

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem  
Doktori Iskola

A CSALÁDFOTÓ MINT AZ ILLÚZIÓKELTÉS ESZKÖZE

Molnár Ágnes Éva

Témavezető: Kopek Gábor

Budapest, 2015

„Nem gondolod, hogy a fikció valamilyen igazságot rejt?”

„Talán, de kinek az igazsága az?”

*„Don't you think that a fiction can suggest a truth?”*

*„Maybe, but whose truth is it?”*

Larry Sultan

*Pictures from Home*

## TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETÉS	5
1. A CSALÁDSZERKEZET	7
1.1 VÁLSÁGBAN A CSALÁD?	13
2. A CSALÁDFOTÓ MEGHATÁROZÁSA	15
2.1 HARMINC ÉV	19
2.2 TECHNOLÓGIA ÉS CSALÁDSZERKEZET	23
3. A CSALÁDFOTÓ HASZNÁLATA	27
3.1 ARCHETIPIKUSSÁG, FELCSERÉLHETŐSÉG	29
3.2 A CSALÁDFOTÓ MINT POLITIKA	37
3.3 GENDER ÉS IDENTITÁS	45
3.4 DOMESZTIKÁLATLAN TABUK	53
3.4.1 BETEGSÉG, HALÁL	55
3.4.2 SZEXUALITÁS	59
3.4.3 SZÉGYEN	63
3.5 A CSALÁDI FOTÓ MINT ILLÚZIÓ	65
4. A MESTERMŰ ELŐZMÉNYEI	77
4.1 MESTERMŰ - A CSALÁD ALBUMA	83
4.1.2 MESTERMŰ - POLGÁRHÁBORÚK	85
4.1.3 MESTERMŰ - KÖTÉSBEN	89
4.1.4 MESTERMŰ - ÖSSZEFOGLALÁS	93
KONKLÚZIÓ	95
KIVONAT	97
ABSTRACT	99
TÉZISEK	103
THESES	105
IRODALOMJEGYZÉK	107
KÉPJEGYZÉK	115
KIÁLLÍTÁSOK JEGYZÉKE	117



## BEVEZETÉS

Évek óta foglalkozom a társadalmi nemi szerepekkel kapcsolatos megfigyeléseim és ismereteim képpé formálásával, ez alkotta doktori iskolai kutatásaimat is. A munka, a közösségi élet és a család az a közeg, ahol a társadalmi nemi szerepek leginkább észlelhetőek és amelyek legnagyobb mértékben hatással vannak ezekre a szerepekre, determinálják és formálják azokat.

Elsődleges tervem az volt, hogy a családfotó eszközével mutassam be a családon belül megjelenő nemi szerepeknek az elmúlt évtizedben és napjainkban végbemennő változásait. Kutatásom során figyelmem középpontjába végül a család és annak reprezentációja került, a gender kérdése másodlagos lett. Ennek következtében a mestermunkám és jelen értekezés témája a családfotó kiterjedt, több irányú értelmezése lett.

A család rendkívül fontos helyet foglal el a társadalomban: ősi gyökerekkel rendelkező csoport, mely a civilizáció kialakulásával tudatos szerveződéssé alakult, melyet írott és íratlan vallásos és jogi szabályok védenek a mai napig. Az oktatási intézmények, a társadalom, az államhatalom mellett a család is jelentős hatást gyakorol az egyén kultúrájára, értékrendszerére, normáira, biztosítja az egyén szocializációját, társadalmi beilleszkedését.

Értekezésem a családfotó Európában és Észak-Amerikában gyökerező tradícióit dolgozza fel. E két földrajzi terület kortárs kultúrája sok hasonlóságot mutat a közös, zsidó-keresztény alapoknak köszönhetően. Mivel az ezeken kívül eső tradíciók eddigi doktori kutatásaimban nem jelentek meg, ezért értekezésem más kultúrákat, kultúrköröket nem érint.

Céлом, hogy bemutassam a családfotó meghatározottságát, melyet az adott kor technológiai szintje, társadalmi és családi berendezkedése, tabu- és normarendszere, morális és erkölcsi mércéi koronként más-más módon befolyásoltak. Ami állandó, az, hogy a családi fénykép a családi közösség önreprezentációs és öndokumentációs igényeit szolgálja ki.

A technológia adott szintje a kép alapvető vizuális minőségeit határozza meg. A képek témáinak kiválasztását, valamint a képek megőrzésére vonatkozó döntéseket társadalmi normák, a családi berendezkedés, valamint tabuk szabályozzák. E tabuk lehetnek társadalmi jellegűek, amelyek értelemszerűen soha nem kerülhetnek bele a családi fotóalbumba, s vannak reprezentációs tabuk, amelyek hatása az adott kor és kultúra függvényében jelentkezik.

Jelen értekezés, bár tartalmaz erre vonatkozó fejezeteket, nem családfotográfia-történeti összegzés. A privát családképek publikus szférában való felhasználását, művészi interpretációját a felhasználás alapján csoportokra osztottam, melyek kutatásaim alatt megismert példákra támaszkodnak.

Értekezésem keretein belül arra vállalkozom, hogy feltárjam, e számos szinten megvalósuló szabályozottság, meghatározottság és konstruáltság hogyan szervezi a családi fotóalbumok valóságát a kizárólag pozitív értékek mentén, valamint, hogy ez a kreált narratíva milyen viszonyokban állhat valóságosan megtörtént eseményekkel.

# 1. A CSALÁDSZERKEZET

## A családszerkezet fő változásai a XX. és XXI. században az európai és észak-amerikai kultúrkörben

Az általam választott időintervallum és földrajzi terület társadalomtörténeti háttérének átfogó és részletes ismertetése értekezésem keretein belül a téma terjedelme és összetettsége miatt lehetetlen vállalkozás. Ugyanakkor fontosnak tartom megemlíteni azokat a társadalmi változásokat és történelmi eseményeket, amelyek a családszerkezet változására hatással voltak. E változások érintőleges ismertetésére vállalkozom ebben a fejezetben.

Az életet publikus és privát szférára felosztani a modern ember alapvető szükséglete. Az ipari forradalom következményeként a két szféra közötti fizikai távolság megnőtt. *„[...] az ipari forradalom hatására [...] a munkahely és lakóhely szétválása miatt megszűnt a család közös termelői egység funkciója [...]”*<sup>1</sup> A premodern családmodelleket felváltotta a polgári családi forma, mint történeti típus. Ezzel a terminussal Somlai Péter azt az intézményt jelöli, amely eleinte a polgárság magánéletének középpontját alkotta, de a modernizáció előrehaladtával egyre inkább mintaként szolgált más rétegeknek is.<sup>2</sup> Időben és térben elvált egymástól a támogató, intim, a külvilággal szemben védelmet biztosító, modern értelemben vett otthon, és a létfenntartás, a keresőmunka, valamint a nyilvánosság világa. *„A tizennyolcadik század második felében a nemi szerepek újraértelmezése [...] a két nemet a társadalom két külön szférájába utalta: az otthonba, illetve a nyilvánosság területére.”*<sup>3</sup>

1 Bodonyi Edit - Hegedűs Judit: Nukleáris család. In: Hegedűs Judit (szerk.): *A gyakorlati pedagógia néhány alapkérdése. Család, gyerek, társadalom.* p10

2 Somlai 2013: 21

3 Lafferton Emese: *Az ember és a társadalom testéről a modern tudományok tükrében*

A család ma általánosan elfogadott formája hosszú folyamat eredményeként először tehát a polgárság körében jött létre<sup>4</sup>. A XX. század első felében a polgári család ideája egyre nagyobb hangsúlyra tett szert, mivel a munkásosztály és a parasztság bizonyos rétegei számára is elérhetővé vált ennek megvalósítása különböző szinteken és különböző minőségben.

A XX. század első felében, a világháborúk idején a harcba küldött férfi népesség kiesett az európai gazdaságból, így a munkaerejük pótlására nők álltak munkába<sup>5</sup>. A második világháború végével azokban az országokban, amelyekben jelentős volt az emberveszteség (például Lengyelország, Jugoszlávia, Németország<sup>6</sup>), a férfi lakosság számának csökkenése miatt jelentős arányú maradt a női munkavállalás. Más országokban ugyanakkor (elsősorban az Egyesült Államokban) a háború alatt dolgozó nők jelentős részének vissza kellett vonulnia az otthon falai közé<sup>7</sup>.

A háborúk a női munkavállalás változása mellett demográfiai katasztrófát is okoztak, mindkét háború súlyos emberveszteséget okozott<sup>8</sup>. Ennek egyik következménye lett, hogy a háború után természetes igény lépett fel az emberekben visszatérni a 'normál' élethez, amihez Nyugat-Európában és az Amerikai Egyesült Államokban a háború utáni gazdasági fellendülés biztosította a hátteret<sup>9</sup>. A 'normalizálódás' egyik következménye a nemzetközileg „*baby boom*”-ként említett demográfiai robbanás volt<sup>10</sup>. Hasonló eredményre vezetett, hogy a második világháború után a szocialista

---

4 Erről bővebben: Jürgen Habermas: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*

5 Sipos Balázs: Miként befolyásolta a nők magyarországi helyzetét az első világháború? In: *Sorsok, frontok, eszmék. Tanulmányok az első világháború 100. évfordulójára.* p595

6 Tomka 2009: 43

7 Sipos Balázs: Miként befolyásolta a nők magyarországi helyzetét az első világháború? In: *Sorsok, frontok, eszmék. Tanulmányok az első világháború 100. évfordulójára.* p597

8 Tomka 2009: 43

9 Tomka 2009: 258

10 Tomka 2009: 52



országokban betiltották az abortuszt (az ún. Ratkó gyerekek generációja<sup>11</sup>). Mindezek a demográfiai változások hozzájárultak a szocialista országokban az állami szociális juttatások széleskörű elterjedéséhez, nálunk például a GYES<sup>12</sup> bevezetéséhez, a bölcsődék és óvodák létrejöttéhez.

