung* pedig 1843-ban jelent meg.⁵⁸ A fénykép nyomdai használatának a problémája az átrajzolás nélküli technológia feltalálása volt. A vegyi úton létrejött képet(fénykép) közvetlenül kellett, szintén vegyszertel eljárással nyomható felületre alakítani, úgy, hogy az eredeti kép részletgazdagsága, széles szürke tartománya megmaradjon. Végül Ottomar Anschütz (1846-1907) német feltaláló és fotográfus fényképe lett, az első nyomtatásban

⁵⁶ A Médiaszolgáltatás-támogató és Vagyonkezelő Alap (MTVA) a magyar állam által elkülönített vagyonkezelő és pénzalap, melynek kezelője a Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság (NMHH) Média tanácsa, 2011. január 1-jén alakult. Az MTVA vette át a közszolgálati média négy szervezetének legtöbb munkavállalóját: MTVA, a Magyar Távirati Iroda (MTI), a Magyar Televízió (MTV), a Duna Televízió és a Magyar Rádió (MR) Wikipedia https://hu.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9diaszolg%C3%A1ltat%C3%A1s-t%C3%A1mogat%C3%B3_%C3%A9s_Vagyonkezel%C5%91_Alap [utolsó letöltés: 2023.06.26.]

⁵⁷ Zsuppán András: *A közmédia győzött, minden magyar veszít – nagyinterjú a Fortepan alapítójával*. Válasz Online, 2023.05.02.

<https://www.valaszonline.hu/2023/05/02/tamasi-miklos-fortepan-mtva-interju-fenykep-digitalizacio-muzeumok-jozs-ef-attila/> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

⁵⁸ Tasnádi Kata: *Sajtó és fotó a sajtófotó előtt - A nyomtatott fotók megjelenése a magyar képes lapokban az 1880-as években*. Média kutató, XV. évf. 4. szám 36. o https://mediakutato.hu/cikk/2014_04_tel/04_sajto_es_foto_1880.pdf [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

megjelent fénykép, az első autotípia⁵⁹, 1884-ben jelent meg a lipcsei *Illustrierte Zeitung*-ban, a képen egy fiókáihoz a fészkére leszálló golya szerepelt⁶⁰.

A modern sajtófotó mai napig meghatározó szemlélete leginkább talán a LIFE magazinhoz köthető⁶¹. A LIFE magazint 1883-ban alapították,⁶² de fotótörténeti hatása csak 1936-ban, egy tulajdonosváltás után indult el. Innentől kezdve a magazin a hangsúlyt a vizualításra, az addigi gyakorlattól eltérően szinte kizárólag a fényképekre helyezte. A képek sajtóban betöltött szerepét teljesen újraértelmezve, így lett az első, kimondottan a fotókkal dolgozó hírújság. Olvasottsága fél éven belül elérte az egymilliós lapszámot. Története során 120 000 képes anyagot közölt és ezek a képes riportok minden harmadik amerikai olvasóhoz el is jutottak. Visszaszorulásához a televíziózás elterjedése vezetett.

Fontos tény, hogy a sajtóban a megrendelői igény is változtatja a kamera mögötti tekintetet, ezért a sajtófotónál sohasem világos, kinek az igényeit elégíti ki, miért készül.⁶³

A dokumentarista fotográfiával kapcsolatban gyakran előfordul, hogy olyan látványokkal dolgozik, amiket nem szeretnénk látni, mert a képeken kiszolgáltatott emberek, vagy kegyetlen konfliktusok áldozatai, hétköznapi élethez képest embertelen dolgok szerepelnek, egy olyan valóságról adnak hírt, amit nem szeretnénk a normális világunk részeként tudni, ezeket a képeket nem szeretnénk látni. A kamera gyakran lesz így a tagadások felszámolásának eszköze, ebben az esetben a ténszerű, szembesítő ereje kerül előtérbe. Ken Light *Midnight La Frontera* (Éjfél a határon)⁶⁴ című képei arra tesznek kísérletet, hogy a látvánnyal szembesítve a nézőt, félreérthetetlenül mutassanak be egy olyan élményt, aminek az emberi oldala megkerülhetetlen. Majdnem negyven évvel ezelőtt Ken Light fogta a fényképezőgépét, egy vakut tett rá, és a mexikói határ amerikai oldalán csatlakozott a határőrökhöz. Együtt járta velük az éjszakát illegális bevándorlók után kutatva.

⁵⁹ C3, Történeti Fotóeljárások Magyarországon <http://fotomult.c3.hu/pozitiv/autotipia/index.html> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

⁶⁰ *Kiosk. A history of photojournalism* - Robert Lebeck & Bodo Von Dewitz, Steidl 2001, 40.

⁶¹ Uo. 13., 190.

⁶² Elena Martiniq: *How LIFE Magazine Changed the Way We Experience Photography*, Widewalls, 2019 <https://www.widewalls.ch/magazine/life-magazine-exhibition-atlas-gallery> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

⁶³ Barthes szerint a háborús kép a politikai kultúra közvetítő rendszere. A mai politikai kultúra egyre jobban tudatosan emeli be a háborús hangulatot a megosztottság fenntartásához ez hatással lesz a saját függetlenségét megőrizni kívánó sajtóra is, hiszen elfogadja azt a szerepét, hogy a hatalom ellenségként kezeli, reakció leggyakrabban késik, mert a hatalmi gépezet előtte jár a közbeszéd formálásában. Barthes: *Világoskamra*. 33.

⁶⁴ Ken Light: *Midnight la Frontera*, Introductory text by José Ángel Navejas in English and Spanish. TBW Books 2020

Minden egyes expozíciónál vakujával a képeken szereplő emberek életének legsebezhetőbb pillanatát világította meg (lásd 4. számú kép). Ken Light képei az eltelt közel negyven év ellenére is aktuálisak maradtak, a mexikói határon ma is ugyanúgy menekültek csoportjai próbálnak átszökni minden egyes éjszaka. Ha a fotós elkötelezett a témája iránt és hiteles tanúként próbálja a korát dokumentálni, ugyanúgy képes történelmi tényeket pontosan rögzíteni, mint a történetírók. Az, hogy a nyolcvanas években a technikai lehetőségek miatt az éjszakában csak vakuval lehetett fényképezni, mára különös jelentőséggel bír: a felvillanó vaku fénye kérlelhetetlenül a valóságba akad bele, leleplező jellege tökéletesen illeszkedik a projekthez. Ken Light képei szerkezetükben nagyon hasonlók Weegee⁶⁵ fotóihoz. Elődje képein többnyire igazi New York-i bűnözők és áldozataik szerepelnek (lásd 5. számú kép), a téma a bűnös város éjszakai élete körül forog.

A mexikói határnál azonban áldozatokat látunk, akik jogi értelemben rögtön kriminalizálttá válnak, és a hatóságoktól ennek megfelelő elbánásban részesülnek. A vaku felvillanó fénye mindkét esetben egy tényszerű fordulópontot rögzít az emberi sorsokban, és a fotós ebben a pillanatban látja először és utoljára a fotókon szereplő embereket.⁶⁶

A dokumentarista fotó fősodra egy pályakezdő fotós számára könnyen összekeverhető a haditudósítással. 1993-ban a délszláv háború idején sok magyar fotós indult a szomszédban zajló háborúról tudósítani, fotósként nekem ez volt az első háború, amit láttam és úgy tűnt, hogy akkor az volt a legfontosabb helyszín a sajtófotósoknak is, mivel a háború képei bejárták a világot.⁶⁷

⁶⁵ Weegee, aki 1899. június 12-én született Usher Fellig néven Lemburg városában (ma Ukrajnában), tizennégy évesen dolgozott először fotósként, három évvel azután, hogy családjá az Egyesült Államokba emigrált, ahol keresztnevét az amerikai hangzású Arthurra változtatták. Autodidakta módon számos más, fotózással kapcsolatos munkát is végzett, mielőtt 1918-ban egy alsó-manhattani fotóstúdióban kapott állandó állást. Ez a munka vezetett őt különböző újságoknál, míg 1935-ben szabadúszó hírfotós lett. Az 1940-es években Weegee fotói a mainstream sajtón kívül is megjelentek, és ott is sikert arattak. Lisa Hostetler - Handy et al. *Reflections in a Glass Eye: Works from the International Center of Photography Collection*, New York: Bulfinch Press in association with the International Center of Photography, 1999. 231.

<https://www.icp.org/browse/archive/constituents/weegee?all/all/all/all/0> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

⁶⁶A nagy méretű, gondosan tervezett *Midnight la Frontera* című könyvet egy esszé is erősíti. Szerzője az egykor illegális bevándorló, José Ángel Navegas nem szerepel egyik képen sem, de kétszer is átszökött a határon. Doktori címét nemrég szerezte a Chicagói Egyetemen, mégis még most is papírok nélkül él az országban. Barakonyi Szabolcs: *A pillanat, amikor az amerikai álom véget ér*. Telex, 2022. február 19.

<https://telex.hu/foto/2022/02/19/ken-light-midnight-la-frontera> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

⁶⁷ War Photo Limited: *The end of Yugoslavia*. [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

<https://www.warphotold.com/exhibitions/the-end-of-yugoslavia36>

A világ konfliktuszónáiból általában a legnagyobbakra figyelünk, vagy azokra, amelyek elég közel vannak. A fenyegetés mértékével megegyezik a híréhségünk, most például Ukrajnára figyelünk, ahol ez a két adottság ráadásul találkozik is.

A hétköznapi élet képei másképp/lassabban kommunikálnak a világról, nem egy-egy csúcspontját ragadják ki a történeteknek. A fotográfia természetes igénye a hétköznapi élet bemutatása, és ezek a hétköznapiok a legtöbbször mentesek a látványos konfliktusoktól, helyzeteik összetettebbek, látványaik lassabban dekodálhatók. A műfaj szerzőcentrikus, könnyen megjelenik benne a sztárfotós személye, vagy a megrendelő nimbusza és ezek a tulajdonságok is azonnal ráíródnak a képeikre. Kizárólag a témákkal nehéz eladni a gyakran kitartó és áldozatos munkával készülő sorozatokat a hírcentrikus médiumoknak, miközben történeteik nélkül sokkal kevesebbet tudnánk meg a világról, amelyben élünk, bemutatásuk állandó helye az igényes sajtó kéne legyen.

Robert Capa és John Steinbeck 1947-ben a Szovjetunióba utazott megnézni, hogyan is fest az az ország, amelyik megnyerte a második világháborút. Capa örömmel állt rá a felkérésre, mert mindig is szeretett olyan helyeken dolgozni, ahol más nyugati fotósok nem jártak előtte. Az útibeszámoló *Orosz napló* címmel, Capa hetven fotójával ma is kapható, de a világhírű fotósnak messze nem ez a legerősebb anyaga. A könyvből⁶⁸ az is kiderül, hogy miért: Capa gyakran bosszankodott, mivel nem hagyták szabadon fényképezni, mindig csak ott fotózhatott, ahová vitték őket, és csak azt, amit mutattak nekik. Nem ehhez volt szokva. A fotók mégis különleges dokumentumok, mert mindennek ellenére képesek megmutatni a szovjet hétköznapiok egy szeletét. A színtiszta propagandán kívül másféle képi dokumentumok nem is igen léteznek erről az időszakról.

Max Pinckers belga fotós, 2015 és 2017 között a *Magnum* ügynökség tag-jelöltje, 2017-ben került ehhez hasonló helyzetbe⁶⁹ Észak-Koreában. Ide évente csak néhány nyugati fotóst engednek be dolgozni. Pinckers asszisztensével, Victoria Gonzalez-Figuerasszal és Evan Osnos amerikai újságíróval Phenjanba utazott a *New Yorker* megbízásából. Mindössze négy napot töltöttek az országban, ezalatt a kormány tisztviselői végig szigorúan felügyelték és irányították

⁶⁸ John Steinbeck: *Orosz napló - Robert Capa 70 fotójával*. Park könyvkiadó, 2009.

⁶⁹ Barakonyi Szabolcs: *A következő észak-koreai képek mindegyike attól igaz, hogy hamis*. Telex, 2022. január 08. <https://telex.hu/foto/2022/01/08/max-pinckers-red-ink> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

őket, az érkezésük előtt pedig minden helyszínt előkészítettek – hasonlóan Capa és Steinbeck orosz útjához.

Akadnak más fotósok, akik néhány évtizede már nem a valóságról próbálnak újabb narratívákat kialakítani, ehelyett inkább felvállalják a saját véleményüket. Pinckerst egyébként is leginkább az foglalkoztatja, hogyan lehet történeteket elmesélni más eszközökkel, mint a dokumentarista fotográfia hagyományos formái.

A belga művész mindig a leleplező hatású, mesterséges vakus megvilágítással dolgozik; bár nagyon egyenletes világítást adó körvakukat szeretett volna használni, de ezeknek az eszközöknek az akkumulátorait a pekingi reptéren, a phenjani csatlakozásnál elkobozták, ezért a fotós kisebb vakukból és ragasztószalagokból épített magának vakurendszert, ami aztán kimondottan előnyösnek bizonyult (lásd 6. számú kép). Pinckers szerint van egyfajta felforgató jelleg, ami belopakodik az ilyen konstruált helyzetekbe. Ezt sosem lehet pontosan meghatározni. Soha nem lehetsz biztos semmiben.

2.3.2. Történelmi pillanatok

Az átlagember a sajtófotós konkurensé manapság, mert a történelmi képek leggyakrabban azok lesznek, amelyekből nincsen másik. Az ujjur tüntetések 2009-ben torkolltak először halálos erőszakba. A nyomdai minőségére annyira kényes *National Geographic* kénytelen volt bélyeg méretű, alacsony felbontású, mobillal készült fotót használni az országról szóló anyagában, mert a helyszínen dolgozó riporterük a drámai pillanatban éppen máshol volt.

Az eseményekről egyre könnyebbnek tűnik lemaradni. Az újságok évek óta, rendszeresen kérik meg olvasóikat, hogy küldjenek képeket. Ezek a képek szakmai szempontok alapján ritkán közelítik meg a hivatásos tudósítók képeit, de nincs mit tenni, ha a helyszínről nem készült profi fotó. A küldjön képet a budapesti viharról felkérésre beküldött mobilos képek és a történelmi események helyszínén készült felvételek képei a mai sajtó mindennapi részei lettek.

A 2010-es arab tavasz eseményei a közösségi média nyilvánosságának erejét mutatták meg, inkább csak az események menetében, mint kimenetelében. Az elnyomó rendszerek nem voltak tisztában azzal, hogy az internet és a mobiltelefonok online jelenléte miatt bűneik valós időben beazonosíthatóvá váltak. Nyilvánvaló, hogy a hamisítási szándék igyekszik mindenhova azonnal

beférközni, de még egy ideig az orosz–ukrán háborúban a *Twitter* és a 2016 óta létező telefonos applikáció, a *TikTok* vesz el jelentős szerepet a sajtófotótól.

Az orosz-ukrán háború talán egy újabb változást is magával hoz a sajtófotó történetében. A helyszínen dolgozó fotóriporterek többsége bámulatos teljesítményt nyújt, miközben az életüket kockáztatják – néhányuk már több háborút is megjárt fotós sztár. Csak éppen az a probléma, hogy már alig valaki hisz a képeknek, túl sok a visszaélés, mindent állandóan ellenőrizni kell. Abban biztosak lehetünk, hogy a fotóriporterek is sokat tesznek azért, hogy mindent megmutassanak. Egymással is versenyben vannak, lehet, hogy a klasszikus értelemben vett sajtófotó utolsó háborús olimpiáját látjuk.

Egy biztos, hogy a fotó a dokumentáció számára páratlan médium maradt a mai napig. Egy friss kezdeményezés a *Ukrainian Warchive* választása is a fotóra esett. Az archívum a 2022-es február 24-én kitört Orosz-Ukrán háború kezdete óta gyűjti és katalogizálja az Ukrajnában készült fényképeket. A fényképek alacsony felbontású másolatai az ukrán *Warchive*⁷⁰ webes platformon jelennek meg, amely lehetővé teszi az archív anyagokban való kutatást szerző, téma, helyszín, dátum és technológia szerinti kereséssel. Az online archiválás nemzetközi szabványainak megfelelően a fényképeket két példányban, különböző szervereken tárolják. Azok a fotósok, akik munkáikat az archívumba beküldik, anyagi támogatást kapnak saját fotóprojektjeik létrehozásához, valamint az *Ukrainian Warchive* által vagy az *Ukrainian Warchive*-vel partnerségben szervezett kiállításokon és egyéb eseményeken való részvételhez.

2.4. A valóság visszavág?⁷¹

A dokumentarizmus körüli viták fellángolása pályám kezdeti szakaszára esett. Petrányi Zsolt a *Dokumentum 6 – 2004* projekt füzetben megjelent vitaindító szövegében⁷² ismertette a többeket is provokáló álláspontját.

Mint azt a köszöntő címe is jelezte, *Már minden képet leexponáltak*, a magyarországi fotós látásmódot alapjaiban meghatározó dokumentarizmus pedig a vita végének pillanatától kezdve inkább egy lezárt fotótörténeti kategória kellene hogy legyen, mintsem egy máig élő és létező

⁷⁰ Ukrainian Warchive <https://www.warchive.com.ua/en/about-en> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

⁷¹ Jokesz Antal: *A valóság visszavág - Dokumentum és dokumentarizmus*. 2004/1-2. XLVII. évfolyam 1-2. szám http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200412/a_valosag_visszavag [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

⁷² VárUcca Műhely, 2004/ 1-2, 10. szám V. évfolyam - kivonat

hagyomány. Ennek ellenére sok fotós mondja még ma is magáról azt, hogy dokumentarista fotóval foglalkozik. Egyik állítást sem érdemes figyelmen kívül hagyni. Például a magam részéről egy-két kísérlettől eltekintve sohasem akartam olyan fényképeket készíteni, mint az évtizedekkel ezelőtti dokumentaristák, viszont hozzájuk hasonlóan én is a körülöttem lévő világ valósának tűnő képeivel⁷³ akartam dolgozni, a világunk jelenkori kérdéseire koncentrálni, azok közül választani a fényképezőgép keresőjét irányítva, minden további beavatkozás nélkül.

A *Dokumentum 6* projekt egy kiállítás-sorozat része volt. Jokesz Antal 1979–1983 között, az első években Szerencsés Jánossal, Kerekes Gáborral és Vető Jánossal, később más szereplőkkel cserélve, kiegészülve *Dokumentum Csoport* néven évente rendeztek kiállítást Veszprémben⁷⁴. A legutóbbi 2004-es füzet képeit a veszprémi Dokk, a dunaujvárosi és budapesti *Dokumentum 6* kiállítások anyagából válogatták.

A dokumentarizmusról sokkal nehezebb megmondani, hogy pontosan mit jelent, mint azt, hogy mit nem. A veszprémi vita, *Dokk és Dokumentum* címmel 2003. december 12. a veszprémi Művészetek Házában, a Csikász Galériában, Lumen Alapítvány Dokk című kiállításának képei között zajlott le. A házigazda Hegyeshalmi László, a moderátorok Tímár Katalin, Petrányi Zsolt, Jokesz Antal voltak. Egyetlen kérdése és tétje volt a szakmai szereplőkkel folytatott vitának, hogy sikerül-e az este végére megfogalmazni azt, hogy meddig tart a dokumentarista fotográfia és mi a helyzet azokkal az irányzatokkal, amiket többek szerint is régóta és tévesen sorolnak oda. A kérdés a mai napig megválaszolatlan maradt.

A moderátorok a fő problémát abban látták, hogy a dokumentarizmus szó használatban maradt, miközben a fotográfia rengeteg változáson ment át és más szándékokkal, más dolgokra használják már a leíró, valóságábrázoló fotográfiát. Tímár szerint a mostani képek kinézetén nem látszik meg a szándékok megváltozása, sőt, maga a szándék se. Valójában ezeknek a hiánya miatt érezhetjük azt, hogy csupán egy régi képet látunk a mai világunk díszletek között. Valószínű, hogy sok fotós nem meri bevallani, hogy csupán a fényképezés kedvéért fényképez. Pedig

⁷³ „Valóság: az, amibe belebotlunk a halálig vezető utunkon, azaz ami érdekel minket.”

Vilém Flusser - *A fotográfia filozófiája*. Fogalmak jegyzéke, Tartóshullám - Belvedere - ELTE BTK, 1990, 69.

⁷⁴ Artportal.hu - Jokesz Antal. (szerző: Kincses Károly) <https://artportal.hu/lexikon-muvesz/jokesz-antal-665/>
[utolsó letöltés: 2023.06.18.]

régebben ennyi is elég volt, mert a műfaj újdonsága miatt a legjobbak teljesítménye a nehezkesebb technikával, önmagában is káprázatos mutatványhoz volt hasonlatos.

Mára a technikai fejlődés miatt sem elég már ennyi. Vegyük például a sportfotózást, mert ott a sportfotó legalább képileg sokkal többet változott a technikának köszönhetően, mint az, amit még mindig dokumentarizmusnak hívunk. A sportfotózás fejlődéséhez hozzájárult a sorozatfelvétel lehetőség, az autófókusz fejlődése, az objektívek gyújtótávolságának növekedése a fényerő megtartása mellett. Ezek a technikai újítások első pillanatukban megjelentek a pályák szélén, nem véletlen, hogy a legnagyobb gyártók az olimpiák idejére hozzák ki a legújabb felszereléseket. A képek megváltozása párhuzamos a fejlesztéseknek köszönhető további lehetőségek megjelenésével, a fotóversenyeken való részvétel hajtja a résztvevőket. Ha ilyen szemmel nézzük, a dokumentarizmus felett eljárt az idő, vagy megállt benne. A kérdés, hogy mi motiválja a sportfotózt és mi nem a dokumentaristát, miért használják a dokumentaristák sokkal ritkábban a technikai kép újabb és újabb lehetőségeit? Valószínű a dokumentaristát már régóta csak annyira érdekli a technika, hogy az a lehető legkevésbé akadályozza a mozgását a terepen, gépet pedig kizárólag a kedvére választ, nem feltétlen érdeklik a médium adta újabb lehetőségek.

A veszprémi vitában számtalan alapkérdésen mennek át, felmerült a dokumentarista fotó minden vélt és valós irányzata. Kritikusan megvizsgálták a fényképező közvetítő szerepét, ide példának hozzák, amikor fényképezőgépet adnak a gettólakóknak alapötletétől, a megrendezettség is lehet hiteles esetéig, mint például amikor Les Krims megrendezett nyomora hitelesebb lesz a valóságnál is⁷⁵, valamint Krims szintén megrendezett bűnügyi fotósorozata is említésre kerül, mint a hitelesség másik példája. Valójában én azt szűröm le ebből, hogy a hitelesség nem fog a környezeti feltételeken múlni, a környezeti feltételek, ún. hiteles helyzetek önmagukban mit sem érnek, ha rossz a felhasználás, megközelítés, vagy a megrendelői igények torzítják, terhelik, vagy hiányzik a figyelem és a tudatosság. De nem érdemes a vitát részleteiben vizsgálni, mert csak hasonló rövid, de nem összetartó eszmefuttatásokat eredményezne.

⁷⁵ 'Saját szemmel/Inside Out'- egy Big Hope projekt: Erhardt Miklós / Dominic Hislop, 1997-98. fotóprojekt 1997. júliusában indult el. 1998. februárjáig körülbelül negyven eldobható színes fényképezőgépet osztottunk szét Budapesten élő hajléktalanok között, akik vállalkoztak arra, hogy fényképeket készítenek mindennapjaikról - bármiről, amit fontosnak vagy érdekesnek tartanak -, tudván, hogy ezek a képek a későbbiekben a széles nyilvánosság elé kerülhetnek majd. <http://www.e3.hu/collection/homeless/store/bghun.html> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

A dokumentarizmus meghatározásával nem boldogulnak, ki szándékosan, más képességei miatt nem. A fogalmat hol túl szűken, a fotóriport környékén, hol túl tágan, fotótörténeti értelemben vitatják. Példákat kizárólag egyedi alkotók esetén hoznak, de azok megnevezései is többnyire elmaradnak, ilyenkor a felmutatott példa hitelességét önmagában vizsgálják inkább. Ahogy például Jokesz említi: “... annál hitelesebb dokumentumot el nem tudok képzelni, mint a Kerekes 1984-es május elsejei, lyukkamerával felülnézetből készült képe a Dózsa György úton hosszában felvonuló tömegről, ahol a hosszú expozíciós idő miatt a tömeg folyékony massa lett a házak között, csak néhány ember áll mint a cövek: a belügyesek és a munkásörök. Ez számomra az egyik leghitelesebb, legtöményebb kordokumentum. Valójában mi a dokumentarizmusnak egy nagyon szűk kis szeletéről beszélgetünk.”⁷⁶(lásd 7. számú kép) Egy dologban tudnak csak megegyezni, hogy valójában mindenki dokumentál.

Semelyik elhangzott definícióval, megoldással, valamint egyik oldal álláspontjával sem tudtam azonosulni, és azt éreztem, hogy a művészettörténeti elméleti háttér meghatározása a dokumentarizmus esetében nem alkotói feladat. Valószínű, hogy a vita során elhangzottak hatottak rám úgy, és egyáltalán nem Sontag könyve, hogy a saját igazságom nyomába eredjek a dokumentarizmussal kapcsolatban. Ez volt az az útravaló, amit abban az időben a hazi környezet képes volt nyújtani számomra a dokumentarizmus kérdésével kapcsolatban. Vállaltam a kockázatot, hogy nem lesz mindenki számára egyértelmű az álláspontom, mert a stílusjegyeket nem paródiaként, vagy idézőjelként, hanem hagyományos, valóságábrázoló módszereként használtam, a hagyományai tiszteletbentartása mellett kerestem az utamat a hiteles dokumentum, a tárgyilagos és leíró fotográfia felé.

“A dunaújvárosi kiállítás – amelynek lényegét a Távolság/Distance címmel is jelölhetnénk – magyar és külföldi résztvevői még koncentráltabban élnek a fotós privát világának és környezetének reprezentációjával. Ahogy Petrányi kurátori értekezésében írja: „Valósághoz való viszonyunkat többek között a mindennapi tapasztalat és ahhoz szorosan kapcsolódva a vizuális érzékenységünk, szenzibilitásunk is meghatározza. A dolgokhoz való vonzódásunk vagy elfordulásunk személyiségünk kivetüléseként is értelmezhető, ilyen tekintetben ez a kiállítás a

⁷⁶ A példa jól mutatja azt is, hogy a hosszú expozíciós idő, mint technikai lehetőség, hogyan alakul át jelentéssé és ez a jelentés, hogyan dönt a kép hitelességéről, erősíti a dokumentum értékét. VárUcca Műhely, 2004/ 1-2, 10. szám V. évfolyam - kivonat. 130.

fényképész és választott témája közötti bizonytalan viszonyról szól. Érdeklődésünk középpontjában az a kérdés áll, hogy miként jellemezhető a művész és az általa kiválasztott, fényképen rögzített valóságdarab közötti reláció: a választásban személyes motiváltság érhető tetten, így akarva-akaratlanul a dokumentált világ egy személyes olvasatot és értelmezést kap. A »távolság« tehát az alkotó és a téma, a valóság és a művészet között van, mert semmilyen kép nem lehet tárgyilagos és leíró – hanem épp ellenkezőleg –, az minden esetben e bizonytalan viszony felmérésének eredménye.”⁷⁷

3. Dokumentarizmus a saját munkásságomban

A fotográfia médiumának változásában a különböző fejlesztések folyamatosan meghatározó szerepet játszottak, így az én életemben is (ahogy azt például a vaku esetében röviden tárgyaltam). Bár a digitális fényképezőgépeket nagyjából a születésem óta fejlesztették,⁷⁸ még évtizedekkel később is kevés embernek volt lehetősége velük dolgozni. Nem meglepő, hogy a digitális fényképezés is a Kodaktól indult útjára, ahonnan a fényképezés tömeges elterjedése is. A már említett véletlennek köszönhetően én voltam Magyarországon az első olyan fotóriporter, aki digitális fényképezőgéppel kizárólag online volt jelen a sajtóban, hiszen az újság, ahol dolgoztam, csak az interneten létezett. A legnagyobb csábítást az jelentette benne, hogy ez az időszak a sajtóban is az analóg és a digitális fotó váltására esett.

3.1. Sajtófotó

Ismertebb fotós 2003-tól fogva a régi *Index*nél⁷⁹ lettem, abban az időben a környezetemben azok olvastak *Index*et, akiknek inkább ez volt az internetes újság és nem pedig a régi *Origó*⁸⁰, ahol előtte öt évig dolgoztam. Valójában még ennél is több, mert Uj Péter, alapító főszerkesztőnek köszönhetően egy teljesen új típusú újságírás vette kezdetét az online térben Magyarországon, sok esetben egy teljesen sajátos nyelvezettel, utóbbit sajtótörténetileg talán a korai *Magyar Narancs*hoz érdemes hasonlítani. Fontos még, hogy az *Index* erős kísérletet tett a jó értelemben vett politikai bulvárújságírás területén is, mellette szoros együttműködésben a klasszikus

⁷⁷ Jokesz Antal: A valóság visszavág - Dokumentum és dokumentarizmus cikkében Petrányi Zsolt kurátori értekezéséből idézve. Fotóművészet, 2004/1-2. XLVII. évfolyam 1-2.. szám

⁷⁸ Kodak.com <https://www.kodak.com/en/company/page/photography-history> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

⁷⁹ Régi *Index*: 1999-2020 (élt 21 évet)

⁸⁰ Régi *Origó*: 1998-2014 (élt 16 évet)

bulvárral, a *Velvettel*. Az új típusú újságírás mellett szabadon kísérletezhettem az újságban megjelenő témák képi adaptációjával.

A sajtón belül az egyik legizgalmasabb dolog a bulvár anyagokhoz fényképezni. Bizonyos értelemben sokkal több köze van a dokumentumokhoz, mint a politikai újságíráshoz készülő fényképeknek. A bulvár szereplői javarészt a mesterségesen generált közérdeklődésre számot tartó emberek. Világuk eseményei, egymáshoz fűződő kapcsolataik rendszere tartja fenn az érdeklődést, s ez a világ nem mentes az álhírektől, botrányoktól és hazugságoktól, mindeközben résztvevői a végsőkig igyekeznek a saját kezükben tartani az irányítást, így egyben teljesen művi is ez a világ. A fényképek viszont teljes mértékben a leleplezés, rajtakapás, bizonyítás funkcióit töltik be itt. Ha igazak, ha nem, a megszerzett információk pedig ideig-óráig valósak, vagy annak tűnnek. A ki, kivel, hol, mikor, mit, hogyan és az ezekben rejlő konfliktus alapkérdései az igazság felderítésére használt kérdéseknek is a sajtóban. A bulvár fényképei, ha nem is minden esetben tiszta szándékúak, de a nagyközönség előtt minden egyes darabjukkal a bizonyítékok szerepét töltik be. A politikusok közszereplése, a napi, politikai hírekhez készült fényképek inkább csak illusztrálják a cikkeket, a szó inkább csak díszítő funkciójában, eredeti jelentése nélkül értendő, amikor viszont a fénykép kiegészítő, és párhuzamos tartalomként világosabbá teszi a témát, annak lényegi pontjára irányítva a figyelmet.

Ha továbbmegyünk közös pontot keresve a bűnügyek és a bulvársajtó között, akkor leginkább Weegee-ről érdemes beszélnünk. Weegee, az galíciai születésű, amerikai bevándorló a bulvár és a bűnügyi fotó összekapcsolását alapvetően meghatározó szereplő. A New York-i éjszakát járta és a nappali élettel egy teljesen ellentétes, feje tetejére állított, bűnös és életveszélyes világ ismeretlen és filmszerű képeit mutatta be a sajtófotón keresztül. Képei még életében átléptek az újságok hasábjairól a múzeumi térbe, később az utcán megszerzett vizuális tapasztalatait Hollywoodban a film noir felkért nem akkreditált speciális effektek szakértőjeként⁸¹ vitte tovább. Fotósként a vaku használatának kiemelt szerepet tulajdonított, tudását fejlesztette, tapasztalatait megosztotta.⁸²

⁸¹ Weegee volt Stanley Kubrick 1964-es *Dr. Strangelove* című filmjének *nem* akkreditált speciális effekt-tanácsadója és hitelesített standfotósa. Az ő akcentusa volt hatással a film címszereplőjének beszédére.

⁸² *Weegee's Secrets of Shooting with Photoflash*. Paperback – January 1, 1953

<https://www.danwagner.com/weegees-secrets-of-shooting-with-photoflash-book> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

A bulvár sorsa aztán végül máshogy alakult Magyarországon, az Index és a Velvet kísérlete nem tudott kiemelkedni ezen a téren, pedig voltak történelmi alapjai. „A rendszerváltás utáni évek Magyarországon ismét megjelent a bulvárújságírás, amelynek a második világháború előtt voltak előzményei, de amely az államszocializmus évtizedeiben – a „szocialista bulvárlap”, a budapesti *Esti Hírlap* kivételével – gyakorlatilag ismeretlen volt (lásd még Gulyás 2000). Jellemző képviselői a bulvárnapi lapok és a kereskedelmi tévék, rádiók hírműsorai, amelyek politikai témákról csak korlátozott terjedelemben és jobbra nyílt állásfoglalás nélkül számolnak be, és tudósításaik a szenzációkra, botrányokra fókuszálnak. Tevékenységük központjában nem a valóság feltárása, hanem a politikai és más témák személyiség- és eseményközpontú bemutatása áll. A bulvárújságírás eredete földrajzilag-politikailag nehezen behatárolható. A szenzáció-tematika időtlen és *globális jelenség*.⁸² Mindamelllett a mai Magyarországon ismert bulvárújságírás főként az amerikai kereskedelmi rádiók és televíziók, illetve a brit bulvárlapok gyakorlatát – illetve ezek gyakorlatának Nyugat-Európában fellelhető, némileg europaizált változatát – követi.”⁸³

Mind a bulvárban, mind a politikai újságírásban egy olyan szabad helyen dolgozhattam, ami képes volt befogadni azt a gondolkodásmódot, ami nincs kiszolgáltatva sem a régimódi sajtós, sem a művészeti akadémikus szemléletnek a fotográfiában. Azért tudtam a sajtóban dolgozni, mert a független sajtó dokumentumként és bizonyítékként használja a fotót. A sajtófotózással eltöltött időm valójában igen hasznosnak bizonyult.

3.2. *Útinapló, 2000*

Az első másfél év után a sajtóban azzal szembesültem, hogy hiába fotózok minden nap, ezek mégsem azok a képek, amiket én keresek. Élveztem a kezdetleges digitális technikát, de hiányzott az analóg fotográfia és az addig megszokott fekete-fehér képi világ is. Időközben az 1999-es napfogyatkozásakor szemtanúja voltam a lakossági analóg fényképezés utolsó nagy eseményének⁸⁴ – talán ez az utolsó alkalom, hogy a képek javarészt analóg nyersanyagban maradtak fenn. Professzionális szinten már jelen voltak a digitális fényképezőgépek, de azokat a

⁸³ Bajomi-Lázár Péter: *Az objektivitás-doktrína nyomában*. Médiakutató https://mediakutato.hu/cikk/2003_02_nyar/02_objektivitas_doktrina/?q=bulv%C3%A1r#bulv%C3%A1r [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

⁸⁴ *Fekete fény* - Csoportos kiállítás az 1999-es teljes napfogyatkozás 20. évfordulója alkalmából. Kortárs Művészeti Intézet – Dunaújváros (ICA-D) Kurátor: Mucsi Emese, Társkurátor: Barakonyi Szabolcs <https://capacenter.hu/kiallitasok/fekete-feny/> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

sajtóban, a kezdetleges és kisebb felbontás miatt, a lapzárta idején használták csak, amikor az utolsó pillanatokban a kidolgozásra szánt időt is meg kellett megspórolni.

2000-ben még mindig bőven a váltás időszakában voltunk. Régóta nem fényképeztem magamnak, az első fizetés nélküli, alkotói szabadságomon ezért tudatosan nyúltam vissza az analóg technikához. A dokumentarista jellegű fényképezés se rántott még igazán magával, így maradtam a kísérleti fotográfiánál. Az érdeklődésem tisztán a képpel foglalkozott, ezért kísérleti: álsztereo-panorámaképeket csináltam Indiában és Nepálban, úgy, hogy egyszerre két fényképezőgépet tartottam mindkét szemem elé, a gépekben lévő filmek síkja egy tompaszögbe zárt be (lásd 8. számú kép).

A képeket tetszőleges pillanatokban készítettem, egy olyan út alatt, amikor elindultam Új-Delhiből Katmanduba. A képkivágásokat sem térben, sem időben szándékosan nem hangoltam össze tökéletesen. A két pillanatfelvétel önállóan is működött, de végül egyetlen programmá álltak össze. A módszer számos lehetőséget tartalmazott: lehetett egyszerre két külön távolságban is az élességtartomány, a felvételek szereplői átsétálhattak az egyik képből a másikba, így az időbeliség is teljesen más értelmet nyert. Később a térbeliség úgy került újra elő, hogy a nagyméretű nagyításokat egy lapozgatható (a poszterboltokból ismert) szerkezeten installáltam, így pontosan úgy lehetett mozgatni a képeket, mintha egy könyvet lapoznánk. A lapozgatás során a filmsíkok eredetileg bezárt szögéhez közelítve a rajtuk ábrázolt perspektíva vonalai összetalálkoztak és térhatást keltettek, miközben a könyvlapok valójában is a térben mozogtak.