A világháborúk után a szocialista országokban ugyan hiánygazdaság volt<sup>13</sup>, de az alapvető élelmiszerekhez olcsón hozzá lehetett jutni, valamint relatíve jó színvonalú ingyenes közegészségügy és oktatás, olcsó tömegközlekedés, és jó közbiztonság volt jellemző. A nyugati társadalmakban a háború általános gazdasági fellendülést hozott, a kapitalizmus aranykorát élte, megerősödött a fogyasztói társadalom, a háború alatt nélkülözni kényszerült emberekben megnőtt a költekezési kedv. A kezdeti optimizmust<sup>14</sup> ugyanakkor lassan maga alá gyűrve felszínre kerültek az addig lappangó társadalmi feszültségek. Az otthonaikba visszautalt nők élete a gyerekek felnevelése után kiüresedett, s tömegével érezték magukat haszontalannak, miközben a médiából áradó család- és nemi szerep modellek ennek ellenkezőjét sugallták<sup>15</sup>. Az amerikai színesbőrű lakosság egyenjogúsítása már elkezdődött a termelés, a háború, a



11 Valuch 2001: 35

12 Valuch 2001: 43

13 Valuch 2001: 291

14 Ezt az optimizmust jeleníti meg híven az Edward Steichen kurátori tevékenysége nyomán 1955-ben megvalósult *The Family of Man* című kiállítás a MOMA-ban

15 Julia M. Klein: *Is This All?* című cikke, valamint Betty Friedan: *Feminine Mystique* című könyve is erről a problémáról szól.

szórakoztatóipar, a sport területén, de öntudatra ébredésük folyamatában tudatosul bennük kirekesztettségük, kiszolgáltatottságuk. Lényegében hasonló öntudatra ébredési folyamat jellemző a társadalom egyéb csoportjaira, például a homoszexuális kisebbségre. E csoportok rejtett vagy nyilvános, akár törvényileg szabályzott szegregációja elősegítette önszerveződésüket és érdekérvényesítő képességük kialakulását.

Az 1960-70-es évekre a *baby boomer* generáció éppen felnőttkorába lépett: elégedetlen fiatalok óriási tömege kezdett világszerte lázadásba a szülők generációjának kritikátlan fogyasztás-kultusza ellen, mely az első világháború utáni nagy gazdasági világválság - a nyomor és az anyagi bizonytalanság - megélésében gyökerezett<sup>16</sup>. Ez egybeesett korábban láthatatlan, vagy szegregált társadalmi csoportok szerveződésével (például a *Black Panther Party*, azaz Fekete Párduc Párt<sup>17</sup>); valamint ebben a korban alakult ki a hippy mozgalom is, amely az egyetemekről indult, társadalmi egyenlőséget követelt, s a fogyasztói társadalom alapelveivel szemben álló eszméket: a magántulajdon, valamint a tradicionális polgári családi forma tagadását hirdette.

A korszak ellenkultúrája társadalmi és intellektuális katalizátor volt abban, hogy rövid idő alatt számos jelentős társadalmi változás történt meg. Értekezésem szempontjából a legfontosabbak ezek közül, hogy a hagyományos polgári családmódel hegemoniája megdőlt, valamint az, hogy láthatóvá váltak és tudatosan kezdtek el szerveződni a társadalom korábban láthatatlan csoportjai, mely folyamat eredményeképp az identitás és a személyesség központi kérdéssé vált.

---

16 Tomka 2009: 501-502

17 Egy olyan amerikai szervezet, amely a színesbőrűek oktatáshoz, munkához, lakhatáshoz való jogaiért, és a rendőri brutalitás ellen küzdött. Erről bővebben: Joshua Bloom - Waldo E. Martin Jr.: *Black against Empire: The History and Politics of the Black Panther Party*. University of California Press, Berkeley, 2013., valamint Paul Alkebulan: *Survival Pending Revolution: The History of the Black Panther Party*. The University of Alabama Press, Tuscaloosa, 2007.

E változások a szocialista országokban két évtizeddel később aktualizálódtak, a szocialista rendszer bukásával együtt és közvetlenül azt követően mentek végbe, bizonyos módosulásokkal. A háború után a keleti blokkban – a népességcsökkenés problémájának megoldásához hasonlóan – a női egyenjogúság kérdését is felülről jövő intézkedésekkel oldották meg: a nők munkakötelezettségének bevezetésével<sup>18</sup>. A szocialista országokban a diktatórikus rendszer felülről kívánta meghatározni a kultúrát, a gazdaságot, a tudományos, művészeti és egyéb életet, bele kívánt szólni a családok magánéletébe, ezért nem fogalmazódhattak meg vagy reprezentálódhattak a különböző nemi, vallási, etnikai identitások sem. Ezért nem válhatott láthatóvá az a fajta társadalmi elégedetlenség és feszültség, ami a nyugati társadalmakat jellemezte.

Az 1970-es évekre nyilvánvaló lett, hogy az akkor felnőttkorba lépő generáció elveszítette bizalmát a korábban általánosan elfogadott családi formában. A kommuna gondolata felmerült már a modernitás életreform<sup>19</sup> mozgalmaiban és a korai utópisztikus<sup>20</sup> kommunista eszmékben is, amelyekből a Szovjetunió diktatórikus vezetése merített a közösségi gyereknevelés, a párt vigyázó, családi életbe beavatkozó gyakorlatának kidolgozásakor. Az eltérő történelmi háttér és különböző társadalmi berendezkedés ellenére a nyugati hippie mozgalom és a keleti kommunizmus osztoztak abban, hogy mindkettő a magántulajdont, a kapitalizmust, a polgári családi értékeket támadta. A nyugati társadalomban, elsősorban az USA-ban, számos hippie kommuna létezett; a keleti, központosított diktatúrák minden szabad, civil

---

18 Valuch 2001: 292

19 „A 19. század hetvenes-nyolcvanas éveitől kezdődően Európában és az Egyesült Államokban [...] kibontakozó modernizáció [...] ellensúlyozására „orvosságot” kereső [...] társadalmi reformmozgalmak” jelentek meg, melyek a privát élet reformján keresztül képzelték el a széleskörű társadalmi változást. Ilyen volt a gödöllői művésztelepen létrehozott „életreform kommuna” (alapítva: 1901), valamint a „kvázivallásos” Vasárnapi Kör (alapítva: 1915). Részletesen: Németh András: A századelő magyar életreform törekvései

20 Mikonya György: A magyar anarchisták iskolaügyi és életreform törekvései

szerveződéstől féltek, ezért az életforma itt csak elméletben létezett: liberális, baloldali tudósok és gondolkodók teoretizálták<sup>21</sup>, keresték a leginkább fenntartható formát, szabályrendszert, mely egyszerre őrzi meg a közösséget, ugyanakkor biztosítja az egyén szabadságát. Nagyon kis számban, a világban elszórtan fennmaradtak ugyan kommunák<sup>22</sup>, komplex és utópisztikus jellege miatt ez az együttélési forma azonban nem terjedhetett el széles körben<sup>23</sup>.

Értekezésem szempontjából a legfontosabb a következő: a XX. század elején végbemenő gazdasági-társadalmi változások és a fokozódó társadalmi elégedetlenség eredményeként létrejött mozgalmak, kezdeményezések katalizátorai lettek a témám szempontjából lényeges fejleményeknek: létrejött az identitás és a személyesség új típusú megközelítése, valamint felbomlott a polgári családforma több évszázados hegemoniája, melyre napjainkban számos terület képviselői úgy reflektálnak, mint a család válságára.

---

21 Heller–Vajda 1970: 1655–1665

22 A dél-olaszországi Urupia, illetve az izraeli kibucok.

23 Részletesen: Somlai Péter: *Család 2.0 - Együttélési formák a polgári családtól a jelenkorig*

## 1.1 VÁLSÁGBAN A CSALÁD?

A fenti kérdésre adott válaszok szerteágazóak, s nem mentesek a véleménynyilvánítástól. Ami tény: minden válasz objektív, tudományos tényekre, statisztikákra támaszkodik – közelítsen akár a vallás, a politika vagy a tudomány felől: csökkenő házassági kedv, a válások növekvő száma, csökkenő születés-szám<sup>24</sup>.

A szűk értelemben vett, nukleáris család definíciója tételezi a házasságot<sup>25</sup>. Ezzel két kérdés merül fel számomra. Az első: hogyan definiáljuk a családot? Valamint, nem téves-e a kérdésfelvetés: nem inkább a házasság intézményének válságáról kellene beszélnünk?

Ha megnézzük a *Facebook*-ra feltöltött családi képeket, vagy kortárs fotóművészek munkáit (Szász Lilla, Fabricius Anna, Fátyol Viola, stb.), kirajzolódnak csonkacsaládok, mozaikcsaládok, szivárványcsaládok, nem vérségi alapon szerveződő, folyamatosan változó összetételű, családtagokat cserélő családok. Ennek alapján úgy tűnik – s ezt megerősíti a szociológiai szakirodalom<sup>26</sup> is – hogy korunkra a családi és együttélési formák pluralizációja jellemző. Ezt az állapotot interpretálja számos megközelítés a család válságaként. A válságra vonatkozó megállapításokkal szemben megjelenik egy másik nézet is: posztmodern gondolkodók az 1960-as évektől kezdve egyfajta bizalmatlanságnak adnak hangot a nagy narratívákkal szemben.<sup>27</sup> „*A nagy elbeszélés*

---

24 Somlai 2013: 151-157

25 A 2012-ben életbe lépő Alaptörvény kimondja: „*Magyarország védi a házasság intézményét mint férfi és nő között, önkéntes elhatározás alapján létrejött életközösséget, valamint a családot [...] A családi kapcsolat alapja a házasság, illetve a szülő-gyermek viszony.*” A Magyar Értelmező Kéziszótár definíciója: „*Család: A szülők, a gyermek(ek) (és legközelebbi hozzátartozóik) közössége. [...] Család-alapítás: Férfi és nő házasságkötése (azért, hogy gyermekük legyen).*”

26 Somlai Péter: *Család 2.0 - Együttélési formák a polgári családtól a jelenkorig*

27 „*Végsőkig leegyszerűsítve, a »posztmodern« a nagy elbeszélésekkel szembeni*

*elvesztette hitelét.*<sup>28</sup> – állítja Lyotard; a történelemben, az identitásokban a nagy, átfogó narratívák érvényüket veszítik. Ugyanez figyelhető meg a művészettörténet területén is: a XX. század közepétől, az ún. „izmusok” kora után, az egyetemesen kategorizálható tendenciák felbomlottak. Megjelent a társadalmi művészet Beuys munkásságával, Beuys és Warhol a „bárki lehet művész” elvét hirdette – a skatulyázás és címkézés egyszerű gyakorlata megszűnt; adaptálódni kellett az új jelenségek komplexitásához. Vajon nem valami hasonló történik most a család vegytiszta definiálhatóságával, s nem lehet-e, hogy ez a kategorizálhatatlanság a XX. és XXI. század sajátja?

Számos vélemény osztozik abban, hogy a „család válsága” terminushoz való ragaszkodás helyett érdemes a család funkciói (reprodukciós, kulturális, gazdasági, szociális, pszichológiai, stb.) közötti prioritás-eltolódást megfogalmazni. Napjainkban a reprodukciós, az érzelmi és a kulturális funkció fontossága jelentősen hátrébb sorolódott a gazdasági funkcióéhoz képest. Történelmi, monopolizált létezése okán a polgári családforma lett kikiáltva a család ideáljának, fogalma szakrális origójának, holott a polgári család esetében sem beszélhetünk a funkciók békés harmóniájának ideális megvalósulásáról. Hasonlóan fogalmaz Magyar Erzsébet és Hegedűs Judit: *„[...] valóban vannak a jelenlegi családmoddnek funkcionális válságjelei, de inkább a család intézményének átalakulásáról beszélhetünk. A családról való megváltozott gondolkodás eredményeképpen egyre inkább előtérbe kerül az a szemléletmód, hogy a családot egy nyílt dinamikus rendszerként fogják fel [...]”*<sup>29</sup> Somlai Péter szavait kölcsönözve: *„[...] a család intézménye nincs válságban, de sok családban van válság.”*<sup>30</sup>

---

*bizalmatlanságként határozom meg.”* Lyotard 1993: 8

28 Lyotard 1993: 82

29 Magyar Erzsébet - Hegedűs Judit: A jelenlegi családmoddell. In: Hegedűs Judit (szerk.): *A gyakorlati pedagógia néhány alapkérdése. Család, gyerek, társadalom.* p13

30 Somlai Péter: Meghatározások, avagy miről szól a család válsága? In: Spéder Zsolt - Tóth Pál Péter (szerk.): *Emberi viszonyok. Cseh-Szombathy László tiszteletére.* p101-110

## 2. A CSALÁDFOTÓ MEGHATÁROZÁSA

A családfotó gyökereit<sup>31</sup> a reneszánszban kell keresnünk<sup>32</sup>: az individuum ekkor lépett először a történelem színpadára, és követelt nevet magának. Így maradtak fenn a kor nemesei, a felsőbb rétegek: családi- és portré festményeken. A fotográfia kezdetétől fogva – a XIX. század közepétől – a figyelem középpontjában a család állt<sup>33</sup>. Az új úri (polgári) divat a fénykép lett: tehetős családok a fényképész műtermekben méltóságteljes portrékat és családi csoportképeket készítettek magukról, melyek megfeleltek reprezentációs elvárásaiknak, s melyek funkciójuk szerint a család jólétének bizonyítékául szolgáltak<sup>34</sup>. Később, a századfordulón és a XX. században a társadalmi osztályok közötti áthidalhatatlan szakadék mintha a képen áthidalhatóvá vált volna: a családi reprezentáció megszűnt a felsőbb osztályok privilégiuma lenni<sup>35</sup>. A fotó így egyfajta demokratizáló eszközzé vált<sup>36</sup>. Különösen jól megfogható ez a XX. század második felében végbement digitális forradalomban.

A fotográfia önmagában azt bizonyítja, hogy a képen ábrázolt dolog létezett, megtörtént<sup>37</sup>. Ez hatványozottan érvényes a családfotóra: megragadni, ami és aki ma jelen van, a jövő, az elkövetkező generációk számára, bizonyítékul, hogy én voltam (léteztem), itt voltam, ez valóban megtörtént velünk, a családdal. A családfotó olyan

---

31 A család képi ábrázolása már az ókorban megjelent, de az önreprezentáció és a realista ábrázolásmód a reneszánszban válik fontossá.

32 Julia Hirsch: Családi képek. Tartalom, jelentés, értelem. In: R. Nagy József: *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I.* p77

33 Williams 1994: 13

34 Ibid.

35 Patricia Holland: 'Sweet it is to scan...' Personal photographs and popular photography. In: Liz Wells (szerk.): *Photography: A Critical Introduction.* p145

36 Jaap Boerdam - Warna Oosterbaan Martinius: Családi fényképek – szociológiai megközelítésben. In: R. Nagy József: *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I.* p163

37 Barthes 1985: 94-98

demokratikus eszköz, mellyel mindenki létezése jelét adhatja a jövőnek, a történelem részese lehet, nyomot hagyhat.

A családfotó ugyanakkor időutazás is: a fotó feltalálása előtt az emberek többségének szubjektív emlékei lehettek ugyan saját gyerekkorukról, de gyermek-énjüket nem látták viszont. A fotó révén nem pusztán az emberek gyermek én-képe kap képi reprezentációt, de születése előtti korokba is utazhatnak, felmenőik gyerekkorába.

A fotográfia új technológiája hamar megtalálta saját kifejezésformáját<sup>38</sup>, s elszakadt a festészet tradícióinak követésétől<sup>39</sup>. Számos szempont alapján kategorizálható: én a felhasználás mentén tárgyalom és osztom fel privát-, valamint nyilvános fotográfia-árra. A privát fotón belül kisebb csoportot képez a családfotók halmaza<sup>40</sup>. A nyilvános fotográfiához sorolom a riport- és művészfotót, illetve a kereskedelmi és tudományos célú fotót.

Értekezésem további fejezeteihez szükséges mindenekelőtt tisztázni a privát használatra szánt családi fotó és a nyilvánosságra számot tartó művészfotó közötti különbséget, a következőkben megemlítendő példák e típusok valamelyikébe tartoznak. Fontos leszögezni ugyanakkor, hogy a definíciók nem kizárólagosak: az említett képtípusok közötti határvonalak nem élesek<sup>41</sup>, nem írhatóak le tudományos pontossággal.

---

38 Scheps 2001: 4-5

39 Ugyanakkor átvett műfajokat a festészettől (például: portré, tájkép).

40 Dallos 2005: 29

41 Erre az egyik legjobb példa a Charlotte Cotton-tól kölcsönzött, Somogyi Zsófia által beemelt "személyes fotó" terminusa, mely tárgyát tekintve az alkotó individuumát hivatott bemutatni, *témájában* tehát *személyes*, privát, ugyanakkor *formáját tekintve* műalkotásként, *nyilvános* képként kezeljük őket. (Somogyi Zsófia több részletben, a Fotóművészet 2010./I-IV. számaiban közölt személyes fotóról szóló írása.)



A művészfotó valamilyen koncepciót fejez ki, magas szintű esztétikai értékeket, vagy éppen ezeket szubvertáló minőségeket jelenít meg. Rendszerint professzionális művész hozza létre, vagy rendezi műalkotássá. A társadalomra vagy magára a művészetre vonatkozik, széles nézőközönséghez szól, kritikai reflexióra tart számot. Rendszerint tárgyasul valamilyen formában (nagyítás, installáció, fotó album vagy fotókönyv, stb.), amely kulturális intézményekben kerül bemutatásra. Művészeti és gyakran műkereskedelmi szempontoknak kíván megfelelni.