Dokumentum szempontból talán a legfontosabb a két képmező pontatlan illesztésénél adódó *a* valósághoz képest hiányzó rész volt; ennek kitöltését esetenként a nézői interpretációra bíztam, aminek hitelesítése szintén a befogadóra hárult – ez lényegében már a dokumentum, az azzal kapcsolatos valóságérzet és a hitelesség kérdésének az előszobája lett. A munkát *Útinaplónak* neveztem el és tulajdonképpen azt az utat dokumentálta, amin eljutottam az egyik városból a másikba.⁸⁵ Az egymás után időrendbe állított, egyedi képpárokra épülő installáció végül valóban egy naplónak, a megtett út dokumentációjává állt össze. Talán ez volt az első pillanat, ami

⁸⁵ „... nem az eszközről szólnak a képek, hanem az utazás helyszíneiről, és a furcsa álsztereo képek panorámájában szinte szó szerint kitágul ezeknek a fotóknak a horizontja. Tele vannak élettal, úti élményekkel, valóban napló, ahogy az alcím mondja, olyan napló, amely betekintést enged a kirándulás helyszíneinek világába.” Lugosi Lugo László: *Miniatűrök*. Élet és Irodalom, 2001/39. szám

elindított a dokumentarista fényképezés felé. A dokumentarizmust és annak formanyelvét ezután egyre inkább tudatosan, provokatív és megtévesztő módon használtam.

3.3. *Vége a bálnak, 2004–2005*

Felhagyva a kísérleti fotográfiával először a dokumentumfotó témaközpontúságára reflektáltam kritikusan. Úgy gondoltam, hogy a képre irányuló figyelem nem térülhet el a kép mellé adott információ miatt, a téma szerepének felfüggesztésével a hétköznapiságot állítottam a középpontba. Így a hétköznapiság szinte minden munkám központi eleme lett.

Nehezen kezeltem a tényt, hogy fontos társadalmi kérdések – főleg a világ szegényebb részével kapcsolatban –, évről-évre képek formájában versenyeznek a fotóriporterek dicsőségéért. A fotósok munkája nélkülözhetetlenül fontos a társadalmi igazságtalanságok feltárásában és bemutatásában, de legfőbb helyük az újságokban van, feladatuk a lehető legnagyobb nyilvánosság elérése. Nem alkalmasak egymással szembeni megmérettetésre, kiállítóterekben való rémisztgetésre. A díjak tükrében a szerepük megváltozik, nem feltétlen érnek el nagyobb közönséget, és készítőik nehezen kezelik az elismerésektől hangos helyzeteket. A díjakkal elismert anyagot témától függetlenül a közönség is előnyben részesíti, ez a képriportok sajátos hitelesítési rendszere. Az elért személyes sikerek hatása hosszan tart és torzult, manipulatív képekhez vezethet majd az újabb témák, sorsok bemutatása során, és itt egészen biztosan könnyen merül fel a különböző érdekek mentén kialakuló szubjektív torzítás vádja, miközben a feladat éppen ezzel ellentétes lenne. A hitelesség teljes elvesztésére jó példa, hogy a covid járvány alatt, kizárólag a kormányzati sajtó fotósai tudósítottak a kórházakból. Mindössze egyetlen hiteles képriport készülhetett csak el.⁸⁶

Saját gyakorlatomban kizsákmányolásnak éreztem a társadalom peremén élő emberek sajtón kívüli bemutatását. Azt gondoltam, ha nem a szegényeket, akkor inkább a gazdagokat fotózom és ilyen képekből csinálom inkább kiállítást. Vettem egy olcsó szmokingot és a báli szezonban a magyarországi elit estélyeire jártam, próbáltam minél többre eljutni. A szmoking egyértelműen

⁸⁶ Barakonyi Szabolcs: *Egyetlen hiteles képriport készült a járvány idején a magyar kórházakban*. Telex, 2022. május 01. <https://telex.hu/foto/2022/05/01/moricz-sabjan-simon> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

álruha volt, megtévesztés és kötelező viselet egyben. Magyar Péter Göbolyös Soma díjas újságíró szerint az esendőség megjelenítésével lepleztem le a mesterkéltszituációt⁸⁷.

Ma már úgy látom, hogy amit ekkor csináltam, az maximum szubjektív⁸⁸ eseménydokumentációként értelmezhető (lásd 9. számú kép). Egyetlen fontos tapasztalat maradt, hogy zavaró jelenlétemet továbbra is bizalmi helyzetbe csomagoljam: itt a kamerával a kezemben valójában partifotós voltam, a résztvevők nem csodálkoztak a jelenlétemen, így azzal nem is foglalkoztak. A bizalmi légkör kialakítása – amit ennél a munkánál egy megfelelő alkalmi viselet, az álruha teremtett meg –, ezután minden egyes újabb fotósorozat alapfeltételévé vált.

3.3.1. Fotóséták a bizalmi légkörben (a portfólióban be nem bemutatott művek)

Egy rövid kitérő erejéig kísérleteztem más, alkalmazott fotográfiának látszó terület használatával, például az esküvői fotóval. Két nyáron át (2005-2006) igyekeztem teljesen véletlenszerűen vidéki lakodalmakban fotózni, de nem hagyományörző eseményeket kerestem. Fontos volt az, hogy az eseményen való részvétel számomra utazásszerű élmény legyen, amin ha tetszik, ha nem, a végéig maradnom kell.

Szintén fontos volt, hogy az eseménynek már legyen fényképésze és engem semmiféle kötelezettség, elvárás, megrendelő-alkalmazott viszony ne terheljen, nem is ígértem és később sem adtam cserébe semmit sem, még a képeimet sem küldtem el.

Viszont a násznép szemében a fényképezőgéppemmel egy megszokott esküvői tartozék voltam. Szabadon közlekedhettem az este folyamán, és minden elutasítás és kényelmetlen helyzet nélkül válogathattam a körülöttem történő eseményekből (lásd 10. számú kép). Ez egy fotóssal egy idegen helyen nagyon nehezen történik meg, a kényszeres rejtőzködés temérdek energiát emészt fel, elterelve a figyelmet a jelenlétről. Én egyszerűen csak arra törekszem, hogy valós helyzetekben úgy válogathassak a felbukkanó képek között, mintha egy megállított filmkockát járhatnék be szabadon. Ez a lehetőség nagyon sokáig jelen volt az utcán is, amikor az emberek még nem *gyanakodtak* a fényképezőgépre - ami egyébként az új, digitális képkészítő eszközeink

⁸⁷ „Amikor a bálokról készített sorozatot, akkor azt mondtam, hogy nem a nyitótáncot járó elsőbálozó jól begyakorolt mozdulata érdekli, hanem az, hogy izgul-e a lány, hogy bevág-e majd a bugyi. Szuper sorozat volt, mert az esendőség kigúnyolásával leplezte le a mesterkéltszituációt.” Magyar Péter: *Tébánya*. Élet és Irodalom LII. évfolyam 21. szám, 2008. május 23.

⁸⁸ Pfištner Gábor: *Fényképezek, tehát vagyok? - Gondolatok a szubjektív dokumentarizmusról*. Fotóművészet 2005/5-6. XLVIII. évfolyam 5-6. szám

http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200556/fenykepezek_tehat_vagyok [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

fejlődéséből is következik. Az utcai demonstrációkon lehet még találkozni olyan szabad helyzetekkel, ahol valamilyen oknál fogva a fotós jelenléte nem érdekes a résztvevők számára, vagy kimondottan akarják a fényképezést, mert azzal is saját érdekeiket képviselik nyilvánosan.

Régi hagyomány, hogy a fotósok a terepmunka során segítséget használnak, elsősorban a hiteles képek elkészítéséhez. Ezekkel a módszerekkel elsősorban a saját jelenlétüket szeretnék láthatatlanná tenni. A fotós jelenlétéről azt gondolják, hogy megzavarhatja a nézőt és a beavatkozás gyanúja miatt kérdéses lesz a fényképekkel bemutatott világ hitelessége, érintetlen és dokumentum jellege. Kicsit olyan, mintha az igazi dolgok csak akkor történhetnének meg valójában, ha nincsen jelen semmiféle megfigyelő. Erre a kérdésre eddig a legizgalmasabb választ az amerikai fotóművész, Walker Evans (1903–1975)⁸⁹ adta, amikor a gomblyukába rejtett fényképezőgéppel titokban fotózott a New York-i metróon.⁹⁰

Tény, hogy az emberek többsége máshogy viselkedik egy kamera jelenlétében, megpróbálja külsejére erőltetni a magáról feltételezett legjobb tulajdonságait, attribútumait, legyen az akár egy gesztus, bemutatja, lényegét tekintve ez adja August Sander portréinak erejét. Viszont a fényképek nézői is úgy szeretnék látni a világot, mintha láthatatlanul, maguk figyelhetnék meg. Ebben a képletben a fényképész jelenléte zavaró elem, annak ellenére, hogy az biztosan tudható, hogy a fényképek szerzői közreműködéssel jönnek létre.

2005-ben kipróbáltam Walker Evans módszerét a budapesti metróon és az eredmény valóban különleges volt: van valami az emberek arcán, ha azt hiszik, éppen nem figyelik őket senki sem. Egy hosszabb távú leíró fotósorozatban még sosem próbáltam észrevétlenül fotózni, munkáimnál ez a megoldás szinte elképzelhetetlen is lenne. Ehelyett mindig egy olyan csatornán léptem be a fotóprojektjeim világába, ami megkönnyítette a gyors észrevétlenné válást. Dolgoztam megtévesztéssel, beépüléssel és a bizalom elnyerésével, fixerrel és legvégül a lehető legteljesebb azonosulással a bizalmi légkör megteremtéséhez. Ezekre még a későbbiekben, minden egyes munkámnál konkrétan kitérek.

⁸⁹ The Metropolitan Museum of Art, https://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/hd_evans.htm [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

⁹⁰ Walker Evans: *Subways and Streets*. National Gallery of Art, 1991

3.4. *Szólj anyádnak, hozzon pénzt! 2005*

Az első igazi dokumentarista munkám, és egyben a mai napig a legtöbbször kiállított sorozatom a *Szólj anyádnak, hozzon pénzt!* lett. 2005-ig már többször pályáztam a Magyar Sajtófotó versenyre, belőlem a témaközpontú versenyek (a sajtófotó ilyen) inkább azt váltották ki, hogy igyekezzek olyan témát találni, ami jó esetben fel sem merülhet, mert nehezen megfogható, vagy nem elég izgalmas. A fotográfia elsődleges feladatai közé tartozik az ismeretlen dolgok be- és megmutatása, de az, hogy mikor, hol és mi az ismeretlen, mindig csupán a körülményeken múlik. Mindig lesz olyan környezet, amiben valami ismeretlen, és a fényképezés aktusa nem feltétlenül művészeti forma; a fénykép – hasonlóan a nyelvhez – eszköz, aminek segítségével (egyebek között) művészeti alkotások születnek.⁹¹

Felszínesen nézve nem lehetne elég érdekes egy apró falvakat járó, franchise alapon működő, mélyhűtött élelmiszereket árusító mozgóbolt (lásd 11. számú kép). Látszólag a sorozat nem szól semmi olyanról, ami beleillik a sajtófotós hagyományokba, ahol a téma jelentősége végérvényesen meghatározza a képre irányuló tekintet, a kíváncsiságot és a megismerést egy nagyon szűk területre korlátozva. Így a témaközpontú módszer valójában a képről is eltereli a figyelmet. A képpel való kapcsolódás helyére a témával kapcsolatos narráció lép és az ebben gyökerező megtanult előítéletek mentén vagyunk csak képesek eldönteni a kép értékét is. Ezek a fényképek leginkább a *studium*-ra korlátozódnak, a befogadó motivációja nem a fényképezéssel kapcsolatos tudás megszerzése, és a saját ismeretanyagának ellenőrzése. A képpel kapcsolatos narráció kiiktatása, megkerülése éppen a témaválasztás eljelentéktelenítésével is kipróbálható.

A másik cél eközben mégis az maradt, hogy fontos társadalmi kérdéseket ellenőrizzek, bizonyítsak, ami egyébként egyaránt tartozhat a sajtó és a társadalmilag érzékeny művészet feladatai közé. Elnéptelenedő falvakat jártam, amik többnyire már egy vegyesboltot is képtelenek voltak eltartani, ezért volt fontos számukra és számomra is a mozgó hűtőláda. Arra is igyekeztem ráirányítani a figyelmet, hogy a vidéki élet ideája igazából a városi ember fejében él csak, és nincs már jelen az apró, elöregedő falvakban.

A helyszínekkel nem terveztem, az én szemszögemből így teljesen véletlenszerűnek tűnt, hogy éppen hol találom magam – pont úgy, mint egy utcai fotósnek egy idegen városban. Szándékosan olyan településeket választottam, amiknek a nevét még hírből sem ismertem. Nem mosta őket árvíz, a busz is csak kétszer fordul feljűk, ott ahol a madár se jár, és én sem voltam képes ezeket

⁹¹ Sontag: 186.

a helyszíneket az ismereteim előítéletével megterhelni. Ha egy kicsit hátrébb lépünk, valójában pontosan látszik a vidéki élet legfőbb konfliktusa: a magárahagyottság és ahogy Bukta Imre is mondta: „mára a vidéki ember eltávolodott a saját földjeitől, egyre kevésbé dolgozik rajtuk, az elmúlt évtizedek megtanították arra, hogy nyűgnek érezze a földet.”⁹²

Ezt a munkámat is úgy alakítottam ki, hogy legyen egy bizalmi szál, ami segíti a jelenlétem elfogadását. A *Szólj anyádnak, hozzon pénzt!* készítésekor a Family Frostos kocsikon érkeztem, a vásárlás lehetőségének öröméből így rám is vetült, azzal az emberrel láttak meg, akit vártak.

3.4.1. Téma és antitéma, az érzékelés megzavarása

Ha felfüggesztjük a téma központi szerepét, akkor lehetségessé válhat a figyelmet teljes mértékben a képekre irányítani, így a téma, minden erőlködés nélkül magától fog megjelenni a dokumentációban. A *Szólj anyádnak, hozzon pénzt!* témaválasztása nyilvánvalóan nem véletlen, de sajtófotós értelemben egy olyan antitéma, ami akár tetszőlegesen felcserélhető is lehetne bármi másra: postás, kukásautó, más jellegű mozgóbolt, falusi vándorkereskedők, köszörüs, ócskás, de akár a népszámlálás alkalmaira is.

Egy idő után egyre tudatosabban kísérleteztem a fényképek bizonyítékként működő valóságbrázoló erejébe vetett, ösztönös bizalom kikezdésével. Az volt a szándékom, hogy gyanakvást keltsek, megzavarjam az érzékelést, hogy a látvány a megrendezettség gondolatát is felébressze, ami elvezet a dokumentummal kapcsolatos előítéletekig. Ezzel párhuzamosan igyekeztem egyre inkább betartani minden vélt vagy valós szabályt, amivel egy dokumentumnak szánt fotó elkészülhet.

Szinte a fotográfiával egyidősek azok a viták, amik dokumentumként betöltött szerepét megkérdőjelezzik. A pályám során én ezzel sosem akartam azonosulni. Foglalkozni is csak úgy

⁹²„Nyilvánvalóan az, hogy a földet elvették az emberektől. Ez így most nevetségesen hangzik, mert állítólag visszaadták a rendszerváltáskor, csak nem az embereknek, nem a falusiaknak. Kaptunk ugyan pár kártyát, de az én szüleim is kaptak, nem föld miatt, hanem apám hadifogsága miatt. De nem volt lehetőség földet venni, és a negyven-egynehány év szocializmus elég volt arra, hogy a vidéki ember ne értékelje a földet, hanem nyűgnek érezze. Ezért inkább eladta egy neppernek a jegyeket. (...) Itt az a legnagyobb probléma persze, hogy ezt a nincstelen réteget, ahova én is tartozom, ezt ugyanarra a fogyasztásra kényszerítették rá, mint mondjuk egy városi panellakót. Hát hiszen úgy kell élni, mintha a blokkban lagnánk. A kertet nem érdemes megművelni, gazdátlanok, elhanyagolt állapotban vannak, a belterületeken is, és inkább az emberek bemennek esetleg a Tescóba vagy a közeli boltokba, és ott veszik meg a zöldséget” Idézet Nagy Dénes: *Másik Magyarország* című filmjéből. 2013.

voltam hajlandó vele, hogy a cáfolatát keressem, ellenkezőjét bizonyítsam az elkészült munkáimmal. Minden újabb képhasítás ellenére, a digitális képmanipulációs eszközök gyarapodásának tudatában a fotókkal kapcsolatos bizalmunk nem veszett el teljesen. De mi a helyzet manapság, hogyan néznek a gyerekeink egy fényképre? Mit jelent az, hogy a források megszűnőben vannak, a hitelesség ellenőrzése a befogadó felelőssége és feladata?⁹³ A lányomban például már fel sem merül első kérdésként, hogy egy fénykép valódi-e, de ezzel egy időben sokkal több képről állítja magabiztosan, hogy hamis.

A már bemutatott *Szólj anyádnak, hozzon pénzt!* című sorozatomnál a munka szerkezete csak a fényképezés apropóját biztosította. Bárhova megyünk, tulajdonképpen ugyanazt a belső burkot alakítjuk ki, gyarapodó, de a meglévő ismereteinkre támaszkodunk, és fotósként is csak ezekből a buborékokból lehetséges kifelé fényképezni.⁹⁴ A szereplők nagy része azért nem lett felismerhető, hogy világossá tegyem azt a szándékot, hogy a történet mégis csak egy saját fikció. Ahogy Boris Vian azt írja a *Tájékos napok* bevezetőjében: *A történet teljes egészében igaz, mert elejétől végig én találtam ki.*⁹⁵ Évekig ez a töredékmondat határozta meg a hozzáállásomat a projektjeim felépítésénél.