A családfotó a privát fotó egyik halmaza. A család tagjait és barátait ábrázolja, s szándékai szerint ugyanezen körön belül hozzáférhető. Funkcionális előzménye a családot ábrázoló festmény. A családfotó – leggyakrabban, de nem kizárólag – amatőrök által, privát felhasználásra készül. Hoppál Mihályt idézve: *„családi fotónak tartunk minden olyan fényképet, amely valamely oknál fogva a család birtokában van, tehát nemcsak azokat, amelyeket maguk készítettek, hanem azokat is, amelyek professzionális fényképészekről származnak”*<sup>42</sup>. A családfotó nem kifejez, hanem megörökít, dokumentál, ennél fogva szubjektív, nosztalgikus érzéseket képes kiváltani. Hagyományosan a papírkép nem számított nagy számú közönségre, szívesebben időzött saját köreiben. Ma, az információs társadalomban, a *Facebook*-on és egyéb közösségi médián megosztva sokkal szélesebb körhöz képes elérni. A művészfotó szakmai, esztétikai kritériumrendszerével összevetve, a privát- és családfotóval szemben az önreprezentációs igények tekintetében merül fel esztétikai elvárás – a megörökítés, a rögzítés aktusa, az emlékezés alkotja a kép lényegét.

A családi fotó képi minősége a fotográfia történelme során elsősorban két tényező függvénye volt: az egyik az adott kor technikai adottságainak összessége, a másik a

---

42 Hoppál Mihály: Amerikai magyar családi fényképek. In: *Néprajzi látóhatár*, 1992. (1. évf.) 3-4. sz. p112-113

kor társadalmi berendezkedése, az elfogadott családi struktúra. A következő fejezetekben e két tényező tükrében követem végig a családfotó változásait, kezdve egy rövid személyes összehasonlítással.

## 2.1 HARMINC ÉV

### Szubjektív visszaemlékezés a családi fotó készítésének és használatának változásáról az utóbbi harminc évben

Munkám készítése és jelen értekezés írása közben többször a kezembe kerültek gyerekkorom albumai. A fotók közel harminc éve készültek, egészen más társadalmi és technológiai körülmények közt, mint a maiak. Az alábbiakban röviden összefoglalom a legfontosabb változásokat.

Anyai nagyapámmal sosem találkoztunk: mire megszülettem, már öt éve halott volt. Ugyan az ő családjukban is volt kamera, édesanyám gyerekkora kevésbé van dokumentálva. Apai nagyapám amatőr fotós volt, egy Practicával fényképezett, ő laborálta otthon a fekete-fehér képeket. Emlékszem, ki voltunk tiltva a fürdőszobából, amikor nagyított. Egyszer beengedett minket, hogy jobban megértsük, mire a nagy szigor, és hogy lássuk a „csodát”, ahogy előtűnik a kép a fehér papíron.

Egyik nagyanyámat sem láttam fényképezőgéppel a kezében. A gyerekkorom elejét édesapám és apai nagyapám fotózta. Később, mikor nagyapám már nem élt, és automata fényképezőgépünk lett, mindenki fotózott.

Az elkészült papírképeket anyám rendezte albumokba, minden gyerekről egy-egy album készült. Ezeket huszonévesen megkaptuk, mintegy felnőtté érésünk elismeréseként, a leválás rituáléja gyanánt.



Susan Sontag írta 1977-ben: „[...] a fényképezés majdnem olyan elterjedt szórakozássá vált, mint a szex vagy a tánc [...]”<sup>43</sup>. Mára a hangsúly jócskán tovább mozdult: a fotózás jóval elterjedtebb. Okostelefonnal egy fénykép másodperceken belül a világhálóra kerül, és az online közösségi hálózatokon ezt emberek milliói naponta több alkalommal is megteszik.

Gyerekkoromban a családi fotó mindig papírkép volt, egy albumba került és egy szűk kör számára volt elérhető úgy, hogy kellett hozzá a személyes jelenlétünk. Ma az ilyen fotókat, egyesek és nullák halmazát, pillanatok alatt létrehozuk, feltöltjük, megosztjuk, elérést biztosítunk hozzájuk egy ismeretlen és behatárolhatatlan nézőközönség számára.

A technológia már nem függ az előhívási és nagyítási procedúrától, annak időbeli és anyagi vonzataitól; ma a tárhely és a hálózati elérés szab csak gátat képeink áradatának. A kiemelt események megmaradtak ugyan életünkben, de a hétköznapi bármely tökéletesen átlagos és megismételhető pillanata is érdemes lett a lefényképezésre, a képi reprezentációra: a szent és a profán közötti távolság lecsökkent, a kiemelt pillanatok és események szakralitása elenyészik.

Ma, a digitális forradalom után, kérdésessé vált a családi album, pontosabban a papírra nyomtatott formában megőrzött családi fotók helyzete. Korábban a fotózás ott ért véget, amikor a papírképet a kezünkbe fogtuk, majd albumokba rendeztük, esetleg dobozokban gyűjtöttük: volt a megőrzésnek, az archiválásnak módusa. A 2000-es évek környékén Magyarországon egyre elterjedtebbek lettek a személyi számítógépek, később a digitális fényképezőgépek is széles körben elérhetővé váltak, majd a fotózás tovább egyszerűsödött az okostelefon használatával. A fotókészítés korábbi több lépcsős folyamata egy gombnyomássá egyszerűsödött; eltűnt az expozíció

---

43 Sontag 1981: 14

korrektsége miatti aggodalom, megszűnt a várakozás izgalma. A képek digitálissá, absztrakttá, végtelen számban ismételhetővé váltak, elvesztették jelentőségüket, súlytalanok – ezért nem is őrizzük meg őket olyan akkurátusan, olyan figyelemmel, mint a papírképeket. „Az új képek egyre inkább a lehetőség, nem a szükség miatt jönnek létre.”<sup>44</sup> Ugyan a legtöbb közösségi oldal és tárhely kínál lehetőséget a képeink albumba rendezésére, de az ilyen album egészen más tulajdonságokkal rendelkezik, rövidebb távra tervez, mint materializálódott elődje. Mintha a papírkép és a kézbe fogható album kihalásának lennénk szemtanúi. Értekezésem a továbbiakban érinti a digitális képalkotási technológiákat és ezek közösségi oldalakon való használatát, de fókuszában a papírra nagyított családi fotók állnak.

A családfotónak mai digitális formájában épp olyan jelentős a kapcsolattartó funkciója, mint papírkép korában volt. A XX. század során, az Új Világba, Amerikába emigrált családok levelekkel és fényképekkel tartották a kapcsolatot a hátrahagyottakkal<sup>45</sup>. Napjaink globalizált, mobil világában ugyanezt a feladatot látják el a Facebook-ra feltett esküvői-, csecsemő- és ballagási képek: a család összetartozásának jelei, amelyek elsődleges feladata a rokoni kötelékek karbantartása, fenntartása, megerősítése.

---

44 Bán András: Búcsú a privát fotótól. In: Bán Zsófia - Turai Hedvig (szerk.): *Exponált Emlék – Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben.*

45 Rob Kroes: Az intimitás virtuális közösségei. Fotó és bevándorlás. In: Bán Zsófia - Turai Hedvig (szerk.): *Exponált Emlék – Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben.*



## 2.2 TECHNOLÓGIA ÉS CSALÁDSZERKEZET

### A családi fényképezés a technológiai újdonságok, a társadalmi berendezkedés és normák, illetve a családszerkezet változásának tükrében

Mind a fotók készítésének, mind nézésének vannak meghatározó konvenciói, melyek történelmi alakulását a technikatörténet, valamint a család szerkezetének és értékrendszerének átalakulása formálta. Jelen fejezetben nagy mértékben támaszkodtam Patricia Holland *„Sweet it is to scan...”* című, személyes és populáris fotóról szóló, valamint Jaap Boerdam és Warna Oosterbaan Martinius *„Családi fényképek – szociológiai megközelítésben”* című írására.<sup>46</sup>

A fotó széleskörű elterjedése a fotó feltalálásától, 1839-től 1888-ig váratott magára, amikor is George Eastman piacra dobta Kodak márkanévű kézi fényképezőgépét. Az új kamera forradalminak bizonyult a használat és a képalkotás tekintetében.

Használatát tekintve, a fényképezést leválasztotta a laborálási munkákról, s így a fényképezés nem igényelt többé különös szaktudást. A kamera mérete összezsugorodott, elfért a használó kezében, nem kellett többé nagy és nehéz monstrumokat cipelni és használat előtt összeszerelni. *„You press the button, we do the rest.”* – szöveg a szlogen. Ezzel jóval szélesebb tömegek számára vált elérhetővé a fotózás<sup>47</sup>, s a képet létrehozó tekintet már nem feltétlenül a családon kívül álló fényképészé volt: megvalósulhatott a család önreprezentációja<sup>48</sup>.

- 
- 46 Patricia Holland: *„Sweet it is to scan...”* Personal photographs and popular photography. In: Liz Wells (szerk.): *Photography: A Critical Introduction*.  
Jaap Boerdam - Warna Oosterbaan Martinius: *Családi fényképek – szociológiai megközelítésben*. In: R. Nagy József: *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I.*
- 47 Jaap Boerdam - Warna Oosterbaan Martinius: *Családi fényképek – szociológiai megközelítésben*. In: R. Nagy József: *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I.* p163-164
- 48 Idővel a képet készítő személy is meg tudott jelenni a képen (a folyamat végpontjának tekinthet-

A képkötés terén nyújtott újdonság pedig az volt, hogy a exponálás ideje a töredékre csökkent, így akár a modell tudta nélkül is lehetett róla képeket készíteni. Ez egyrészt átalakította a családi fotók képvilágát, feloldotta a statikus, merev beállítókat, amihez hozzájárult a társadalmi normák lazulása is<sup>49</sup>. Másrészt megváltoztatta a kép készítőjének és tárgyának viszonyát: korábban az exponálás a két fél kooperációjában, egyfajta megegyezés eredményeképp történt, az új kamera megjelenésével viszont a „fotós és a kép alanya közti szerződés megkérdőjeleződött”<sup>50</sup>, s a fotós vált a képkészítés szinte kizárólagos ágensévé. Ezzel a technikai újítással vált lehetségessé, hogy a képek a család intim szférájában jöjjenek létre.



1900-ban került piacra a Kodak újabb gépe, a *Box Brownie*, amelyet még könnyebb volt kezelni, alacsony ára miatt pedig a munkásosztály számára is elérhető volt; a kamera 1920 és 1940 között piacra került típusai már különböző színekben voltak kaphatóak, megcélozva ezzel a női közönséget, így az új technika „feminizálódott”. A XX. században a válságok és a háborúk utáni időszakokban a gazdaság az otthonok fogyasztására, a családi ideál visszaállítására épült. Ennek feltétele volt a nők visszatérése az otthonba, ahol központi helyet foglaltak el<sup>51</sup>. A fényképezés a nők számára is szélesebb körben elérhetővé vált, immár foglalkozásként is; míg a háborúk idején a férfiak jellemzően riport- és harctéri fotósként tevékenykedtek, a női fotográfusok – például a

---

jük a manapság divatos *selfie*-t).

- 49 „[...] az esetlegesség, a spontaneitás – mint Almásy érvel (Almásy 1990) – a presztízaveszteség kockázatával jár.” E veszteség elfogadásának oka a normák lazulásában keresendő. Gayer Zoltán: Fényképképek. Amatőrképek a rendszerváltás előtt és után. In: *replika* 33–34. (1998. december)
- 50 Patricia Holland: ‘Sweet it is to scan...’ Personal photographs and popular photography. In: Liz Wells (szerk.): *Photography: A Critical Introduction*. p136
- 51 *Ibid.* p146



hazai alkotók közül a zsidó kereskedőcsaládból származó Máté Olga – frontra küldhető képeket (gyerekvételek és portrék) készítettek<sup>52</sup>. Így a fotózás a nők számára először a függetlenség illúzióját hordozta, majd ez a függetlenség aktualizálódott is: társadalmi változások hatására kialakult az „új nő”<sup>53</sup> típusa, aki felemeli szavát polgári – munkához, tanuláshoz és szavazathoz való – jogaiért.

A családfotó a XX. század első felének történelmi kataklizmái hatására egyre magába fordulóbb lett, igyekezett kizárni a politikát, a háborús ügyeket, több-kevesebb sikerrel (a világháborúk családok millióinak életét forgatták fel, s ez óhatatlanul nyomot hagyott a családi albumon is). A családi kép szelektíven illuzórikussá vált: a család-történet valós eseménysora helyett a boldog pillanatok tárháza, „mosolyalbum”<sup>54</sup> lett belőle, figyelmen kívül hagyva mindent, ami tabu, ami kellemetlen, bonyolult vagy szomorú.

A fotózás a XX. századra különleges státuszából hétköznapi aktussá vált. Az új kamera piacra kerülésével megszületett a pillanatkép, azaz a ‘*snapshot*’ ideája: a Kodak új szlogenje ekkor „*celebrate the moments of your life*”<sup>55</sup>. A családi fotók már nem csak a kiemelt, ünnepi eseményeket dokumentálták, hanem a szabadidős családi együttléteket. A ‘*snapshot*’ jól reprezentálta a munkásosztály és a középosztály életstílusának közeledését, demokratikus felszín adva a társadalmi megosztottságnak<sup>56</sup>.

---

52 E. Csorba 2000

53 Ibid. p54, valamint Patricia Holland: ‘Sweet it is to scan...’ Personal photographs and popular photography. In: Liz Wells (szerk.): *Photography: A Critical Introduction*. p143

54 Patricia Holland: ‘Sweet it is to scan...’ Personal photographs and popular photography. In: Liz Wells (szerk.): *Photography: A Critical Introduction*. p147

55 „[...] a Kodak a pillanatképet agresszívan az emlékezettel és a hiánnyal asszociálta [...] és ragaszkodott ahhoz, hogy a fotográfia a mindennapos élet nélkülözhetetlen kellékének legyen tekintve.” Geoffrey Batchen: *Snapshots - Art History and the Ethnographic Turn* (2008). In: *Photographies*, Vol. 1, Issue 2, Sept 2008, p130

56 Patricia Holland: ‘Sweet it is to scan...’ Personal photographs and popular photography. In: Liz Wells (szerk.): *Photography: A Critical Introduction*. p145

Mindennek nem mond ellent, hogy a műtermi fotózás népszerű maradt a pillanatkép megszületése után is; a két képtípus jól megfér egymással a családi albumban.

A XX. század közepén a fogyasztói társadalomban a kommersziális fotók elsődleges témája a költekező család. A Kodak reklámjain is megjelentek a boldog, tengerparti nyaralásokat megörökítő fotók, melyek a fogyasztókat arra sarkallták, hogy ők is ehhez hasonló képeket akarjanak készíteni a bonyolult és zűrös valóság helyett. A szándék nyilvánvalóan paradox, hiszen az egyszeri fogyasztó sosem tud ilyen képeket készíteni. Az 1970-80-as évek magyar viszonyai ehhez képest más képet mutatnak. A kuriózumszámba menő „nyugati” utazások képei a hiánygazdaságban élők számára a választási lehetőségek bőségét propagálták; sok turistakép olyan szimbolikus, ugyanakkor mai szemmel banális tárgy és épület mellett készült (narancs és banán rekeszek a zöldségesnél, McDonald’s étterem, stb.), melyek akkoriban a luxust reprezentálták<sup>57</sup> a kelet-európai utazóközönségnek.

Ahogy a család egyre introvertáltabb lett, úgy lettek a családi kötelékek és kapcsolatok is egyre komplexebbek. A megnövekedett figyelem hatására egyre nagyobb szakadék nyílt a – mind nyilvános, mind privát – fotókon reprezentált családról alkotott elképzelések, és a valóságos kapcsolatok között, aminek eredményeképpen a hagyományos családi értékek megkérdőjeleződtek. Számos probléma mellett ez az értékválság is hozzájárult az 1960-70-es években (szocialista országokban az 1980-as évek végén) kirobbanó elégedetlenséghez, polgári jogi és emancipációs törekvésekhez. Az ebben az időszakban végbement társadalmi változások hatására a polgári családforma hegemoniája összeomlott, fokozatosan átveszi helyét a családformák pluralitása, amely napjainkra is jellemző.

---

57 Gayer Zoltán: Fényképaktusok. Amatőrképek a rendszerváltás előtt és után. In: *replika* 33–34. (1998. december)

### 3. A CSALÁDFOTÓ HASZNÁLATA

A családfotó mint elképzelés olyan privát fotó kollekció, amely a család tagjainak életét dokumentálja, a család számára fontos eseményeknek állít emléket, képekbe zár időben és térben távol levő családtagokat; tehát a család egyik fontos önreprezentációs és öndokumentációs eszköze. A családi fotó társadalmi és pszichológiai értékét jelzi, hogy a történelem során a hirtelen menekülésre kényszerült ember egyik magával vitt tárgya volt: a fronton harcoló férjéknél és családapáknál szinte mindig lehetett találni ilyen képi talizmánokat. Ezek a fotók mind a család, mind az egyén számára az identitás kifejezésének és keresésének eszközei. Őseink arcvonásai és a róluk hallott történetek megerősíthetik vagy éppen rombolhatják önmagunkról alkotott elképzelésünket, a képek és a történetek együtt alakítják önképünket.

A fényképek készítésének egyik mozgatórugója bizonyos értelemben az elmúlástól való félelem: az utókornak készítjük őket, hogy hozzáférést biztosítsunk a jövőnek a jelenünkhöz. Térben távol lévő családtagok esetében a fényképek a kapcsolatok és a családi kötődés újbóli megerősítését segítik. A papírképek idején a családfotó a család és annak szoros ismeretségi körében mozgott, egymás társaságában nézegettek, vagy egymásnak postázták. Ez mára, a digitális forradalom és az online kommunikáció kiterjedésének következtében átalakult. A közösségi oldalakon megosztott bensőséges családi eseményeinkhez való hozzáférést csak látszólag limitáljuk; észrevétlenül megváltozott az intimitáshoz való viszonyunk. Ennek ellenére a családfotó továbbra is elsősorban privát használatra készül.

A privát családi fotográfiák publikus szférában való megjelenése mögött különböző szándékok húzódnak. A családfotó lehet politikai propaganda eszköze, a kollektív emlékezet része, társadalmi problémák tükre vagy épp ellenkezőleg: társadalmi problémák és személyes drámák cukormáza is.

A privát- és művészfotó között tett korábbi distinkció eredendően a két képtípus felhasználására, „célközönségére” és a velük szemben támasztott esztétikai és társadalmi elvárásokra épül, így a családfotó akkor válik érdekessé a művészet számára, amikor a privát szféra, az intimitás és az emlékezet kerül a fókuszába. A privát céllal készült családi fotó azzal a szándékkal emelődik be a művészetbe, hogy ott az így generált családiasságot társadalmi témák, problémák és tabuk megjelenítéséhez használják fel. Sok esetben nem is a művész által készített családfotókról van szó, hanem talált, vagy archívumokban kutatót, eredeti fotókról, házi készítésű filmekről<sup>58</sup>. A magas művészet gyakran nem a konkrét családfotókat, hanem az azokra jellemző képfelvételi hibákat (alulexponáltságot, bemozdulásokat) veszi át; jó példák erre a *Született gyilkosok*<sup>59</sup> című film családjelenetei, de számos más rendező és fotós munkásságában szerepel ez a módszer.