3.5. *Tébánya, 2006–2007*

Gyerekként gyakran eljátszottam a gondolattal, hogy mi lenne, ha egy másik embernek születtem volna. mondjuk az egyik barátomnak, a szomszéd gyerekének, vagy én lennék az egyik testvérem. A *Tébánya* sorozatomnál a bizalmi szál az volt, hogy két féltestvéremet kerestem fel, mert ők egy volt szocialista iparvárosban, Tatabányán éltek és barátaikkal együtt kábé egyidősek lehettek a rendszerváltással. A közösségen belüli fényképezés legfontosabb alakja minden kétséget kizáróan Nan Goldin (1953-) amerikai fotóművész és aktivista. Nehéz családi körülmények közé született, élt nevelőszülőknél is, majd inkább a barátai mellett találta meg a helyét, velük élt és itt kezdett fényképezni is. Azt fényképezte, ami körülötte történt a mások és a

⁹³ Mucsi Emese – Gerhes Gábor: *Atlasz Szöveggyűjtemény*. Mucsi Emese: Gerhes Gábor: *Atlas*. Budapesti Történeti Múzeum Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest 2022, 23.

⁹⁴ „..., a belső teret mindenüvé magával viszi. Azért marad meg benne, mert a belső nem zárja ki teljesen a külsőt. A kitérés amúgy is csak átmeneti felszabadulást jelentene, hiszen ott is hamarosan kiépülne egy zárt belső tér. E világon valamiképpen mindig belül vagyunk, fogságba vetve, és nem tudunk kijutni. Azon kell tehát lennünk, hogy a belső térben felfedezzük a minden belsőtől kívül eső tartomány transzparenciáját, és ennek érzékelésére törekedjünk.” Hannes Böhringer: *Kísérletek és tévelygések*. Ford. Tillmann J. A. Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám Budapest 1995, 21-22.

⁹⁵ Boris Vian - *Tájékos napok*, Előszócska. Európa Zsebkönyvek Budapest, 1979

saját életében. De eszembe jut Larry Clark (1934-) amerika filmrendező és fotóművész *Tulsa* című könyve, ami hasonlóan az én sorozatomhoz, szintén tinédzserekről szól. Clark 1963-1971 között fényképezte az oklahomai fiatalokat, ebben az időszakban maga is drogfüggő volt.⁹⁶

Én más céllal és módszerrel érkeztem meg Tatabányára, 2016-ban így összegeztem a történetemet: „Tíz éve fejeztem be a Tébányát. Azért örülök annak, hogy újra előkerült, mert az elmúlt tíz évben egy elég lényegi dolgot csak keveseknek mondtam el az egész munka háttéréről. A legjobban az érdekel, hogy kérdéseket tegyek fel fotográfiai jelenségekkel kapcsolatban. Ilyenkor igyekszem eggyel kijjebb tolni a fényképezés határait. A másik lehetőség az, hogy terápiát hajtok végre magamon. Ez az anyag egy kicsit mind a kettő, de amiről eddig nem beszéltem, az inkább a második. Azért választottam Tatabányát, mert akkoriban ott élt a két féltestvérem apám második házasságából. Régóta nem voltunk kapcsolatban, és furcsa volt arra gondolni, hogy semmit se tudunk egymásról. Amikor Tatabányára mentem, egy kicsit az ő életüket is kipróbálhattam. Nem a gyermekkorukat, csak a jelenünket, a kamaszkoruk végét. A barátaikkal barátkoztam össze, és eltöltöttem velük két nyarat.”

A terepen könnyen manipulálhattam volna a helyzeteket, például azzal, hogy a csoportnak bevásárolom a bulihoz szükséges kellékeket. A tatabányai éjszakában láttam, hogy azzal is nagy szerencsém volt, hogy egy ilyen szelíd közösségbe csöppentem, mert úgy láttam, vannak más csoportok is, más-más értékrendekkel és nem mindegyikben éreztem volna jól magam (lásd 12. számú kép). A megoldás itt a hosszan együtt töltött idő lett, ezen keresztül fogadtak be, miután a testvéreim bemutatottak nekik.

„Ekkorra apám már újra elvált, a megromlott házassága miatt a testvéreimmel sem tartotta a kapcsolatot. Ami engem zavart egy kicsit, őt meg az zavarta, hogy engem ez érdekel. Öt éve halt meg, így már nem zavarhatja, ha erről beszélek. Innen nézve könnyebb belátni, hogy a kísérlet egy családterápia is volt egyben. Egy rövid időszakra újra összehozta a családot, egy ideig mindenki újra beszélt a másikkal, tudtunk egymásról. Aztán ahogy jött, nagyjából el is múlt. A magam számára valami összeállt, de a többiek életébe nem sikerült tartósan beavatkozni.”⁹⁷

⁹⁶ Larry Clark: *Tulsa*. New Society Publishers, 2000

⁹⁷ Részlet a Golden Boundaries kiállításra írt falszövegemből. 2017. december 4. – 2018. március 18. Capa Központ Kurátor: Oltai Kata

A családterápiás részt sokáig azért sem vállaltam, mert a képzőművészeti szintértén legalább annyira kínosnak éreztem volna az erre való hivatkozást, mint a dokumentaristák között a nyomorpornót.⁹⁸ Belátom, tévedtem, az őszinteség és a nem megfelelni akarás fontosabb lett volna, mint azon gondolkodni, hogy fényképezőgéppel a kézben rendezni a családi örökséget vajon mennyire művészeti gesztus. Fotósként nyilvánvalóan könnyebben kezelek helyzeteket fényképezőgéppel a kezemben, mert ilyenkor a kamerám a valóság és közém kerül. Ebben a helyzetben mindkét irányból megfelelő a távolság: én is megfigyelővé válhatok, a környezetem meg megfigyeltté, a személyes részvétel a megállapításokkal együtt valamennyire áttevődik a fényképezésre a munka folyamata során, kint is vagyok, bent is vagyok. De valójában teljesen mindegy ennek a dolognak a külső megítélése, ha a létrejött anyag enélkül az információ nélkül is képes az önálló életre.

A *Tébánya* sorozattal a mai napig bizonytalan vagyok, mert minden mellett, esztétikai síkon azt bizonygattam magamnak, hogy tudok-e szép, szabályosan fényképezni. Az viszont érdekes tény, hogy az egész anyagot 2016-ban, tíz évvel a fényképezés befejezése után Oltai Katával újraválogattam. Próbáltam kihasználni a helyzetet, hogy ne a régi előítéletek mentén szerkeszsem a képeket, kerültek is elő új képek, de jelentős maradt az átfedés. Lehet az volt a problémázásom oka, hogy megfeledkeztem arról, hogy a szépség a szemlélődő szemében rejlik.⁹⁹

3.6. Nullától háromig, 2008–2010

Egy ideje a banális képkészítés korát éljük, mivel annyira egyszerűvé vált a fényképezés. De az egész kezdete egy kicsit messzebbre nyúlik vissza: William Eggleston(1939-), Stephen Shore(1947-), Nick Waplington(1965-), hogy csak néhány példát említsek, de akár Wolfgang Tillmans(1968-), vagy Thomas Struth(1954-) sztárművészek is a hétköznapiság felől lépnek be a fényképezőgéppel. A magyar képzőművészeti életből Fischer Judit jut újra az eszembe, aki azzal kezdte doktori értekezését, hogy az elmúlt tíz évben azzal töltötte az életét, hogy hétköznapi tárgyakat festett le.¹⁰⁰ Fischer szerint abban a pillanatban, amikor a hétköznapi megpróbáljuk

⁹⁸ Puskár Krisztián: *Nem szabad lebecsülni a hajtóerőt*. Kreatív Online <https://kreativ.hu/cikk/egy-ujseg-nem-tudja-egy-ember-feleves-munkajat-kifizetni> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

⁹⁹ Viktor Pelevin: *Titkos pillantások a Fudzsi-hegyre*. Helikon Kiadó 2019, 29.

¹⁰⁰ Fischer Judit: *Azonosítatlan Repülő Tárgyak*, DLA értekezés 2017 https://www.mke.hu/res/fischer_doktori_dolgozat_2018_aprilis_18.pdf [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

megragadni, rögtön tudatosan és megszűnik hétköznapiak lenni. A mindennapi megragadására nincs kialakult módszer.

Nem hiszem, hogy ha az élet jelenségeit különböző kategóriákba szedem, akkor ezek közül biztos kézzel kiválaszthatnám azt, amit hétköznapiak, a mindennapi élet tévedhetetlen leírására használhatok. Az én megközelítem inkább a dolgok gyakorisága felől indul el, bár az, hogy kinek mi a gyakori és a kevésbé ismert, már teljesen szubjektív. Viszont ha ebbe a gondolatmenetbe ragadok, akkor végül minden jelentés ellényegtelenedik, és nem lesz belőle újabb munka.

A *Nullától háromig* anyagom gyerekbulikon készült képekből áll. 2007-ben született a lányom és nála még nem volt jobb jogosítványom belépni egy ismeretlen világba – valószínűleg nem is lesz. A tökéletes álca megvalósult: én nem voltam furcsa, mert tartozott hozzám egy gyerek, a fényképezőgép meg azért nem volt furcsa, mert a gyerekeket gyakran fotózzák, pláne ha az apjuk meg éppen fotós is.

Természetesnek veszem, hogy a művészet teljesen szabad, és nem fér hozzá semmiféle korlátozás.¹⁰¹ Mégis szerettem volna arra reflektálni, hogy sokakban él az elképzelés arról, hogy mit szabad és mit nem szabad lefényképezni. Sejthető, hogy minden fénykép valamilyen szándékkal készül. Ha egy képnél nem ismerhetjük pontosan a készítőjének szándékát, mert az összefüggéseiktől megfosztva látjuk azokat, akkor csak a képiségük marad. Emellett a fényképezőgép egy nagyon igazságos eszköz, inkább az, mint realista, az összes képponttal egyenlően bánik és ez alól nem lehet kivétel. Ha sikerül a képalkotás ezen döntő mozzanatát minden megértési szándék nélkül elfogadnunk, mélyebb és lényegibb rétegek tárulnak fel.

Gyakran felmerül a kérdés, hogy a fotó jól sikerült-e vagy sem (lásd 13. számú kép). A családi fényképek előhivatásakor rendszeres kérdés volt, hogy *csak a jókról vagy az összesről* kér-e másolatot az ügyfél. Az általam készített a képek, felületes pillantással mérve, egy kicsit rosszul sikerültek, egy családi albumba valószínűleg nem kerülhetnének be. Miközben már számtalan

¹⁰¹ [E]sztétikai értéke csak annak van, ami csúnya is lehet. A népművészetet is azért nem szeretem, mert soha nem találtam még mondjuk egy csúnya korsót. Ezért ki is írtam egyszer, hogy három dologtól kell tartózkodnia a művésznek: a gyerekrajzoktól, a népművészettől és a régi fényképektől. Ezek mind automatikusan szépek. Az avantgardistának ettől el kell határolnia magát.”

Sebők Zoltán: *Új misztika felé. Beszélgetés Erdély Miklóssal*. In: *Híd*. 1982/3. sz. 374.

családi albumot átválogattam¹⁰², és időnként bizonyos képekről nem értettem meg, hogy miért kerültek be, hogyan készültek el és hol húzódnak a szerző képkészítési szándékának a határai.

*Érdekes, hogy sok fényképet egy idő után értéktelennek tart a tulajdonosuk, ezért kidobja, vagy eladja azokat. Azzal, hogy a gyűjtő megmenti a képeket, nyilvánvaló, hogy az értékük is megváltozik: segítségével már valódi műalkotásként láthatjuk őket.*¹⁰³ Az amatőr fotó megidézése tudatos volt és később is fontosnak bizonyult, amikor a Fortepan gyűjtemény képeivel kezdtem el dolgozni. A privátfotós tekintet a központi szervezőelve Kardos Sándor gyűjteményének, a Hórusz Archívumnak¹⁰⁴ is. De valójában a privátfotó esetlegesnek látszó képszerkezete képes a képek dokumentum jellegét erősíteni. Fiatal apaként összekeveredett bennem a fotós és a családapa, utóbbi azért fontos, mert emlékeket rögzít a jövő számára, azaz dokumentál. Általában ha egy profi fotós látszólag fura, rontottnak tűnő képeket használ, akkor lehet, azért teszi, mert arról az elengedhetetlenül fontos pillanatról, ami megtörtént, nem volt neki jobb. Visszatekintve lényegesnek tűnik, hogy a létrejött képek végül a saját családi albumom képei is egyben, mert ez idő alatt más képek a családom életéről nem készültek.

3.7. Szembesítés, 2010

A sajtó legfontosabb lehetősége a széles nyilvánosság elérése. A kiállításokkal ellentétben a sajtóban közölt információk tömegekhez jutnak el. Az igazán fontos társadalmi kérdéseknek a sajtó nyilvánossága a megfelelő tér. Kritikusan nézve, a művészeti terekben megjelenő társadalmi vitáknak akkor lehet fontos szerepe, ha a művészeti élet szereplői máshonnan nem kívánnak tájékozódni. Ennek értelmében nem is veszik a fáradságot, hogy a kérdésekben meghatározó szerepet töltsenek be. Inkább megtartják a témákat belső használatra, a vitákat egymás között folytatják le, általában nagy egyetértésben.

2008-2009-ben a jelenkori Magyarország legmeggrázóbb társadalmi és kriminológiai, előre eltervezett bűncselekmény-sorozata sokkolta az országot. Különösen aljas szándékkal, szélsőségesek egy csoportja, rasszista indíttatásból hat embert gyilkolt meg cigány származásuk

¹⁰² A Fortepannal végzett hét éves szerkesztői munka alatt és a Hórusz Archívummal végzett munkám során

¹⁰³ Barakonyi Szabolcs: *Egy elrohadt kép is okozhat katartikus élményt*. Telex

2021. december 04. <https://telex.hu/foto/2021/12/04/nagykep-a-veletlen-egy-egyszeru-dolog-elrohadt-kep> [utolsó letöltés 2023.06.29.]

¹⁰⁴ Jelen pillanatban Kardos Sándorral az archívum tulajdonosával együtt a Hórusz Archívumának feldolgozásán dolgozunk. A Hórusz Archívum Magyarország legnagyobb privátfotó gyűjteménye, a Kossuth-díjas operatőr, fotográfus és képzőművész több mint négy évtizede gyűjti a fényképeket, gyűjteményének képei a hazai privátfotó kutatás, az arról való gondolkodás kiindulópontjai.

miatt. Kilenc alkalommal követtek el gyilkosságot, vagy gyilkossági kísérletet romák ellen, a támadásokban hatan meghaltak és öten megsérültek.

Téma szempontjából itt nem választásról volt szó. Azt éreztem, hogy mindenkinek meg kell szólalnia az ügyben. Nem csak szervezett keretekre gondoltam, hanem minél több egyéni hangra. Egyszerre használtam a sajtóban elérhető legnagyobb nyilvánosságot és végül az ingyenesen látogatható, intézményesített, múzeumi teret. Az egyéni állásfoglalások maximalizálásához szükség volt a cselekedetekre is, így az enyéimre is (lásd 14. számú kép).

A romagyilkosságok túlélőiről készült *Szembesítés* című portrészorozatnál a képek szikársága volt a legfontosabb. A téma önmagában annyira súlyos volt, hogy megkövetelte a fotós kézjegyének eltüntetését. A klasszikus szabályok betartásával lényegtelenné vált a fotós személyiségének jelenléte, a végeredmény leginkább a megrendelt műtermi képekre emlékeztethet. Itt találkoztam először a bűnügyekhez kapcsolódó fotográfiával.

A saját biztonságom ennél a munkánál jelentősen átértékelődött. A bizalmi légkör megteremtéséért a sajtófotós identitásomat helyeztem előtérbe, miközben az eltelt idő alatt az áldozatok bizalma a sajtóval szemben szinte teljesen eltűnt. Ennek a számtalan rossz tapasztalatuk volt az oka, a romagyilkosságok túlélő áldozatain érzéketlenül gázolt át szinte az egész magyar sajtó. A bizalmi légkört végül minden egyes helyszínen újra és újra, a nulláról kezdve kellett kialakítani.

A konfliktusok hagytak maguk után annyi nyomot, hogy az áldozatok elé állva, Munk Veronika szerzőtársammal magunkra vállaltuk a személytelenné tett áldozatok nevesítését. Egyetlen dolgot tudtunk csak ígérni a túlélő áldozatoknak: emléket akartunk állítani az elvesztett családtagok számára. A találkozás után mindig az interjút készítettük el először, a túlélő áldozatok elmesélték addigi életük legnagyobb traumáját. Az interjúk alatt digitális géppel dolgoztam a cikkhez, de az interjú után kértem, hogy az esemény konkrét helyszínén is készíthessek képet, ilyenkor már analóg technikát használtam, mert ez nagyobb figyelmet követel meg, és lassúsága, megrendezettsége miatt több kölcsönösséget igényelt. A romagyilkosságok túlélőivel készített portré- és interjúsorozat valódi emberekként mutatta be az áldozatokat, a cikkeket rengetegen elolvasták. Lett nevük, és akár azt is megtudhatták róluk, hogy mit szerettek az életükben. Többé nem a távoli szegregációkban élt, megölt cigányok voltak a hírfolyamban. Sugár János nyitotta

meg a képekből rendezett kiállítást¹⁰⁵, ahol a megnyitóbeszédében arra hívta fel a figyelmet, hogy a képeim „jóllehet, fotográfiák, de a szolidaritás-deficitet csökkentő politikus művek is. Ha tanulságot keressük ebben a drámában, akkor az az, hogy senkinek sem jó egy olyan országban élni, ahol bárkinek is a kiszolgáltatottság válhat a legfőbb attribútumává, és nem a családja, a munkája, vagy akár a hobbija”.

3.8. *Tennivaló, 2010–2012*

A Tennivaló képei Szily László 2013-as megnyitóbeszéde szerint: „A Tennivaló témája a felszínen: motoros kisgépek víkendtelken történő használata. Valójában viszont a modern férfi kilépése önmagából egy szigorúan szabályozott rituálé keretében.” Itt törekedtem legelőször arra, hogy a képek az ügyetlen, vagy a kevésbé ügyetlen megrendezetség érzetét keltsék, holott csak pillanatfelvételek, pusztá dokumentumok. Ez a válasz természetesen nem ellenőrizhető, az állításomon kívül semmi sem támasztja alá. A képek hitelességét azzal akartam biztosítani, hogy a látványvilággal ennek az ellenkezőjét vetítem előre. A mímelt mesterkélttség gyanút vetett a valóságra. Pedig a fénykép készítése közben semmiféle instrukciót nem adtam, egy szöveget sem raktam arrébb: munkamódszerem az etikus természetfotóséhoz állt a legközelebb, a látványában pedig tűnhet úgy, hogy egy kertszerszámokat gyártó cég vicceskedő hirdetéseihez készültek (lásd 15. számú kép).

Azonban nem ismeretlenül kopogtattam be a telkeken dolgozó férfiakhoz, fixerrel dolgoztam. A fixer az ismeretlen környezetben dolgozó tudósító kulcsembere. Ő az, aki megszerzi a hiányzó feltételeket és megszervezi a találkozókat, a fixeren múlik az, hogy végül milyen világgal ismerkedhetünk meg, és a hitelesség kérdése is sokban múlik rajta. Tiszacsegén az apósom volt segítségemre, aki mindenkit ismert, mert ő is ott nyaralt, az üdülősor egyik telkének tulajdonosaként napi kapcsolatban állt azokkal, akiket le akartam fényképezni. Megbeszéltem vele, hogy csak annyit kérünk, folytassák azt, amit éppen csinálnak.

Az első ötletem még az volt, hogy videót kellene forgatni – már csak a hang miatt is, egyszerűen muszáj. Később a fénykép mint médium éppen azért adta magát, mert nem képes hangot rögzíteni, tetszett a látszólagos ellentmondás, hogy a hang, mint központi elem nem jelenik meg

¹⁰⁵ 2010. szeptember 29. - november 7. Múcsarnok, Menü pont galéria (mai nevén: Mélycsarnok)

saját mediális formájában.

Az helyzet abszurd volt, ha egy pillanatra beállt a csend, úgy tűnt, erről valakinek rögtön egy kis tennivaló jutott az eszébe, és abban a pillanatban a távolban felsikoltott egy szerszám, de az sem volt ritka, hogy ehhez még kapcsolódott jó néhány. A jelenség azért sem hagyott nyugodni, mert úgy éreztem: férfitársaim pihenni nem tudó nyughatatlansága áll az egész háttérben. Tudni akartam, mitől nem készülhet el sohasem egy hétvégi ház, ahol leülhetnénk egy kicsit pihenni végre és beszélgethetnénk a családdal, házastársunkkal. Számomra ez a probléma igazi gender-kérdéssé vált.

Egyszer egy előadás előtt szóltak, hogy ezt az anyagot vegyük ki, mert a beállított képek nem illenek a többi anyagomhoz. Ez a visszajelzés feltétlenül sikerként számított, de a valódi siker az volt, amikor a félpucér férfiakról készített képekkel és előadással a magyar Fotótörténeti Társaság¹⁰⁶ egyetlen férfi előadóként meghívott a Fotográfusnők konferenciára.

3.9. *Kösz, jól! 2013–2016*

A megrendezettséggel kapcsolatos következő projektem 2016-ban *Kösz, jól!* címmel könyv formájában jelent meg. A képeknek itt már címeik sincsenek. Nem tudhatjuk meg, mikor, hol, miért és miről készültek, a látványon kívül nincs más rendelkezésre álló információ az értelmezéséhez. Ezekre a kérdésekre adott válaszok feltétlenül szükségesek ahhoz, hogy valamit riportfotónak nevezzünk. Hiányukban szándékom szerint a képek jelentős részénél megerősödött a megrendezettség gyanúja. A teátrális szerkezetű képeket nézve, könnyen gondolhatnánk azt, hogy a fotók megrendelésre készültek és a szervezők az eseménnyel kapcsolatos narratíváit igyekeznek bemutatni (lásd 16. számú kép).

A könyvem címe *Kösz, jól!*, ami egy tipikus válasz: gyakran válaszolunk így, ha nem áruljuk el őszintén az igazságot a hogylétünkről. Nagyobb léptékben válasz arra a kérdésre: Hogy érzed magad, Magyarország? „Magyar embereket azonban nem könnyű fotózni és történelmi távlatban sem volt az soha...egyszerűen azért, mert tiltja a törvény. Nálunk ez történelmileg így alakult. A kommunizmus sosem szerette és néha kifejezetten tiltotta a szabad szemlélődést. A rendszerváltás utáni liberális demokratikus közjáték után pedig ismét szigorították a vonatkozó szabályokat, így az utcai spontán fotózás szinte lehetetlenné vált... Így annak, aki képekkel

¹⁰⁶ *Fotográfusnők* - Konferenciakötet. 2021, Fislí Éva (Szerk.) Cs. Plank Ibolya E. Csorba Csilla Fejős Zoltán Szabó Magdolna

szeretne válaszolni az ügynökünket¹⁰⁷ legjobban izgató kérdésre, rendkívül beszűkültek a lehetőségei.”¹⁰⁸

Magyarország is az egyike azon országoknak ahol ma már spontán fotó nem készíthető,¹⁰⁹ a Polgári Törvénykönyv 2013-as módosítása óta ez a kérdés jogilag lezárult.¹¹⁰ Egy embert ábrázoló fénykép elkészítéséhez a képen szereplő előzetes beleegyezése szükséges, enélkül a képkészítés önmagában is jogszerűtlen. A könyvemben látható helyszínek, nyilvános események helyszínei, a különböző események hosszas keresés során, több mint három év alatt gyűltek össze. Az ilyen jellegű eseményeken a hatályos jogszabályok szerint továbbra is készíthető kép a szereplők előzetes beleegyezése nélkül is, bár a róluk készült kép nyilvánosságra hozatalát kifogásolhatják és meg is tilthatják.

Azonban továbbra is legális maradt, hogy nyilvános rendezvényeken arcokat fotózunk. „A nyilvános eseményeken jellemzően egy-egy embercsoport mutatja be a saját rítusait a közönségének. Ez ugyanúgy igaz a nagyméretű épületeket felavató öltönyös politikusokra, mint az ősmagyar jelmezben nyilazó hagyományőrökre vagy az oltást gyakorló tűzoltókra. A nyilvános események szexepilje az, hogy a szervezők mindig kommunikálni szeretnének valamit - ezért is olyan rituálisszínház-szerűek ezek az események -, de ehhez az elképzelt narratívához képest a valóság gyakran - sőt általában - nem hagyja magát, így a végén egészen mást tudunk meg a világunkról, mint amit mások láttatni szerettek volna.”¹¹¹

Természetesen a sorozat könnyen okozhat félreértéseket, már csak azért is, mert sajtófotó jellegű helyzetekben: rendezvényeken készültek, ami valójában nem is sajtófotó, hanem eseménydokumentáció kéne legyen, miközben a szerzői szándék egy ország portréjának a megfényképezése. Fontos, hogy a sorozat egyben válasz arra, hogyan lehet az új jogi környezetben legálisan fényképezni a klasszikus dokumentumfotó módszereivel, ha Magyarországot és annak lakóit szeretné bemutatni az ember.

¹⁰⁷ Az ügynökünket alatt engem ért Szily László

¹⁰⁸ Szily László: *Olyan ez, mint a holdraszállás*. Barakonyi Szabolcs Kösz, jól! könyv előszavában. Robert Capa Nonprofit Kft. Budapest, 2016, 4.

¹⁰⁹ In Medias Res - Boronkay Miklós: *A képmáshoz és a hangfelvételhez fűződő jog**

<https://media-tudomany.hu/2013/06/22/a-kepmashoz-es-a-hangfelvetelhez-fuzodo-jog/> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

¹¹⁰ CC BY-NC-ND 4.0 *Aki fotóz és akit fotóznak* Szerző: dr. Bodrogi Bea. Nevezd meg!-Ne add el!-Ne változtasd! 2018, Budapest https://cij.hu/hu/wp-content/uploads/2018/09/9_sajtofotojog_pageFIN1.pdf [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

¹¹¹ Szily László: *Olyan ez, mint a holdraszállás*. Barakonyi Szabolcs Kösz, jól! könyv előszavában. Robert Capa Nonprofit Kft. Budapest, 2016, 4.

3.10. *Hűlt hely – Forenzikus esztétika, 2015–2022*

Les(lie) Krims amerikai konceptuális fotóművész a megrendezett/fikciós dokumentumfotóiról is ismert. Amikor a *The Incredible case of Stack O'Wheats Murder* című sorozatáról tartott előadást, a hallgatók között ott ült két rendőr is, egyikük a buffalói rendőrség bűnügyi osztályának fotósa volt. Krims azt kérte tőle, hogy hozzon neki eredeti, bűnügyi helyszíneken készült rendőrségi fotókat. Így nézhetett végig vagy száz eredeti felvételt. Az volt a meggyőződése, hogy bármit is találjon ki, azt az aktákban már készen megtalálja.¹¹² Úgy érezte, hogy a képek alapján, a gyilkossági helyszíneken heverő áldozatokról nem lehet egyértelműen megállapítani, meghaltak-e már, vagy élnek-e még. A rendőrségi fotókra is támaszkodó képeim minden, ami spontánnak tűnik, az hamis és beállított; a sorozattal azt akarta bizonyítani, hogy soha nem tudjuk, igaz-e valami, vagy nem igaz, a helyzet beállított vagy sem.¹¹³

Hasonlóan erős élmény volt számomra is eredeti rendőrségi felvételekkel találkozni. Szerkesztőként a napi hírekhez gyakran kellett képet keresnem a police.hu-n. Minél többet láttam, annál jobban lenyűgözött a látvány; rögtön tudtam, hogy ez elvezethet oda, amit a dokumentum és a valóságérzetünk között valójában keresek. Az egyik első dolog, amit a rendőrségen megtanultam, hogy az „életszerű” fogalmát nem nagyon lehet itt megtalálni. A valósággal kapcsolatos ösztönös érzéseimet kellett legelőször felfüggesztenem, ahogy beléptem ebbe a világba, egy bűnügyi helyszínen a hétköznapi tekintetünket, a valósággal kapcsolatos elvárásainkat egyszerűen el kell felejteni. Elsőre a látványra (studium) azt mondhatnánk, hogy groteszk vagy banális, pedig a résztvevők szemszögéből nézve kevés drámaibb és valóságosabb dolog lehet. Számomra ez volt a döntő pillanat: a bizonytalan valóságtartalmúnak látszó fényképeket elfogadott evidenciaként kaphatom meg. Ezzel a projektemmel felvételiztem a doktori iskolába és mindvégig a kutatásom középpontja maradt.

Az elmúlt közel hét évben valódi bűnügyi szemléken vehettem részt – igyekeztem azt a munkát megtanulni és elvégezni, ami a bűnügyi technikus feladata a fényképezőgéppel. Képeim beállítása, technikai paraméterei lehetőség szerint megegyeznek azzal a módszertannal, amitől egy fénykép tárgyi bizonyítékká válhat. Felkutatásuk és elkészítésük logikája pontosan követi a bűnügyi helyszínen dolgozó rendőrségi szakemberek gondolkodását és tekintetét (lásd 17. számú

¹¹² Kardos Sándor nagyon hasonlóan fogalmazza meg azt, hogy miért is hagyott fel a fényképezéssel.

¹¹³ *Dokumentum No.2* - Jokesz Antal, Szerencsés János, Vető János kiállítás katalógusa - 1980, Veszprém

kép). A bűnügyi technikus feladata, a nyomozati szakasz és a büntetőeljárás során felhasználható dokumentum létrehozása, így természeténél fogva mentes minden művészi szándéktól.

Nem lettem képzett rendőrségi technikus, de mint megfigyelő kétszer is részt vehettem a Rendőrségi és Oktatási Kiképző Központ Bűnügyi Technikus képzésének fotózási gyakorlatán. Erre azért volt szükségem, hogy tisztában legyek a bűnügyi helyszínen dolgozó technikusok fényképezési képzésével, képkészítési szempontjaival, munkamódszerével, azért, hogy ezeket én is betarthassam.¹¹⁴ A titoktartási nyilatkozat lehetővé tette, hogy több éves rendőrségi fotóarchívumokat is átnézzek. Utóbbira azért volt szükségem, hogy megismerjem a létrejött valós dokumentumok egyedülálló esztétikai rendszerét. A sorozatom alapvetően erre a két információs bázisra épül. A projekt ideje alatt, az engedélyek könnyebb biztosítása érdekében a Nemzeti Közszolgálati Egyetem Doktori Iskolájának is a vendéghallgatója lettem.

A fotográfiában igen gyakori, hogy egy történetet állóképek formájában mesélnek el a szerzők, ilyenkor az elbeszélésben minden fényképnek megvan a helye, szerepe és jelentése. Ezekből állhat össze egy végső olvasat. Az én fotóim nem mesélik el az egyes bűnügyeket, és általuk azok megfejtéseit sem ismerhetjük meg pontosan. Összességükben mégis képesek bemutatni egy számunkra ismeretlen világot – ez a világ eredeti formájában csak áldozati, elkövetői, rendőrségi és igazságügyi tekintetek számára látható.

A képkészítés módját pontos szabályok kötik meg, mert a felvételek alapján nagyon is valós döntések, ítéletek szülehetnek. Teljes mértékben igaz lesz, hogy minden, ami a képen van, számít, a rögzítés célja tehát mindig a lehető legtöbb információ begyűjtése. Gondoljunk csak a nyakatekertnek tűnő rendőrségi közleményekre. Nem azért használnak szűkös szókincset, mert nem áll több a rendelkezésükre, hanem mert minden szó csak *önmagát* jelentheti, mindenfajta másodlagos jelentést ki kell zárni.

Fotótechnikai oldalról a helyszíni szemle feladata könnyen értelmezhető, a bűnügyi technikus módszertanának következetes alkalmazása adja a képek készítésének rendjét. A helyszíni szemle egy és megismételhetetlen, a cél a lehető legtöbb információ begyűjtése és rögzítése, ezek későbbi, pontos *kiolvasása*, felfejtése. A helyszínen felkutatott tárgyi bizonyítékoknak nagyobb súlya van, mint a tanúk vallomásának. Munkamódszeremet tekintve a képek létrejötte nélkülöz

¹¹⁴ Luczai-Pénzes Attila r. alezredes, igazságügyi szakértő - Dóri László r. alezredes - Tódor László r. őrnagy: *Krimináltechnikai oktatási segédlet*. Rendőrség Bűnügyi Szolgálat 1999.

minden fiktív elemet. Fontos, hogy a rendőrségi környezetből kisajátított képek a tárgyi bizonyítékok rendszerében nem sérülhetnek, nem távolodhatnak el a bűnügyi fotók természetétől, szabályaitól, így az egyes fotók esztétikai rendszere tovább épülhet, amellett, hogy a dokumentum-erejük növekszik.

Ha a látvány felől vizsgáljuk a kérdést, csak azokat a képeket lehet kisajátítani, amik teljes mértékben megfeleltethetők maradnak egy valós, a nyomozati szakaszban és bizonyítási eljárás során felhasznált dokumentumnak. Sok helyszíni felvétel látványvilága a véletlenszerűségeken is múlik és ezek a legérdekesebb helyzetek. A véletlenszerűségek legtöbbször az eszközök technikai, és a képek készítőinek fotótechnikai hiányosságaiból tevődnek össze. A rendszer szigorú elvárásai ellenére, vagy ezek mellett, a felvételek mégis megtarthatják hiteles dokumentum státuszukat.

A törvényszéki ügyek tudományos környezete egyre több helyen jelen van: a tévésorozatokban, a detektívtörténetekben, a közbeszédben és a hétköznapi életben. Helyet kapott számos tudományágban, a kultúrában – ez alól természetesen a vizuális művészetek sem lehetnek kivétel. A művészeti megközelítések általában olyan témákkal foglalkoznak, amelyek jogi és etikai kérdéseken keresztül vizsgálják meg a dokumentumok bizonyítékként való felhasználását.¹¹⁵

Bertillonnal kezdődik a bűnügyi fotográfia története. Szélesebb körben való ismertetése, azonban már a sajtófotósok munkájának köszönhető. A kezdeti bűnügyi fotók a fotográfia első nem művészi szándékú képei, de pont a kötöttségeiktől és a magas követelményektől válnak gyakorta mesterművekké. A sajtó részéről a bűnügyek helyszínein hamar megjelentek a képzett fotósok, hogy a bulvársajtó olvasóit vérfagyasztó képekkel szolgálják ki. A műfaj legismertebb képviselője a már említett Weegee, de fontos a mexikói Enrique Metinides(1934-2022), aki gengszterfilmekben nőtt fel, rengeteget járt moziba, bár sose gondolta magáról, hogy művész, képei drámaiságát a filmek látványvilága inspirálta, évtizedeken át tudósított bűnügyi magazinoknak. A született mesternek talán a svájci Arnold Odermattot(1925-2021) tarthatjuk. Soha nem tanult fényképezni, közlekedési rendőr volt, munkája részeként készített fotókat közlekedési balesetéről. Célja a precíz dokumentáció volt, nem a borzalmakat akarta rögzíteni,

¹¹⁵ Thomas Keenan, Eyal Weizman: *Mengele's Skull – The Advent of a Forensic Aesthetics*. Sternberg Press, 2012

képeinek ereje a következetes tárgyilagosságban rejlik. A magyar bulvár igazi csúcsának is megvan a maga bűnügyi fotósa: Urbán Tamás – hasonlóan a többiekhez – rendőrségi rádió mellett aludt éveken keresztül, sokszor elsőként érkezett a helyszínre.

Azt gondolom, hogy az előképek által megkezdett diskurzus úgy folytatható, ha ennek a munkának egy a nyilvánosság által kevésbé ismert részét, a nyomok rögzítését emelem a középpontba. Igazából tárgyi bizonyítékokat gyűjtök. A helyszíni szemlék során rögzített tárgyi bizonyítékok képei a nyomozati szakaszban és az ítélethozatal során evidenciákként jelennek meg. A tárgyilagosságot és precíz képrögzítési módszert ki- és elsajátításával újra megkerülhetetlenné válik a képek igaz volta.

Sarah Keturah Deutsch, az University of Wisconsin Law School¹¹⁶ hallgatójának cikke szerint az A Helyszínelők (CSI) című tévésorozat irigylésre méltó népszerűséget élvez a televízióban. A bemutatott bűntények 72%-a erőszakos, ennek nagyrésze gyilkosság, míg a kisebb bűncselekmények, mint például a lopások és betörések mindössze 4%-os gyakorisággal bukkanak fel.

Az úgynevezett kisebb bűnügyek széles képet adnak a társadalmunkról, kevésbé beazonosítható eszköztáraik, amik a bűncselekmények során a nyomozat látókörébe kerülnek, szabadabban értelmezhető rendszereket hagynak. A külső szem számára azok a fényképek a legizgalmasabbak, amelyek első ránézésre elbizonytalanítanak, és inkább a bűncselekmények körüli rejtélyről szólnak. Kevés dolog van, ami jobban izgatná az agyunkat, mint az igazság megismerése, a kíváncsiság, a titok feltárása teljes mértékben kognitív tevékenység.