A következő fejezetekben a családi fénykép használatát, illetve művészeti felhasználását és feldolgozását az archetipikusság, a politikai üzenetekkel való telítettség, a gender- és identitás szempontok, valamint az idealizált narratíva megteremtése mentén elemzem.

---

58 Christian Boltanski, illetve Forgács Péter szinte minden művében talált privát fotókat (filmeket) használ fel

59 *Született gyilkosok*, 1994, rendező: Oliver Stone

### 3.1 ARCHETIPIKUSSÁG, FELCSERÉLHETŐSÉG

Mivel a családi fénykép olyan meghatározott rituálék<sup>60</sup> „előadását” rögzíti, melyeket az adott kultúrkörön belül minden család gyakorol, archetípusokkal dolgozik, s az ilyen képek archetipikus jellegüknél fogva egyrészt „felcserélhető ikonográfiává”<sup>61</sup> válnak, másrészt elrejtik az események valós láncolatát.

1854-ben jelentek meg, majd terjedtek el az ún. *carte-de-visite*-ek<sup>62</sup>, aminek következtében az 1860-as évektől a műtermi fotográfia<sup>63</sup> fokozatosan kommercializálódott, ugyanazok a festett hátterek és kellékek jelentek meg számos modell környezetében, valamint, mind a technológia akkori korlátainak (hosszú expozíciós idő), mind a korabeli társadalmi normáknak köszönhetően a képek rendkívül statikusak voltak, a modellek méltóságteljes pózokba merevedtek. Ez a fagyott méltóságteljesség a XX. században még jóval a kézi kamera megjelenése után is népszerű beállítása maradt a család reprezentációjának<sup>64</sup>. A technológia egyszerűsödése és a társadalmi osztályok egymás felé való közelítése azután fellazította ezt a merev szcenikát, s új képtípusok jelentek meg.

A konvencionalitás és archetipikusság egyetemessége mutatkozik meg egy érdekes történetben, mely egyben a privát fotó publikus térben való megjelenését is

60 Jaap Boerdam - Warna Oosterbaan Martinius: Családi fényképek – szociológiai megközelítésben. In: R. Nagy József: *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I.* p156-157

61 Timm Starl: A magánvilág képi közege. A koca-fotózás keletkezése és funkciója. In: R. Nagy József: *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I.* p50

62 Carte-de-visite: André-Adolphe Disdéri találta fel, az első lépésnek tekinthető a fotó tömegtermékké válásában: egyszerre 4 képet lehetett egy negatívra exponálni. Patricia Holland: 'Sweet it is to scan...' Personal photographs and popular photography. In: Liz Wells (szerk.): *Photography: A Critical Introduction.* p148

63 Timm Starl: A magánvilág képi közege. A koca-fotózás keletkezése és funkciója. In: R. Nagy József: *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I.* p50

64 Többek között a közép- és munkásosztály társadalmi osztály-tipikusságának elfedésére, ugyanolyan hátterek előtt, kellékek között fényképezték őket, mint a polgárokat.

illusztrálja, Marita Sturken írásában<sup>65</sup>. A történet egy családi fotóról szól, melyet egy Vietnámban harcolt amerikai katona helyezett el a *Vietnam Veterans Memorial* (Washington, US) fala lábánál. A fénykép azt a vietnami férfit ábrázolta kislányával, akit az amerikai katona lelőtt. A fénykép hátoldalán a katona bűnbánata volt olvasható. A családi kép kikerült a nyilvános szférába, mivel a férfi szerette volna megkeresni áldozatának családját, hogy visszajuttassa azt, ami valaha hozzájuk tartozott s így szimbolikusan letehesse az évtizeden át cipelt terhet. Egy vietnami férfi jelentkezett, azt állítva, hogy a kép az ő édesapját ábrázolja. Azonban még azelőtt, hogy az amerikai veterán a képpel útjára indult volna, a férfi rájött, hogy tévedett: annyira kultúránkba ivódtak az ábrázolási konvenciók, és a családfotók olyan elementáris érzelmeket indukálnak, hogy az néha ilyen mértékű azonosulási vágyat kelthet.

*„Az albumkészítés a családi identitás megteremtését szolgálja, az önidentitás képének megformálásán, a családi emlékezet megkonstruálásán és fenntartásán keresztül. (8) Ezen albumok nagyon hasonlítanak egymásra, mivel a családi intézmény sztereotipizált formájának bélyegét viselik magukon.”<sup>66</sup>* A családfotó és különösképpen a családi album archetipikussága, konvencionalitása és az ennek köszönhető felcserélhetőség számos alkotó munkájának szolgál témájaként. A következőkben egy amerikai és egy magyar művész munkáját mutatom be

RALPH EUGENE MEATYARD (1925-1972): *The Family Album of Lucybelle Crater* (Lucybelle Crater családi albuma) (1970-1972)

Meatyard Lucybelle Crater figuráját Flannery O'Connor egy elbeszéléséből (*The Life You Save May Be Your Own*, azaz *Az élet, melyet megmentesz, talán éppen a sajátod*)

---

65 Marita Sturken: The Image as Memorial: Personal Photographs in Cultural Memory. In: Marianne Hirsch (szerk.): *The Familial Gaze*. p178-196

66 Tatai Erzsébet: Eperjesi Ágnes: Családi album. Sztereotípiák a kortárs művészetben és vizuális kultúrában. In: *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, 2007. tél

kölcsönözte, egy betű változtatásával<sup>67</sup>. A név átvétele mellett érdekes használatában megjelenő hasonlóság is: a novellában az anya figura és leánya is, így lényegében minden, a műben megjelenő női szereplő neve azonos. Meatyard képein minden szereplőt Lucybelle Craternek<sup>68</sup> hívnak, így elvesztjük minden referenciapontunkat nemre és korra vonatkozóan. A művész e gesztussal közvetlen módon kijelenti: mindenki (lehet) Lucybelle Crater — ez bárki albuma lehet.

Meatyard 1972-es halála miatt az album poszthumusz jelent meg két évvel később, de csak 2002-ben publikálták olyan formában, ahogyan azt Meatyard elképzelte — James Rhem munkájának köszönhetően. Az alkotó teljes mértékben követni kívánta a privát használatra készülő családi fotóalbum egyik konvencionális és jól ismert típusának formai jellegzetességeit: fekete oldalakra ragasztott kisméretű fotóit saját kézzel írott képaláírásaival tervezte megjelentetni.

A sorozat hatvannégy képből áll, és a Lucybelle-t alakító Madelyn — a művész felesége — majdnem minden képen Halloween boszorkány-maszkot visel: ez Lucybelle arca, az alkotó ezzel a szimbolikus eszközzel rejti el modelljei valós identitását. Marianne Hirsch említi, hogy „Amikor a családi pillanatképek konvencióinak kontextusában vagyunk fotózva, sugallják Meatyard képei, mind maszkot hordunk [...]”<sup>69</sup>. Egy fiktív szereplő fiktív családtörténete bontakozik ki előttünk a képeken keresztül. Nem csak Lucybelle hord maszkot: a mellette megjelenő, képenként változó másik modell is félig átlátszó maszkot visel, így a karakter a maszk viselőjének változásával állandóan módosul<sup>70</sup>. A maszkok eltakarják a képen szereplők valódi identitását és érzelmeit, az álarc arctalanságával és érzelemmentességével fiktív karaktert hoz létre. Ennek is

67 A novellában szereplő eredeti figura neve Lucynelle Crater.

68 Címei mindig kijelölnék egy "főszereplő" Lucybelle Cratert: *Lucybelle Crater & 20 yr old son's 3 yr old son, also her 3 yr old grandson – Lucybelle Crater (Lucybelle Crater és húsz éves fiának három éves fia, az ő három éves unokája – Lucybelle Crater)*

69 Hirsch 1997: 98

70 Hirsch 1997: 94





köszönhető, hogy, Hamish Gane szavaival, „[...] az albumot alkotó képek valóság és fikció közötti térben léteznek”<sup>71</sup>. Meatyard sorozatával a családfotót a fikció világába utalja, albuma szimbólummá válik, aláhúzza az ilyen típusú képek általánosító, sztereotip jellegét, láthatóvá teszi a családi reprezentáció konvencionalitásának mélyen gyökerező szabályait.

„E beállított képek többsége a külvárosi középosztály otthonos kültéri helyszínein, főleg kertekben és verandákon játszódik [...]”<sup>72</sup> A helyszínek mellett a beállítások, a gesztusok, a történések hétköznapiak, banálisak. Mégis, a Halloween maszkok groteszksége megkérdőjelezi a normalitás jelentését és kereteit. Egyszerre komikus és tragikus, egyszerre támad kedvünk nevetni rajtuk és sírni velük. „A családiasság groteszkké, szürreálissá, komikussá vált, ugyanakkor [...] a pózok, a hétköznapi ruhák [...] azt sejtetik, hogy ez alatt [...] kötődéssel vagy konfliktussal telt történetek húzódnak, melyeket a maszkok, és a családfotó konvenciói rejtve tartanak.”<sup>73</sup>, írja Hirsch.