Azt is érdemes szem előtt tartani, hogy bizonyos információk képesek egy pillanat alatt megváltoztatni a hozzáállásunkat. Ha egy ház képét nézzük, és csak annyit tudunk róla, amit látunk, valószínű teljesen másfelé indulnak el a gondolataink. Ha azonban közlik velünk, hogy ezen a helyszínen bűncselekmény történt, a ráirányuló tekintetünk örökre megváltozik. Egyben ez a belépő kép, ez az első, amit meglát a címre érkező rendőr, és sok esetben ez a felvétel az első kép a szemlejegyzőkönyv kép mellékletében. A néző általában mindig a legszörnyűbb

¹¹⁶ Sarah Keturah Deutsch, University of Wisconsin Law School; Gray Cavender, Arizona State University School of Justice & Social Inquiry: *CSI and Forensic Realism* <https://static1.squarespace.com/static/5b0ee82df793927c77add8b6/t/5b906a3b352f533ad539900d/1536191036513/2+Deutsch+2008.pdf>

lehetőséget projektálja az első olvasatában. Azonban sorozatom képei mindegyike kisebb súlyú, és sosem életellenes bűncselekmények helyszínén készült, mégis a tárgyak többsége a bűn fogalmának közelségétől képes gyilkos fegyverré változni a képzeletünkben. Ezzel a lehetőséggel pedig könnyű visszaélni, ez a másik oka, amiért a gyilkosságok nem jelenhetnek meg az általam kisajátított képek rendszerében. Marshall McLuhan 1977-es velencei biennálén tartott szemináriumában is elhangzik, hogy a sajtó tele van rossz hírekkel (a bűnügyi híradásokat, képeket is kizárólag innen ismerjük). Szerinte a rossz hírek kellene az újságok megvásárlásához, hogy a reklámok generálta hiányérzetünket elnyomják a szörnyűségek hírei, mert azokat jól megúsztuk.¹¹⁷

Ha végignézem, hogyan jutottam ide, egyenesnek látom az utam. Mindig is a dokumentummal kapcsolatos előítéleteket próbáltam kikezdeni. A forenzikus esztétikának számomra talán pont ezért, a fotográfián keresztül lehet kiemelkedő szerepe. Tisztában vagyok vele, hogy amit teszek, az kisajátítás – a biztosíték abban állhat, hogy a kisajátított képeket én magam hoztam létre. Ehhez csupán egy rendszer elfogadottságát vettem kölcsön, esélyt adva a dokumentum státuszának rekonstruálására.

Az én célom kizárólag a képekkel volt kapcsolatban, a kísérletem arról szól, hogy a bűnügyi környezetben spontán létrejövő, *önösszeszerelő*¹¹⁸ esztétikai rendszer átmenthessem az ún. művészeti térbe. Ezt nevezhetjük forenzikus esztétikának is, vagy inkább *forenzikus realizmusnak* is.¹¹⁹ A forenzikus esztétikáig vezető utamat legalább annyira a pályám kódolt részének tartom, mint a rendőrségi fotográfia művészeti térbe beemelését, mindkettő kezdetektől fogva a levegőben volt.

Idővel a különböző karakterek ábrázolása számomra rendkívül fontossá vált, elképzelhetetlen lett volna, hogy létrejöjjön egy olyan sorozat, amiben nem szerepelnek emberek. Pedig embereket fényképen ábrázolni kockázatos dolog, az idő előrehaladtával egyre inkább kötődik majd

¹¹⁷ Videóművészet - *A videó világa*. szerkesztette: Bán András, Beke László. Művelődéskutató Intézet, Budapest, 1983, 17.

¹¹⁸ Kőhalmi Péter: *Erdély Miklós*. Seleris Project 2022, 172-173.

¹¹⁹ „Talán a dokumentarista és társadalmi elkötelezettségű művek képviselnek a legmarkánsabban körülhatárolható egységes kategóriát az adat alapú alkotások között. Ezeknek a műveket és művészeket saját maguk is szokták Forensic vagy Evidentiary Realismnak nevezni. A realizmus elnevezés ebben az esetben inkább helytállóknak tűnik, hiszen alapvető céljaiban vállaltan továbbörökítik a klasszikus realizmus témáit, a társadalom hangtalan, láthatatlan rétegeinek és a rendszerszintű igazságtalanságok reprezentációját.” Fusz Mátyás: *A valósággal való egyezés* - DLA értekezés. 2021, 34.

hozzájuk az a pillanat, amikor a felvétel készült, egyre inkább előtérbe kerül a dokumentatív jellegük, ha mással nem, a ruházatukkal mindenképpen karakteresen fogják képviselni azt az időpontot, amikor lefényképezték őket. “Egyáltalán nem véletlen, hogy a korai fotográfia középpontjában a portré állt. A kép kultikus értéke a távoli vagy elhunyt szeretteink emlékezetének kultuszában lel végső menedékre. A régi fényképekről az emberi arcok tűnékeny kifejezésében int felénk utoljára az aura. Innen fakad ezeknek a régi képeknek a mélabús és semmi máshoz nem hasonlítható szépsége. Ám amint az ember kívül marad a fényképen, a kultikus értékkel szemben nyomban fölénybe kerül a kiállítási érték. E folyamat elindításában úttörő szerepe volt Atget-nak, aki 1900 táján a párizsi utcák néptelen nézeteit örökítette meg. Teljes joggal mondták róla, hogy felvételei olyanok, mintha egy tetthelyről készültek volna. A tetthely is néptelen; a bizonyítékok miatt fényképezik le. Atget-nál a fényképfelvételek a történelmi folyamat tárgyi bizonyítékaivá válnak.”¹²⁰

A mélabúval teli csodálat elvezetett a Fortepan képek személytelenségéhez, ezeknek az eredeti kontextusukat nagyjából teljesen elvesztett képeknek az újra kontextualizálásuk¹²¹ mára egy kisebb népművészetté nőtte ki magát. Saját jelentés-felruházásomban végül a *Fortepan Masters*ben egyfajta érzelmi hullámzássá szerkesztve felhasználtam, hogy megmutassam benne az én huszadik századomat is. A tetthelyek néptelensége és ereje pedig megoldotta az emberábrázolás bennem lévő hiányát.

Ahogy Mélyi József nagyon pontosan megfogalmazta a kiállításomról írt cikkében: „A fotós ebben az esetben a helyszínelést hivatalosan dokumentáló fényképész tevékenységét utánozza: ugyanazokat az utakat járja be, ugyanazt az időt tölti el, ugyanott. Ugyanazokat a tárgyakat fotózza le, ugyanazokkal az eszközökkel. Végül is minden művészi döntéstől megszabadul: a nyomozás szempontjai szerint és a felidézhetőség érdekében a lehető legpontosabban készíti el a leginformatívabb képeket. A helyszín adott, a beállítást a nyomozók végzik, a fényeket a láthatóság igénye szabja meg, a kivágást és a felvétel szögét a célszerűség. A méretező, azonosító segédeszközök felbukkanása vagy a vaku természetellenessége szintén szükségszerű. A fotóról így lekerül a valóság megközelítésének minden művészi terhe, és nem marad más, csak

¹²⁰ Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Kurucz Andrea új fordítását átdolgozta: Mélyi József http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html#a12; [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

¹²¹ gondnok.projekt <https://www.instagram.com/gondnok.projekt/?hl=en> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

a szándékoktól, funkcióktól és felhasználási lehetőségektől – valamint a valóságtól és a művésztől – egyenlő távolságban lebegő kép.”¹²²

3.11. *Fortepan Masters, 2018–2021*

Ezek után nem nagyon láttam a továbblépést a dokumentummal, a fényképpel és az ezekhez fűződő valóságérzetünkkel kapcsolatban. Így szinte magától merült fel, hogy nem is feltétlen szükséges a saját fényképeimmel dolgoznom ahhoz, hogy művészeti projektet hozzak létre. Legálisan hozzáférhető forrásból annyi képet kaphattam, amennyire szükségem volt egy vastag, narratíváktól mentes könyv létrehozásához. Eddigi munkáim közül voltak kimondottan személyesek is, de a személyesség kérdése szükségszerűen számolódik fel a rendőrségi fotóban. Egy rendőrségi fotó csakis személytelen és tárgyilagos lehet.

A Fortepan válogatásánál a személyesség a válogató képzeletében jelenik csak meg, a fotót készítő személyek kiléte teljesen feloldódik a képfolyamban, az ismeretlen szerzők fényképei mindig sokkal izgalmasabbak, titokzatosabbak. A szerző kiléte és szándéka lényegtelenné válhat a fénykép bizonyító erejében, természetesen bármelyik fénykép, bármikor lelepleződhet, de az ilyen esetek legtöbbször csak arról szólnak, hogy valaki felismerte magát vagy egy rokonát, ismerősét egy rég elveszettnek hitt képen.

A *Fortepan Masters*, mint kísérlet az élményszerű, kódolatlan a képértelmezésre, az úgynevezett képolvasására¹²³ épül. A képolvasás az az spontán létrejövő állapot, ami egyszerre érzelmi és értelmi, a verbalitás teljes kikerülésével létrejövő állapot, azonban mindehhez kiterjedt tudás kell, hogy a rendelkezésre álljon.

2018 nyarán rájöttem a Fortepan gyűjtemény egyik lehetséges megoldókulcsára. Erős élmény volt, aludni sem tudtam. Eldöntöttem, hogy úgy fogok foglalkozni a Fortepannal, ahogy eddig senki sem – bezárkózom a képekkel, és az elejétől végignézem őket. A Fortepan az interneten egy hatalmas archívum, a képek száma akkor százharmincezer felett járt; és ez a mennyiség szinte kezelhetetlen, ebben az anyagban már nem lehet eligazodni. Ugyanakkor mindez a

¹²² Mélyi József: *Helyszín, keretben*. Élet és Irodalom, LXIII. évfolyam, 45. szám, 2019. november 8. <https://www.es.hu/cikk/2019-11-08/melyi-jozsef/helyszin-keretben.html> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

¹²³ Ezzel kapcsolatban először Révész László Lászlótól hallottam, mintegy szóbeli utasításként a fényképek, a fotográfia megközelítésére, használatára.

huszadik század kollektív emlékezetének lenyomata is egyben.¹²⁴ A kísérlet kedvéért kezeljük úgy, mintha egyetlen emberé volna, aki magyar, és átélte az egész huszadik századot.

Számomra a művészet egyik legfontosabb célja, hogy új szemmel nézhessünk rá valamire. Én azt gondolom, hogy a képeket sem kell minden esetben megérteni. Ha túllépünk a szokásos válaszok keresésén, akkor a képek mélyebb, igazibb rétegéhez juthatunk el. A tiszta csodálatban kevesebb a gondolat, ebben biztos vagyok. A fotózás felszabadítható ” - mint művészet - a technikai tökély nyomasztó normái alól.... semmiféle téma (vagy annak hiánya), semmiféle technika (vagy annak hiánya) nem vonhatja meg egy fényképtől a létezés jogát.”¹²⁵

A könyv első kiadása 2021-ben jelent meg, és saját alkotói folyamatként tekintetem rá: „A Fortepan gyűjteményéhez korábban csak tematikák mentén nyúltak, tehát nem a fotó volt az elsődleges, hanem a narratív kapcsolódás. Ezt a képek szempontjából hátrányosnak éreztem. Tudtam, hogy vannak nagyon erős felvételek az archívumban, amelyeket, ha megfelelően kombinálok, minden hozzáfűzött magyarázat nélkül elindítanak egy sokkal lényegibb megközelítést, amelyet én szeretek a fotográfiában: az első pillanat érzelmi állapotát. Ez egy létállapotot rögzítő válogatás, ami kapcsolódik az emlékezethez, az alkotókhoz, és persze saját magamhoz. Azokra a kompromisszummentes pillanatokra szerettem volna ráérezni, amikor egy kép kapcsán nem arra gondolok, hogy az jó-e vagy sem. Arra törekedtem, hogy minden egyes felvétel önmagában lehessen egy nagy mű. Viktor Pelevin írja a Titkos pillantások a Fudzsi-hegyre című könyvében, hogy amikor a gazdagok drága bort isznak, nem a bort isszák, hanem a benne feloldott narratívát¹²⁶. Ezt a gondolatot meg is fordíthatjuk, lehet a narratívák megteremtésével kezdeni. Fontosnak tartottam, hogy játsszak ezekkel a kognitív torzításokkal. A világ legjobb fotóihoz mérhető képeket szerettem volna megtalálni, amiben a szerkesztői rutinom is segített.

¹²⁴Gerhes Gábor művében, az *ATLAS*-ban sok rokonvonást látok a Fortepan Masters szellemiségével, mindkettő egy könyvben próbálja összefogni az emberi tudásunkat és ezt a képekkel kívánja elérni.. Mélyi József Gerges Gábor *ATLAS* című kiállításának tanulmánykötetében olyan dolgokat fogalmaz meg, amiket a Fortepan Masters képeire is nagyon találónak érzek: *Az ATLAS ugyanúgy szemlélhető a régi vagy az új szemszögéből, s egyaránt látható az egyéni vagy a kollektív emlékezet képi gyűjtőhelyeként; bármely kiválasztott képét felfoghatjuk gondos beállítás eredményének, defelidézhetjük benne a véletlen szerepét is; a gyűjtemény valamennyi eleme megragadható az értékes és az értéktelen fogalmával, a hamissal és az igazzal, s metaforikusan egyszerre mutathat látható és láthatatlan világokra..* Mucsi Emese – Gerhes Gábor: *Atlasz Szöveggyűjtemény*. Mélyi József: *Képhatalom - Gerhes Gábor életműve és atlasza*. Budapesti Történelmi Múzeum Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest 2022, 154-155.

¹²⁵ Sontag 173.

¹²⁶ Pelevin 224.

Erős hatás kiváltására törekedtem, mintha a könyv nézője egy regényt olvasna, amely során adott esetben elzékenyül, megrendül, de alapvetően a fényképek nagy része mégis szebbnek mutatja a XX. századot, mint amilyen az valójában volt. A fotográfia kezdetektől fogva egy picit csalt, amikor régen fényképeztek, az élet napos oldalára több figyelem jutott, ugyanakkor tudjuk, hogy ugyanezekkel a kamerákkal rögzítették a legszörnyűbb eseményeket is.

Az intenzív hatásra való törekvésem miatt már a kezdetektől tudtam azt is, hogy a könyv vizuális megjelenését Salát Zalán Péterre szeretném bízni, aki azon túl, hogy remek kreatív szakember, ahhoz is ért, hogy a munkájával a végeredményre irányítsa a figyelmet.”¹²⁷

A kamerába kódolva van a lehetőség, gyakran ezért válik teljesen mindegygyé, hogy ki és milyen szándékkal nyúlt hozzá. Gyakran a képek szándéktól és személytől függetlenül képesek a csodálat tárgyává válni¹²⁸. Ez a képességük érdekel engem a legjobban mind alkotói, mind felhasználói oldalról. Valójában a könyv minden képével egyetértek – én így szeretnék fényképezni. Azért szeretem a fotográfiát, mert vannak olyan képek, mint amik végül helyet kaptak a könyvben (lásd 18. számú kép).

4. A kép elveszti a fénykép jellegét

Egy kép létrejöttéhez elvileg csak fény kell, a kép mindig ott van a fényben. A fény képének¹²⁹ rögzítése már a fotografikus eljárás során történik meg, és ez, a természetben nem létező lehetőség szakítja el a fotográfiát a valóságtól, pedig a fény és a benne rejlő kép teljesen valóságos.

A mesterségesen generált technikai képek megjelenése már több évtizedes. Manapság már a második generáció kezdi meg életét a fény nélkül készített, kizárólag elektronikus kijelzőkön születő képek világában. Számukra már ismeretlen a képek iránti ösztönös bizalom; ha valami nagyon furcsát látnak, akkor sem szándékuk ellenőrizni a kép valóságát. Az ösztönös reakció leginkább az, hogy a kép hitelessége másodlagos, elsődleges inkább (komplex üzenet része, legyen az) a szórakoztatás, a fogyasztás és a kommunikáció (a helyes sorrend még valószínűleg

¹²⁷ Tóth Olivér: „A képek néha lehetnek fontosabbak nálunk” *Beszélgetés Barakonyi Szabolccsal*. Fotóművészet LXV. évfolyam 2022. 4. szám 98-99.

¹²⁸ Sontag 179.

¹²⁹ Peternák Miklós: *A fény képeiről*. video, 121` 1989

kutatásokra szorul, vagy vita tárgya). A képek számukra már könnyen változó látványok, az eredetiség ellenőrzése nem érdekes, a látvány végképp elszakadt a valóságtól.

Képek között éljük le az egész életünket, egy olyan korban, ahol már a fényre sincs szükségünk a fotóink elkészítéséhez. Egyre inkább a (szemünkbe világító) kijelzőkön történik és jön létre minden. Megváltozott képfigyasztási szokásaink is egyre inkább magát a kommunikációt jelentik, azt a kommunikációt, amit alapesetben személyes és nyelvi szinten értettünk eddig. Manapság a legfontosabb érték a figyelmünk lett, és ezt megfelelő képekkel meg lehet szerezni. A képek létrehozásához már régóta nem kell semmiféle szaktudás.¹³⁰ Ha a képek nem valódiak, valódi-e a velük folytatott kommunikáció?¹³¹

A médium mára mindenki számára hozzáférhetővé vált, ha úgy tetszik a telefonjainkban lévő kamerákkal a fénykép és videókészítés privilégiuma megszűnt. Így a helyzet demokratizálódásával a kamerák mozgó és állóképeire már nem tekinthetünk úgy, mint képekre. Az egymásnak írt üzeneteinkben először a mondatok rövidültek meg, aztán a szavak is, de a hangulatjeleket se karakterekből rakjuk már össze. És egyre gyakrabban magyarázatok nélkül is küldünk, töltünk fel a világhálóra képeket.

David Claerbout 2011-es slideshow-ja, a *Csendes part* (The Quiet Shore)¹³² pontosan abból indul ki, hogy a fotó képes rögzíteni a pillanatot. A 32 perc 32 másodperces mű állóképeinek sora különböző beállításokból, de ugyanazt a fiktív, eseményszerű pillanatot mutatja a bretagne-i Dinard város strandján, ahol köztudott, hogy Európában itt a legnagyobb az árapály mértéke. Az összekötő kapocs az a pillanat, amikor egy fiú mindkét tenyerével egy a visszahúzódó tenger által hátrahagyott tócsába csap. A víz fröccsenése egyértelműen utal a fotó pillanatszerűségének örökségére. A fekete-fehér, nedvesen csillogó part ezüstös fénye utalhat még az analóg fotográfia nyersanyagára, de a képek már mesterségesen, fény nélkül jöttek létre.