Meatyard ezen utolsó munkáját 1970-ben kezdte el, röviddel azelőtt, hogy megtudta, gyógyíthatatlan beteg. Meghalt, mielőtt a sorozatot befejezte volna, a munkafolyamat alatt gyakorlatilag végig haldoklott. A legtöbb publikáció, amely erről a műről megjelent,



71 Hamish Gane: *Endlessly the same and endlessly different*. Forrás: <https://swansea-metro.academia.edu/hamishgane>

72 Ibid.

73 Hirsch 1997: 98

kiemeli, szimbolikusnak tartja az album utolsó képét. Ezen (illetve összesen két képen: az album legelső és legutolsó képén) Lucybelle maszkját és a női ruhát, mintegy búcsúképpen, az alkotó ölti magára, s ekkor Madelyn, a felesége bújjik a "főszereplő" Lucybelle mellett megjelenő (Lucybelle névre hallgató) férfi karakter bőrébe. Az album tragikomikus jellege olvasható úgy, mint az alkotó vallomása a halállal való viszonyáról — ahogy Megan Hamilton fogalmaz: „*E sorozatában Meatyard a szenvedés üvöltését a kitörő hisztérikus nevetés maszkja mögé rejtette.*”<sup>74</sup> A szerző halála és a sorozat befejezetlensége miatt Lucybelle teljes története enigma marad<sup>75</sup>.

EPERJESI ÁGNES (1964-): *Családi album* (2004)

Meatyard munkájához hasonlóan Eperjesi Ágnes *Családi albuma* is megfelel a műfajjal szemben támasztott formai követelményeknek: kiolvashatjuk belőle egy család történetét, melyet személyes hangú szöveges narratíva támaszt alá. Az előző példához hasonlóan Eperjesi albuma is ellentmond a követelményeknek abban, hogy nem valóságos családfotókat látunk a családi fotóalbumnak formailag megfelelő albumban.

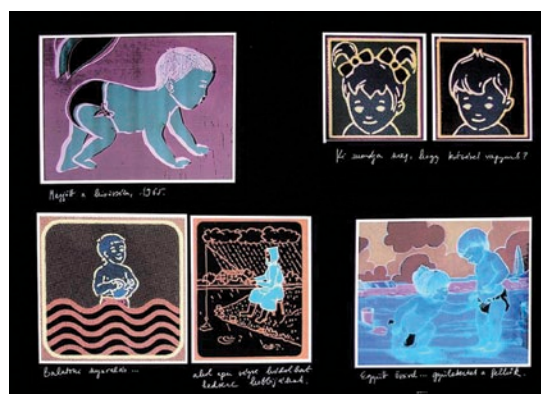
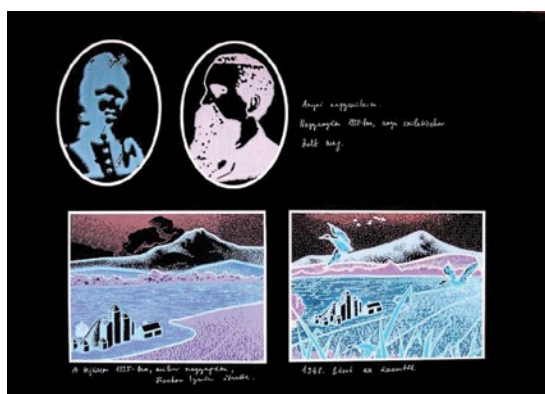
Eperjesi Ágnes „*családi albumában*” nem családi fotók szerepelnek, mivel a „[...] képek, amiket saját életének reprezentálásához felhasznál, csöppet sem személyesek [...]”<sup>76</sup>: különböző termékek csomagolásáról kivágott, fotólaborban végzett utómunkával negatívba fordított képekről van szó. A gesztus egyértelműen utal a fogyasztói kultúrára, annak a privát szférába való behatolására. A sablonos képek azt sugallják, mintha életünk is „*előregyártott klisék*”<sup>77</sup> szerint rendeződne el, ahogy Berecz

74 Megan Hilton: Ralph Eugene Meatyard: An American Visionary. In: *Art Papers*; Nov/Dec92, Vol. 16 Issue 6, p41

75 Grace Glueck: *Ralph Eugene Meatyard*. Published: April 11, 2003.

76 Tatai Erzsébet: Eperjesi Ágnes: *Családi album*. Sztereotípiák a kortárs művészetben és vizuális kultúrában. In: *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, 2007. tél

77 Berecz Ágnes: *Hasznosíts újra, kérlek! Eperjesi Ágnes Családi Albumáról.*



Ágnes fogalmaz, „A piktogramok és a családi fotók egyként osztoznak a másolatok és szimulákrumok banalitásában és repetitivitásában [...]”. A privát életben a családi album az emlékezést segíti elő. Mivel az alkotó által létrehozott album képeinek nincs valóságreferenciája,<sup>78</sup> így rávilágít az emlékezés lehetetlenségére.

Formailag teljes mértékben utánozza a tradicionális családi albumot: a déd- és nagyszülők ovális keretítől, három generáción át végigvezet saját korának képi világáig kiemelve a jelentős életeseményeket és a szabadidő pillanatait (kirándulás, biciklizés, társasjáték, stb.). Ugyan szövegei személyesek (egyes szám első személyben írja a képaláírásokat), a csomagolásokról átvett sablonos képek „[...] jellegadó tulajdonsága a másolhatóság; akárcsak az emlékek ezek is csalókéak és felcserélhetőek.”<sup>79</sup> Így válik általánossá a fotóaláírásokon keresztül beszélő alany: az album univerzálissá válik, mindenki magáénak érezheti.

---

In: Bán Zsófia - Turai Hedvig (szerk.): *Exponált Emlék – Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben*. A művész szavait idézi.

78 „Egy családi albumban elvileg mind a szövegnek mind a képnek ugyanaz a valóságreferenciája, és bár a kép és szöveg egymásra is utal, mégis a szöveg leginkább csak a képen keresztül (tud) utalni a valóságra. Eperjesi albumában azonban a kép nem utal semmiféle, legalábbis nem Eperjesi életére vonatkozó valóságra. Eperjesi albumában fordított a helyzet: csak a szövegeknek van valóságreferenciájuk, a képek csupán illusztrálják a szöveget, bár a szöveg a képre is utal.” Tatai 2007

79 Berecz Ágnes: Hasznosíts újra, kérlek! Eperjesi Ágnes Családi Albumáról. In: Bán Zsófia - Turai Hedvig (szerk.): *Exponált Emlék – Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben*.

Meatyard és Eperjesi fiktív családi albumai kritikát fogalmaznak meg a tradicionális családi fotóalbum konvencionalitásával, egyetemességével szemben. Mindkét alkotó a privát használatra létrejövő családi fotóalbumot emeli be művészetébe, s, ezen albumok szerkesztettségének szabályait szigorúan követve, ugyanakkor munkájuk képi anyagát a fikció világából merítve, a fotóalbum szabályozottságát és a családi narratíva kritikáját fogalmazzák meg.

## 3.2 A CSALÁDFOTÓ MINT POLITIKA

A nemzeti identitás és emlékezet folyamatosan változó konstrukció: az aktuális hatalom mindig meg akarja határozni, milyen emlék kerüljön bele a történelembe és milyen értelmezésben, „[...] mint azt György Péter megfogalmazta, a XX. századi traumák és a főbb történelmi események nagy része az állam által egyengetett kollektív felejtésre volt ítélve, és nem is csak a szocializmus időszakában [...]”<sup>80</sup>. A családi életben ugyanakkor a nemzeti, etnikai, vallási identitás alulról szerveződik. A „[...] privát fotó egy újfajta érdeklődés centrumába került, ahogyan a történelem kutatása is megváltozott [...]”<sup>81</sup>: a privát fotó alternatíváját kínálta a fentről irányított, hamis történelemnek, és nem csak az 1980-as évek Magyarországon<sup>82</sup>: „Az egyéni történet, mindegy, hogy szájhagyomány útján, fikcióban, filmben, tanúságtételben, vagy előadásban kerül továbbadásra, úgy működik, [...] mint a hivatalos történelem hegemoniájának ellen-emlékezete.”<sup>83</sup> A hatalom és a politika ugyanakkor, a lakáspolitikai és családpolitika eszközével, formálja a privát szférát, beleszól magánéletünkbe. Patricia Holland a privát fotót egyenesen megbízhatatlannak nevezi: „Történelmileg, a privát képek mélységesen megbízhatatlannak, de pont ez a megbízhatatlanság teszi őket annyira érdekessé.”<sup>84</sup>

Óhatatlanul és makacsul összefüggő, folytonos narratívát akarunk kiolvasni a képekből. Vádoljuk a felülről irányított emlékezet konstruáltságát (jogosan), de azt is

---

80 Berez Ágnes: Hasznosíts újra, kérlek! Eperjesi Ágnes Családi Albumáról. In: Bán Zsófia - Turai Hedvig (szerk.): *Exponált Emlék – Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben*.

81 Patricia Holland: 'Sweet it is to scan...' Personal photographs and popular photography. In: Liz Wells (szerk.): *Photography: A Critical Introduction*. p122

82 Bán András: Búcsú a privát fotótól. In: Bán Zsófia - Turai Hedvig (szerk.): *Exponált Emlék – Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben*.