¹³⁰ Barakonyi Szabolcs: *Amikor a kép elveszti a fény jellegét*. Telex, 2022. március 12. <https://telex.hu/foto/2022/03/12/anticamera-capa-kozpont> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

¹³¹ „A képek a világot állítják elő, de elébe is állnak...” Vilém Flusser: *Képeink*. 1992 <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/flusser2.htm> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

¹³² David Claerbout The Quiet Shore. 2011, video, 32 perc 32 másodperc <https://davidclaerbout.com/The-Quiet-Shore-2011> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

4.1 Utolsók és elsők

A kép már egy ideje nem működik önmagában, rászorul a környezetére, egy kommunikációs csomag egyik komponense, és dokumentum jellegét is elveszíteni látszik. Jonas Bendiksen belga fotóriporter¹³³ legutóbbi könyve, a 2021-es megjelenésű *The Book of Veles*¹³⁴ valójában egy kitaláció. Fotóriporteri hitele és hírneve mögé bújva egy meglehetősen szép fotókkal teli könyvet mutatott be, arról az Észak Macedón városról, Velves-ről, ami 2016-ban több más hellyel együtt híresült el a Trump választási kampány ideje alatt működő, a választási eredményeket döntően befolyásoló álhír-gyártás központjaként. Az, hogy valójában döntően befolyásolták-e a választásokat, nincs megerősítve.

Könyvének képeihez mesterséges intelligenciát használt, a *youtube* és más internetes források képei mellett. A végeredmény mellbevágóan hű, a fotóriporter korábbi stílusát is hozza és a nyomozás témájának súlya is szépen illeszkedik a pályaképbe (lásd 19. számú kép). A hamisítás tényét a könyv megjelenése után maga jelentette be egy rangos fotófesztiválon.¹³⁵

A képek igazságának, eredetiségének ellenőrzése és hiteles előállítása továbbra is személyes feladat maradt. Legutóbb a Sony cég sok kategóriát díjazó fotós világversenynél okozott gondot a mesterséges intelligencia generálta fényképnek látszó képe. A német fotós, Boris Eldagsen tudatosan nevezett nem saját képpel (lásd 20. számú kép), mert egy nemlétező, vagy kezeletlen kategóriára és helyzetre kívánta irányítani a figyelmet. A kép(e) első díjat nyert, a fotós a díjat nem vette át, a német fotószövetség *German Photo Council* közleményt adott ki az esetről.¹³⁶

Bár a mesterséges intelligencia nem a kivág és beilleszt módszerével dolgozik, igaz lehet rá, Sugár János Tranzit blogon megjelent írása, miszerint „időközben az is kiderült, hogy mára mindez egy olyan gondolatmenet része lett, amelynek más elemeit posztmodern korunkban

¹³³ Bendiksen 2004 óta a Magnum fotóügynökség tagja. A Magnum szellemisége biztosítja számára a legmagasabb fokú szakmai elfogadottságot a fotóriporterek között. De saját jogán is elismert dokumentarista fotós, munkásságát számtalanszor díjazták már.

¹³⁴ Jonas Bendiksen: *The Book of Veles*. GOST Books, 2022.

¹³⁵ *The Book of Veles* Interview by Jade Chan

<https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/book-veles-jonas-bendiksen-hoodwinked-photography-industry/> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

¹³⁶ https://www.eldagsen.com/wp-content/uploads/2023/04/Fotorat_KI-Position-en.pdf [utolsó letöltés: 2023.06.18]

gondtalanul elfogadjuk és használjuk. A kontextusukból önkényesen kiragadott idézeteket cut and paste technikával folyamatosan új sorrendekbe rakjuk, a növekvő képözönből kiemelt képeket továbbalakítjuk Max Ernsttől, Elekes Károlyon át a Fortepan-ig.”¹³⁷ Kérdés, hogy a mesterséges intelligencia tudásbázisát képező, a meglévő, emberek által létrehozott képeknek(műveknek) meddig tulajdonítunk szerzői jogot. Ameddig a kérdést nem rendezzük jogi oldalról a mesterséges intelligencia minden mozdulata perelhető lenne, vagy kizárólag a hivatkozás, az idézet terhe mellett kerülhetnének nyilvánosságra, vagy művészetként kell kezelni. Hiszen a gép is “elválasztja a képeket az eredeti kontextusuktól, még ha csak alig érzékelhető módon is, és ezzel értékes művészetet hoz létre.”¹³⁸ Kár, hogy ehhez már az eleve értékes művészetekből is kénytelen lopni vagy idézni.

4.2 MŰÉSZ¹³⁹

A dolgozat írása közben a mesterséges a generatív intelligencia képei végképp kiáradtak az internetre. A 2023-as év a köztudatban egészen biztosan a mesterséges intelligencia szöveges és képi zajáról szól. Soha nem volt még ennyire könnyű a kép-, a videó, a szöveg és a hanggenerálás. Ezek esetében többé már ugyanúgy nem lehetünk biztosak, hogy ki vagy mi készítette. A kezdeti játékos, ügyetlen kísérletek és fricskák után az MI képek is egyre inkább saját jogon kívánják betölteni a szerepüket. A képi dokumentummal kapcsolatos kérdéseink a szemünk láttára vesznek újabb fordulatot.¹⁴⁰

A mesterséges intelligencia által előállított képek már azzal a kérdéssel szembesítenek minket, hogy meddig tekintünk a felületen megjelenő látványokra úgy, mint képekre. Korábbi vállalkozásom, hogy tisztába tegyem a fényképek dokumentum státuszát,

¹³⁷ Sugár János: *Távírányítás aura*. Tranzit Blog, 2020. június 10. <http://tranzitblog.hu/taviranyitos-aura/> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

¹³⁸ U.o. (a szöveg eredetileg az appropriation artról szó, de itt is igaz lehet)

¹³⁹ Szily László: Nyelvújítás: azt javasolják, hogy a mesterséges intelligenciát AI helyett MŰÉSZ-nek hívjuk magyarul <https://444.hu/2023/05/22/nyelvujitas-azt-javasoljak-hogy-a-mesterseges-intelligenciat-ai-helyett-muesz-nek-hivjuk-magyarul> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

¹⁴⁰ *A képi fordulat* terminust a 90-es évek eleje óta terjedt el W.J.T. Mitchell, (Professor of Art at the University of Chicago) írásai nyomán, és röviden összefoglalva arról szól, hogy világunkat és identitásunkat nemcsak leképezik, hanem egyre inkább alakítják is a bennünket körülvevő képek. A képek így egyre fontosabb szerepet játszanak társadalmi valóságunk konstrukciójában. W. J. T. Mitchell: *A képi fordulat*. Ford.: Hornyik Sándor http://balkon.art/1998-2007/2007/2007_11_12/01fordulat.html [utolsó letöltés: 2023.07.02.]

miközben magam állítok elő hiteles dokumentumokat, amik aztán a művészeti térbe való áttemelésük után is kiállják a maguk eredetiségi próbáját, az végső soron vagy hiábavalóvá vált, vagy most lett igazán aktuális.

4.3 Összegzés

Az eddig bemutatott kísérleteim alapján a valóság ábrázolásának problémája hasonló a közismert buddhista metaforához, a vízben tükröződő holdhoz, amely a világi jelenségek (sz. *dharma*) illuzórikus természetét szimbolizálja. “Ebben az értelemben használják számos buddhista szútrában és értekezésben, mindenekelőtt a korai mahájána szútrák egyikében, a Tökéletes Bölcsesség szútráinak (sz. *Prajñāpāramitāsūtra*) 25000 soros változatában (i. sz. 100–300), mint az illúzió nyolc hasonlatának (sz. *aṣṭamāyopamā*, k. *ruhuan yu*) egyikét, melyek annak bemutatására szolgáltak, hogy a jelenségeknek nincs eredendő létezésük, mégis megjelennek. “Az erre vonatkozó nyolc hasonlat a következő: álom (sz. *svapna*); illúzió (sz. *māyā*); délibáb (sz. *marīci*); visszhang (sz. *pratiśabda*); optikai csalódás (sz. *pratibhāsa*); tükörcép (sz. *pratibimba*), azaz a dolgok úgy jelennek meg, mint a vízben tükröződő hold (sz. *udakacandra*), de nincs saját valóságuk; a gandharvák városa (sz. *gandharvanagara*), azaz a dolgok úgy jelennek meg, mint az isteni zenészek, a gandharvák városa, ahol valójában nincs ház, sem senki, aki lakna ott, és végül a Buddha mágikus megjelenése (sz. *tathāgatanirmita*), ami valójában nem létezik.”¹⁴¹

Nem feltétlenül csak a buddhista szempontok miatt, de egyre inkább úgy érzem, hogy valaminek a végére értem. A dokumentarizmussal kapcsolatban, saját magam számára a jövő bizonytalanná vált. A bűnügyi fotós munkám után nehezen látom, hogyan hozhatnék létre olyan dokumentum fényképeket, amik végül a művésztől és a valóságtól egyenlő távolságban lebegnek.¹⁴² A továbblépés kétségessége egyaránt kínzó és nyugtalanító, de magam számára a dokumentum és valóságérzet kapcsolatának képletét megoldottnak tudom tekinteni. Ennél közelebb már csak akkor juthatok a fénykép dokumentum jellegéhez ismét, ha a képeket nem is én csinálom. A bűnügyi képek az igazságügyi gyakorlatban betöltött

¹⁴¹ Kelényi Béla: *A tükrö(ződés)t néző bódhiszattva*. Keréknyomok, 2023, 43–60.

¹⁴² Mélyi József: *Helyszín, keretben*. Élet és Irodalom, LXIII. évfolyam, 45. szám, 2019. november 8. <https://www.es.hu/cikk/2019-11-08/melyi-jozsef/helyszin-keretben.html> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

szerepük miatt különösen erősen képesek a valósághoz kapcsolódni, azután is ha onnan kikerültek már. Az előző részben részletesen leírtam azokat a feltételeket amik mentén elsajátítottam azt a gyakorlatot, amitől a készítés pillanatában a bűnügyi helyszíni felvételeim megfelelőek lettek, így az eredeti, ott készült tárgyi bizonyítékokkal, evidenciákkal egyenértékűvé váltak. Ehhez mint alkotó valójában teljesen vissza kellett vonulnom, minden személyes művészi szándékomat a képkészítés pillanatában fel kellett adjak. A folyamatban, mint fotós teljesen megszűntem, miközben átalakulni csak azért nem tudtam, mert nem ez én felvételeim kerültek be a bűnügyi nyilvántartásba, de akár be is kerülhettek volna. De ugyanígy a helyszínen párhuzamosan dolgozó technikus képei is esetenként felcserélhetővé váltak az én kiállítóterben fellógatott képeimmel.

Az utóbbi időben nem is készül újabb, saját fotósmunkám, és nem is tudom, hogy a dokumentarizmuson belül fog-e még. Így a másik mestermunkám, az előbbit kiegészítve a Fortepan Masters könyv lett. Mindkét mű esetében úgy érzem, hogy a teljes figyelmet képekre irányítottam, aminek az ára itt a saját szerzőiségem feladása is egyben, mert a képeket nem én készítettem, sok esetben azt sem tudom, hogy kik a készítőik, míg a rendőrségi fotózásnál olyan szabályokat tartottam be, amik ki kell zárják a művészi képkészítés szabadságát, ezen keresztül természetesen a szerzőiséget is. Mindkét esetben a befogadói oldalról létrejövő gyakorlatot képolvasásnak nevezem és a műélvezet élményének, a megismerésnek a modellezését látom benne. A fényképeket különösen régóta terhelik meg az elvárások és az ezekre válaszoló narratívák. Azt gondolom, hogy itt az idő helyreállítani a fényképek egy nagyon fontos és elsődleges tulajdonságát, a képként való használatukat. A metaadatok ismeretétől mentes fényképekkel töltött időnek lehet szerepe az oktatásban is.

Fontos felismerni a fotó meditációs objektumként való használatát, mert az újonnan megjelenő látványok és az azzal kapcsolatos gondolataink kezdenek túl kiszámíthatóvá válni, vagy egyszerűen csak a kiégéssel fenyegetnek. Az ezeket leváltó kedvező folyamatokhoz kulcsfontosságú lehet a kontextusukat elvesztett (rég) fényképek (Fortepan, Hórusz és más archívumok, lásd 21. számú kép) és a különböző (alkalmazott, amatőr, talált, de akár katalogizált múzeumi is) területekről származó, szándékosan új pozícióba helyezett képekkel való aktív időtöltés, képhasználat. A dolgozatom elején az ígértem, hogy

próbálom fénykép, mint a valóságra mutató ujj gesztusát megidézni, de ez az ujj valójában csak a megemléített fotókra képes rámutatni.

5. Köszönetnyilvánítás

Köszönöm a témám iránti bizalmát témavezetőmnek, Sugár Jánosnak. Köszönöm Kelényi Béla tibetológusnak, hogy a buddhista vonatkozásokat megvitatta velem. Köszönöm a szöveg gondozását, szerkesztését Tóth-Szenesi Attilának. Köszönöm a szöveg megírásában nyújtott nélkülözhetetlen segítségét Arató Ágnesnek, Jokesz Antalnak, Mélyi Józsefnek és Pfisztner Gábornak. Köszönöm a rendőrségnél végzett munkám támogatását Dobó Dénesnek, Havas Istvánnak és Király Attilának. Köszönöm a Fortepan Masters könyv létrejöttét alkotótársaimnak, Salát Zalán Péternek, Simó Györgynek és Szilágyi Róza Teklának. Az útmutatásért - a buddhizmus összekötése a fotográfiával - köszönet Révész László Lászlónak.

6. Bibliográfia

Bajomi-Lázár Péter: *Az objektivitás-doktrína nyomában*. Médiakutató
https://mediakutato.hu/cikk/2003_02_nyar/02_objektivitas_doktrina/?q=bulv%C3%A1r#bulv%C3%A1r [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

Barakonyi Szabolcs: *A következő észak-koreai képek mindegyike attól igaz, hogy hamis*. Telex, 2022. január 08. <https://telex.hu/foto/2022/01/08/max-pinckers-red-ink> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

Barakonyi Szabolcs: *A pillanat, amikor az amerikai álom véget ér*, Telex, 2022. február 19. <https://telex.hu/foto/2022/02/19/ken-light-midnight-la-frontera> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

Barakonyi Szabolcs: *Amikor a kép elveszti a fény jellegét*. Telex, 2022. március 12. <https://telex.hu/foto/2022/03/12/anticamera-cap-a-kozpont> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

Barakonyi Szabolcs: *Azt mondják, Magyarországon nem történik semmi*
<https://telex.hu/foto/2022/06/17/azt-mondjak-magyarorszagon-nem-tortenik-semmi> [utolsó letöltés 2023.06.29.]

Barakonyi Szabolcs: *Egy elrohadt kép is okozhat katartikus élményt*. Telex 2021. december 04. <https://telex.hu/foto/2021/12/04/nagykep-a-veletlen-egy-egyszeru-dolog-elrohadt-kep> [utolsó letöltés 2023.06.29.]

Barakonyi Szabolcs: *Egyetlen hiteles képriport készült a járvány idején a magyar kórházakban*. Telex, 2022. május 01. <https://telex.hu/foto/2022/05/01/moricz-sabjan-simon> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

Barakonyi Szabolcs: *Kösz, jól!*, Robert Capa Nonprofit Kft. Budapest, 2016

Barthes, Roland: *Világoskamra*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985

Beke László: *A performance és Hajas Tibor*. Mozgó Világ, 1982/2

Bellai László: *Ők az értelmiség, mi meg a szakmunkások – Interjú Barakonyi Szabolccsal*
 MODEM, Magyar Online és Digitális Médiatörténet
<https://www.mediatortenet.hu/2018/04/24/ok-az-ertelmiseg-mi-meg-a-szakmunkasok-interju-barakonyi-szabolccsal/> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

Bendiksen, Jonas: *The Book of Veles*. GOST Books, 2022

Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Kurucz Andrea új fordítását átdolgozta: Mélyi József http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html#a12; [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

dr. Bodrogi Bea: CC BY-NC-ND 4.0 *Aki fotóz és akit fotóznak* Szerző: dr. Bodrogi Bea. Nevezd meg!-Ne add el!-Ne változtasd! 2018, Budapest
https://cij.hu/hu/wp-content/uploads/2018/09/9_sajtofotojog_pageFIN1.pdf [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

Boronkay Miklós, In Medias Res - *A képmáshoz és a hangfelvételhez fűződő jog**
<https://media-tudomany.hu/2013/06/22/a-kepmashoz-es-a-hangfelvetelhez-fuzodo-jog/> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

Bán András – Szabó Magdolna: *Fotográfia vidéki gyűjteményekben I. rész*. Fotóművészet 2012/3 LV. évfolyam 3. szám
http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201203/fotografiai_videki_gyujtemenyekben [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

Böhringer, Hannes: *Kísérletek és tévelygések*. Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám Budapest 1995

C3, Történeti Fotóeljárások Magyarországon <http://fotomult.c3.hu/pozitiv/autotipia/index.html> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

Chan, Jade: *The Book of Veles* Interview by Jade Chan
<https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/book-veles-jonas-bendiksen-ho-odwinked-photography-industry/> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

Claerbout, David: *The Quiet Shore*. 2011, single channel video projection, black & white, silent, 32 min 32 sec
<https://davidclaerbout.com/The-Quiet-Shore-2011> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

Clark, Larry: *Tulsa*. New Society Publishers, 2000.

Dokumentum - Dokumentum No.2 - Jokesz Antal, Szerencsés János, Vető János kiállítás katalógusa - 1980, Veszprém

Evans, Walker: *Subways and Streets*. National Gallery of Art, 1991

Fekete fény - Csoportos kiállítás az 1999-es teljes napfogyatkozás 20. évfordulója alkalmából. Kortárs Művészeti Intézet – Dunaújváros (ICA-D) Kurátor: Mucsi Emese, Társkurátor: Barakonyi Szabolcs, 2019. július 20. - 2019. augusztus 23.
<https://capacenter.hu/kiallitasok/fekete-feny/> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

Fischer Judit: *Azonosítatlan Repülő Tárgyak*, DLA értekezés 2017

Flusser, Vilém: *A fotográfia filozófiája*. Fogalmak jegyzéke, Tartóshullám - Belvedere - ELTE BTK, 1990

Flusser, Vilém: *Képeink*. 1992 <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/flusser2.htm> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

Fortepan Masters – Kollektív fotográfia a 20. századból, Barakonyi Szabolcs válogatásában. Bazin Investments Kft. Budapest, 2021

Fotográfusnők - Konferenciakötet. 2021, Fisli Éva (Szerk.) Cs. Plank Ibolya E. Csorba Csilla Fejős Zoltán Szabó Magdolna

Fried, Michael: *Barthes's Punctum*. *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 3 (Spring 2005), 573
 The University of Chicago Press

Fusz Mátyás: *A valósággal való egyezés* - DLA értekezés. 2021

gondnok.projekt <https://www.instagram.com/gondnok.projekt/?hl=en> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

Hockney, David - Gayford, Martin: *A képek története - A barlangtól a monitorig*. Scholar Kiadó Budapest 2021

Horányi Attila, *dokumentum, snapshot, kortárs fotográfia, Exsymposion*, 2000. október 2.
https://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page_surfer&csa=load_article&rw_code=dokumentum-snapshot-kortars-fotografia_928 [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

Hostetler, Lisa: Handy et al. *Reflections in a Glass Eye: Works from the International Center of Photography Collection*, New York: Bulfinch Press in association with the International Center of Photography, 1999. 231.
<https://www.icp.org/browse/archive/constituents/weegee?all/all/all/all/0> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

Jokesz Antal: *A valóság visszavág - Dokumentum és dokumentarizmus*. 2004/1-2. XLVII. évfolyam 1-2. szám http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200412/a_valosag_visszavag [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

Keenan, Thomas - Weizman, Eyal: *Mengele's Skull – The Advent of a Forensic Aesthetics*. Sternberg Press, 2012

Kelényi Béla: *A tükrö(ződés)t néző bódhizattva*. Keréknyomok, 2023

Keturah Deutsch, Sarah - University of Wisconsin Law School; Gray Cavender, Arizona State University, School of Justice & Social Inquiry: *CSI and Forensic Realism* <https://static1.squarespace.com/static/5b0ee82df793927c77add8b6/t/5b906a3b352f533ad539900d/1536191036513/2+Deutsch+2008.pdf> [utolsó letöltés: 2023.07.05.]

Kincses Károly - Jokesz Antal. Artportal.hu, <https://artportal.hu/lexikon-muvesz/jokesz-antal-665/> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

Kodak.com <https://www.kodak.com/en/company/page/photography-history> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

Kóhalmi Péter: *Erdély Miklós*. Seleris Project 2022

Lebeck, Robert - Von Dewitz, Bodo: *Kiosk. A history of photojournalism* - Robert Lebeck & Bodo Von Dewitz, Steidl, 2001

Library of Congress <https://www.loc.gov/collections/fsa-owi-black-and-white-negatives/about-this-collection/> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

Light, Ken: *Midnight la Frontera*, Introductory text by José Ángel Navejas in English and Spanish. TBW Books 2020

Luczai-Pénzes Attila r. alezredes, igazságügyi szakértő - Dőri László r. alezredes - Tódor László r. őrnagy: *Krimináltechnikai oktatási segédlet*. Rendőrség Bűnügyi Szolgálat 1999

Lugosi Lugo László: *Miniatűrök*. Élet és Irodalom, 2001/39. szám

MOMA <https://www.moma.org/collection/terms/farm-security-administration-fsa> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

Maddow, Ben: *W. Eugene Smith Through a Lens, Darkly*. The New York Times Magazine, 1985. <https://www.nytimes.com/1985/08/25/magazine/w-eugene-smith-through-a-lens-darkly.html> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

Magnum Photos - Contact Sheets: The Images Behind the Image
<https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/magnum-photographers-contact-sheets-the-images-behind-the-image/> [utolsó letöltés: 2023.06.17]

Magnum Photos 75 Years. <https://www.magnumphotos75.com/about> (saját fordítás) [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

Magyari Péter: *Tébánya*. Élet és Irodalom LII. évfolyam 21. szám, 2008. május 23.

Martinique, Elena: *How LIFE Magazine Changed the Way We Experience Photography*, Widewalls, 2019 <https://www.widewalls.ch/magazine/life-magazine-exhibition-atlas-gallery> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

Mitchell, W. J. T.: A képi fordulat. Ford.: Hornyik Sándor
http://balkon.art/1998-2007/2007/2007_11_12/01fordulat.html [utolsó letöltés: 2023.07.02.]

Mucsi Emese – Gerhes Gábor: *Atlasz Szöveggyűjtemény*. Budapesti Történeti Múzeum Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest 2022, 23.

Mélyi József: *Helyszín, keretben*. Élet és Irodalom, LXIII. évfolyam, 45. szám, 2019. november 8.

Nagy Dénes: *Másik Magyarország*. dokumentumfilm, 51 perc, 2013.

National Library of Medicine: *Visible Proof, Forensic Views of the Body, Biographies*
<https://www.nlm.nih.gov/exhibition/visibleproofs/galleries/biographies/bertillon.html> [utolsó letöltés: 2023.07.17.]

O'Hagan, Sean: W Eugene Smith, the photographer who wanted to record everything, The Guardian.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/aug/06/w-eugene-smith-photographer-record-everything> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

Pelevin, Viktor: *Titkos pillantások a Fudzsi-hegyre*. Helikon Kiadó 2019

Peternák Miklós: *A fény képeiről*. video, 121 perc, 1989

Peternák Miklós: *A látásvágy technikái* (2021 – megjelenés előtt)

Pfisztner Gábor: *Fényképezek, tehát vagyok? - Gondolatok a szubjektív dokumentarizmusról.* Fotóművészet 2005/5-6. XLVIII. évfolyam 5-6. szám
http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200556/fenykepezek_tehat_vagyok [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

Porosz Tibor: *A buddhizmus lexikona – A Buddha tanítása és a théraváda irányzat szakszavai.* Budapest, 2007

Prosser, Jay: *Buddha Barthes: What Barthes Saw In Photography (That He Didn't In Literature).* Oxford University Press, Literature and Theology, June 2004, Vol. 18, No. 2 (June 2004)

Punctum – Bemerkungen zur Photographie - Reflections on Photography, az azonos című, 2014-es Salzburger Kunstverein kiállításának katalógusa

Puskár Krisztián: *Nem szabad lebecsülni a hajtóerőt.* Kreatív Online
<https://kreativ.hu/cikk/egy-ujseg-nem-tudja-egy-ember-feleves-munkajat-kifizetni> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

‘Saját szemmel/Inside Out’- egy Big Hope projekt: Erhardt Miklós / Dominic Hislop, 1997-98. fotóprojekt 1997. <http://www.c3.hu/collection/homeless/store/bghun.html> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

Scott, Ridley: *Blade Runner.* film, 1 óra 57 perc, 1982

Sebők Zoltán: *Új misztika felé. Beszélgetés Erdély Miklóssal.* In: *Híd.* 1982/3. sz.

Smolik, Noemi: *‘Punctum. Reflections on Photography’ Brings Barthes to the Digital Age*
<https://www.frieze.com/article/punctum-reflections-photography-2014-review?fbclid=IwAR2kKbPFoJNsGbXdPtfPssXt0iL3zMiIqqCh8d9E6aTyCAeP57jlp5ld59Q> (saját fordítás) [Utolsó letöltés: 2023.06.27.]

Sontag, Susan: *A fényképezésről.* Európa Könyvkiadó Budapest 1999

Steinbeck. John: *Orosz napló - Robert Capa 70 fotójával.* Park könyvkiadó, 2009

Stephenson, Sam: *Dream Street - W. Eugene Smith's Pittsburgh Project*, edited by Sam Stephenson, W. W. Norton & Company, 2003

Sugár János: *Perzsa séta* (1985) 16 mm, színes, 54 perc, magyar hang, BBS produkció, standard kópia: 1989

Sugár János: *Távirányítós aura*. Tranzit Blog, 2020. június 10.
<http://tranzitblog.hu/taviranyitos-aura/> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

Szily László: Nyelvújítás: azt javasolják, hogy a mesterséges intelligenciát AI helyett MŰÉSZ-nek hívjuk magyarul
<https://444.hu/2023/05/22/nyelvujitas-azt-javasoljak-hogy-a-mesterseges-intelligenciat-ai-helyett-muesz-nek-hivjuk-magyarul> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

Tasnádi Kata: Sajtó és fotó a sajtófotó előtt - *A nyomtatott fotók megjelenése a magyar képes lapokban az 1880-as években*. Médiakutató, XV. évf. 4. szám 36. o
https://mediakutato.hu/cikk/2014_04_tel/04_sajto_es_foto_1880.pdf [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

The American snapshot : an exhibition of the folk art of the camera, March 1 to April 30, 1944, the Museum of Modern Art 1944. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2316> [utolsó letöltés: 2023.06.29.]

The Family of Man, MoMA, 1955, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

The Metropolitan Museum of Art, https://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/hd_evan.htm [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

Tóth Olivér: „*A képek néha lehetnek fontosabbak nálunk*” *Beszélgetés Barakonyi Szabolccsal*. Fotóművészet LXXV. évfolyam 2022. 4. szám

Ukrainian Warchive <https://www.warchive.com.ua/en/about-en> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

Vian, Boris: *Tajtékos napok, Előszócska*. Európa Zsebkönyvek Budapest, 1979

Videóművészet - *A videó világa*. szerkesztette: Bán András, Beke László. Művelődéskutató Intézet, Budapest, 1983

VárUcca Műhely, 2004/ 1-2, 10. szám V. évfolyam - kivonat

W. Eugene Smith Memorial Fund <https://www.smithfund.org/smith-legacy> [utolsó letöltés: 2023.06.26.]

War Photo Limited: *The end of Yugoslavia*.

<https://www.warphotold.com/exhibitions/the-end-of-yugoslavia36> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

Weegee's Secrets of Shooting with Photoflash. Paperback – January 1, 1953

<https://www.danwagner.com/weegees-secrets-of-shooting-with-photoflash-book> [utolsó letöltés: 2023.06.18.]

Wikipedia

https://hu.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9diaszolg%C3%A1ltat%C3%A1s-t%C3%A1mogat%C3%B3_%C3%A9s_Vagyonkezel%C5%91_Alap [utolsó letöltés: 2023.06.26.]

Zsuppán András: *A közmédia győzött, minden magyar veszít – nagyinterjú a Fortepan alapítójával*. Válasz Online, 2023.05.02.

<https://www.valaszonline.hu/2023/05/02/tamasi-miklos-fortepan-mtva-interju-fenykep-digitalizacio-muzeumok-jozsef-attila/> [utolsó letöltés: 2023.06.17.]

7. Képmelléklet

1. Joseph Niépce: Cím nélkül, (1826 körül)



2. Alphonse Bertillon saját szabványa szerint készült önarcképe (1912)

du sujet 2 mètres : Réduction 5 = Point de vue de la photographie 0^m,40.

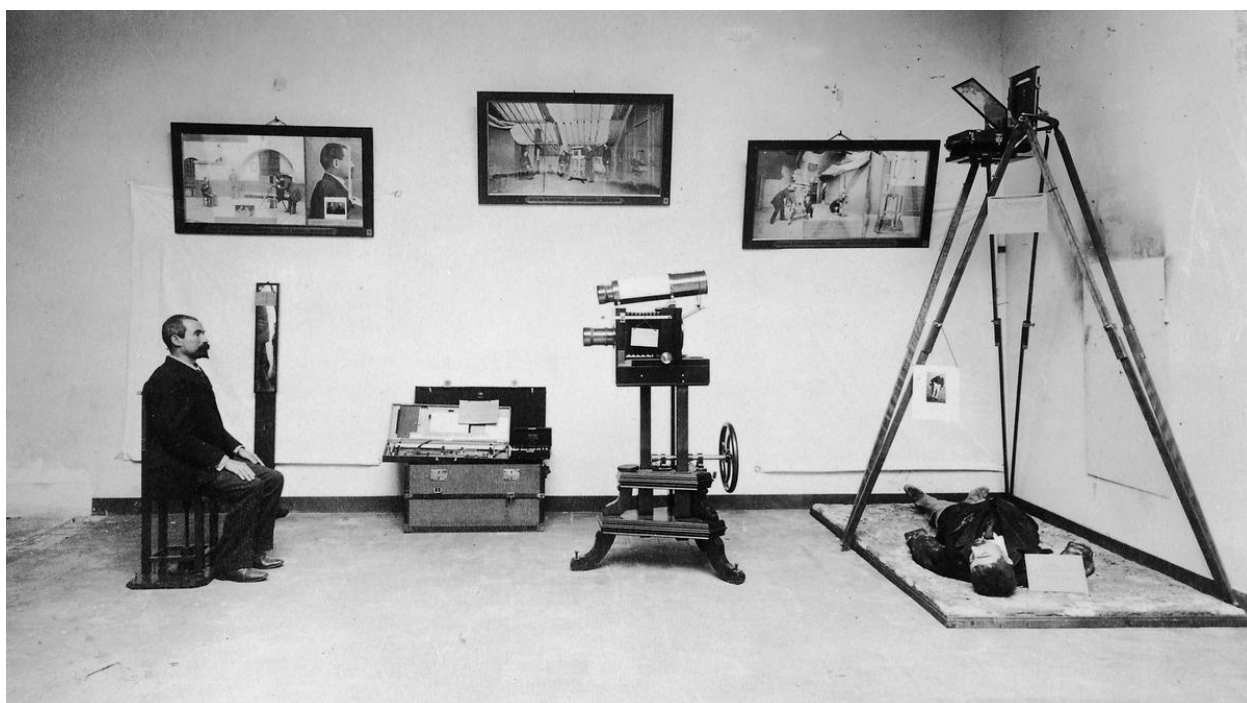
Enverg. 1 ^m 81	zyg ^{es} 14 7	Auric ^{re} g. 9 9	Contr. de l' } pér ^e <i>auto</i> partés	Teint Pen 9	S ^{co} 127
Buste 0 ^m 95 2	Oreille dr. 6 7	Coudée g. 47 9		Main dr. 8	Main g.

M Bertillon 78.12

Notes Main droite

Dressé à Paris, le 7 Août 1912, par M.

3. Fénykép Alphonse Bertillon albumából az 1893-as chicagói World's Columbian Exposition kiállításáról. (1893)



4. Ken Light: Midnight La Frontera (1983-1987)



5. Weegee, Charles Sodokoff és Arthur Webber cilinderrrel takarják el arcukat, New York (1942)



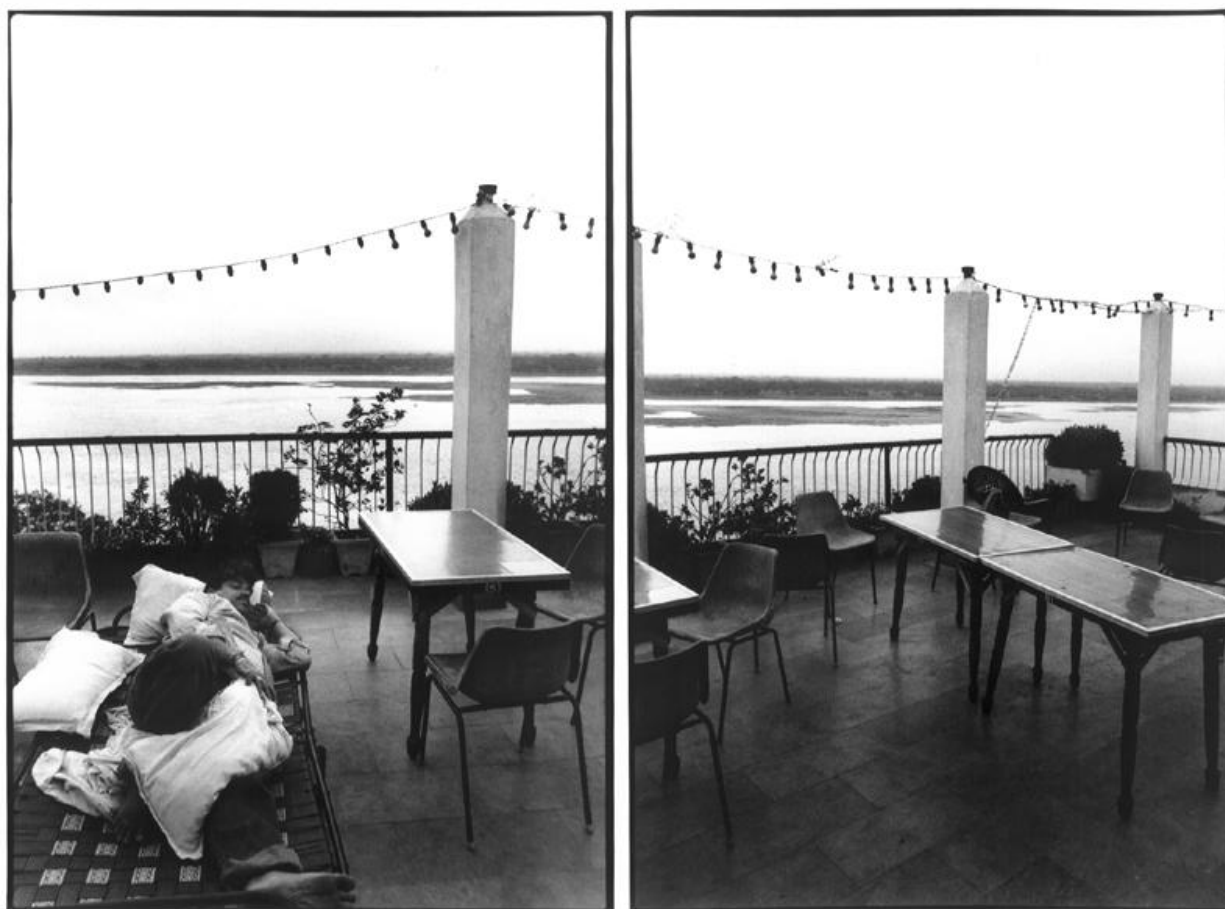
6. Max Pinckers: Red Ink (2017)



7. Kerekes Gábor: Május 1. (1984)



8. Barakonyi Szabolcs: Útinapló (2000)



9. Barakonyi Szabolcs: Vége a bálnak! (2004-2005)



10. Barakonyi Szabolcs: I do, I do, I do (2005)



11. Barakonyi Szabolcs: Szólj anyádnak, hozzon pénzt! (2005)



12. Barakonyi Szabolcs: Tébánya (2006-2007)



13. Barakonyi Szabolcs: Nullától háromig (2008-2010)



14. Barakonyi Szabolcs: Szembesítés (2010)



15. Barakonyi Szabolcs: Tennivaló (2010-2012)



16. Barakonyi Szabolcs: Kösz, jól! (2103-2016)



17. Barakonyi Szabolcs: Hült hely - Forenzikus esztétika (2015-2022)



18. Fortepan / Kiss Zsuzsi (1933)



19. Jonas Bendiksen / Magnum Photos: Veles, North Macedonia. (2019)



20. Boris Eldagsen?? (2023)



21. Egy nemrégiben felfedezett kép a Hórusz Archívumból (a kép készítésének ideje ismeretlen)