83 Marianne Hirsch - Valerie Smith: Feminism and cultural memory: An Introduction. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, (28, 1, Fall 2002) p7

84 Patricia Holland: 'Sweet it is to scan...' Personal photographs and popular photography. In: Liz Wells (szerk.): *Photography: A Critical Introduction*. p122



fontos tudatosítanunk, hogy a családi fotóalbum narratívája éppen annyira konstruált: szelektív, hiányos és idealisztikus, családi mitológiát akar teremteni<sup>85</sup>.

A XX. századi tragédiák árnyékában az otthon szerepe felértékelődött, s a világháborúk után a családi album igyekezett saját keretein túlra utalni a politikát, a gazdasági életet<sup>86</sup>, ellensúlyozni azok kegyetlenségét<sup>87</sup>. Ugyanakkor éppen ez az apolitikus-ságra való törekvése, naiv függetlensége teszi rendkívül megnyerővé a családi fotót a politika számára: mert könnyen válhat eszmék és ideológiák közvetítőjévé, manipulációs eszközzé.

Erre az „ártatlanságra” alapoz többek között a politikus, amikor gyermekekkel fotózkodik nyilvános eseményeken;

ezt már Hitler is felismerte<sup>88</sup>. Azóta ez kötelezően bevett PR-elem lett, különös pandantját képezve a 'Madonna gyermekkel' kompozícióknak: a politikus be akar

---

85 Rodney Carter: Photography, and Personal Mythology, In: *Queen's Quarterly Journal* 114/4 (Winter 2007)

86 Patricia Holland: 'Sweet it is to scan...' Personal photographs and popular photography. In: Liz Wells (szerk.): *Photography: A Critical Introduction*. p147

87 Ugyanakkor kikerülhetetlenül számot adnak a világtörténelemről: a háborúk után eltűnnek az elesett, meghalt családtagok a képekről.

88 Julia Hirsch (1981): Családi képek. Tartalom, jelentés, értelem. In: R. Nagy József: *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I.* p102

költözni a családokba (mint a gondoskodó és védő apa, a szeretett vezér, a jóságos és bölcs vezető), s ehhez előszeretettel használja a családfotó sztereotípiáit.

Ann Burlein egyik írásában<sup>89</sup> érdekes történetet ismertet. James Dobson pszichológus 1977-ben alapította meg Amerikában a *Focus on the Family* (FOTF) nevű non-profit keresztény aktivista szervezetet, mely nézeteiben megtagadja mindazokat az értékeket, amelyek az 1970-es években végbemenő kulturális és társadalmi robbanás eredményei voltak; szembe fordul minden olyan jelenséggel, ami ma egy szabad demokráciát jellemez: szabad szexuális orientáció (homoszexualitás) és a nők korlátlan önrendelkezése (feminizmus és abortusz); elítéli továbbá a házasság előtti és azon kívüli szexuális kapcsolatot, a válást, a szerencsejátékot és a pornográfiát. A keresztény, heteroszexuális, sztereotip gender szerepek szerint élő család mint egyedül elfogadható együttélési forma szentségét hirdeti, s létező családfotókkal propagálja, azokat felhasználva és azokra hivatkozva legitimálja, „szentesíti” magát.

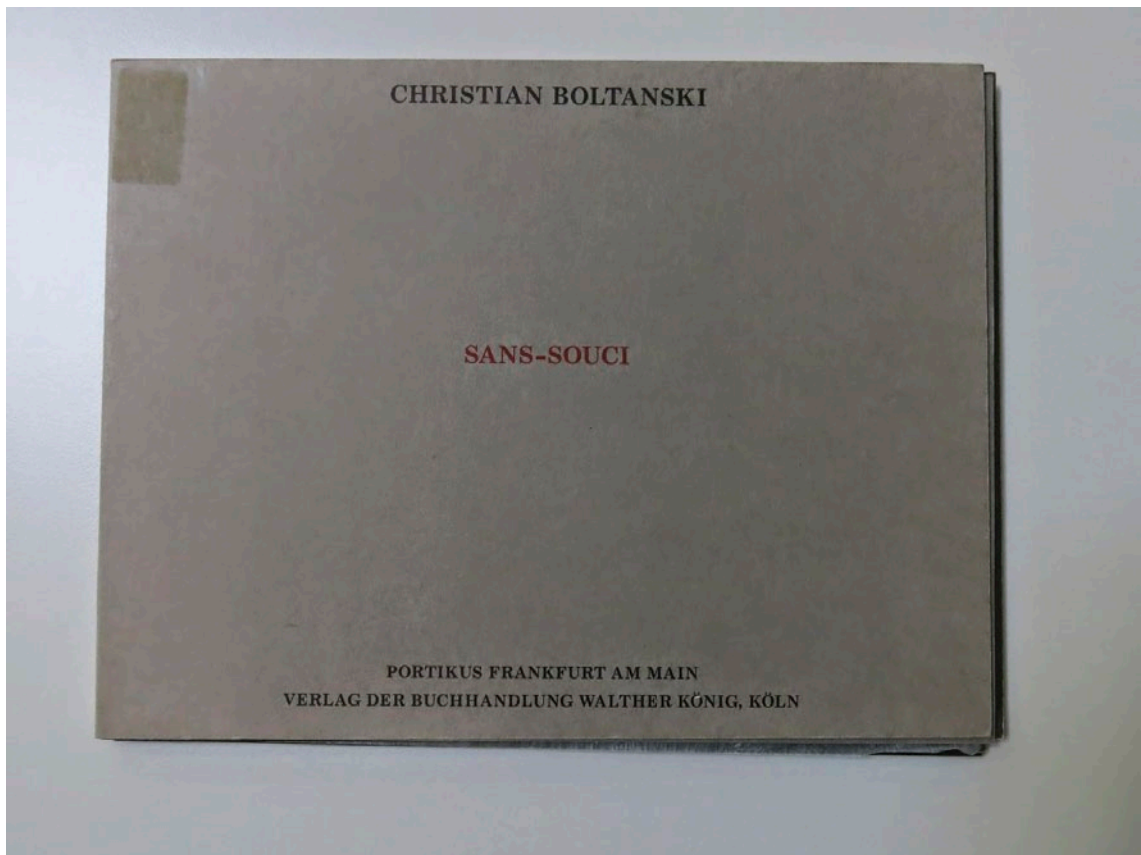
A 'nemkívánatossal', a történelmi-politikai tabuval számos műalkotás foglalkozik. Az alábbiakban olyan munkákat mutatok be, melyek a láthatatlant, a vizuálisan reprezentálhatatlant igyekeznek láthatóvá tenni a családfotó vagy a családi album médiumán keresztül, olyan problémákat feldolgozva, melyek nem kerülnek be a mainstream történelmi diskurzusba.

CHRISTIAN BOLTANSKI (1944-): *Sans Souci* (1991)

Léteznek Európában bizonyos történelmi események és időszakok, melyek előjele ugyan állandó és megkérdőjelezhetetlen, a róluk való beszédet mégis tabuk övezik.

---

89 Ann Burlein: *Focusing on the Family: Family pictures and the Politics of the Religious Right*. In: Marianne Hirsch (szerk.): *The Familial Gaze*



Ilyen például a holokauszt, vagy a szovjet valóság. Christian Boltanski és Ilja Kabakov ezeket a tiltott narratívákat beszélik el műveikben<sup>90</sup>.

Boltanski több munkájában is foglalkozik a családfotóval (*D. család fényképalbuma*); jelen kontextusban *Sans Souci* című munkáját érdemes kiemelni. Ez egy olyan talált képekből összeállított kvázi családi fotóalbum, melyben náci tisztok privát életét követhetjük. Az album arra az ellentmondásra támaszkodik, amely a képek prezentációs formája, illetve a képeken ábrázolt személyek által megtestesített ideológia (és

---

90 Forgács Éva: A tárgy mint fotó. (Boltanski és Kabakov) In: Bán Zsófia - Turai Hedvig (szerk.): *Exponált Emlék – Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben.*





gyakorlat) között feszül. Ezek a családi fotók albumba rendezve ugyanazt a familiáris, „családi tekintetet”<sup>91</sup> aktivizálják, mint bármelyik családi album, klisé mivoltuknak, banalitásuknak köszönhetően a beállítások és szereplőik közelinek, ismerősnek tűnnek. A legkevésbé sem közvetítik az ideológiát, amelyben a szereplők hittek<sup>92</sup>, és amely gyökeres ellentmondásban áll ezzel a családi intimitás-érzettel.

*A Sans souci* a bűnös és ártatlan (áldozat), jó és rossz beazonosíthatatlanságára utal: sem a „bűnösségnek”, sem a „jóságnak”, „ártatlanságnak” nincsenek látható

91 Marianne Hirsch kifejezése

92 Ernst van Alphen: Nazism in the Family Album: Christian Boltanski's *Sans Souci*. In: Marianne Hirsch (szerk.): *The Familial Gaze*

karakterjegyei. Boltanski egyik interjújában mondja: „A náciak [...] olyanok voltak, mint bármelyikünk. Fotóalbumaik is épp olyanok, mint a sajátjaink.”<sup>93</sup>, hozzátéve, hogy bármelyikünk válhat hirtelen egy radikális ideológia követőjévé anélkül, hogy ez tudatosulna bennünk. „[...] felhívja a figyelmet a bennünk lakó potenciális gonoszra [...]”<sup>94</sup>, az emberi természet egy olyan jellemzőjére, amellyel a társadalom nem szívesen szembesül.

Ernst van Alphen így jellemzi Boltanski munkáját: „Arra készteti nézőit, hogy kulturális kódok sorozatát (itt például a családi albumhoz kötődőket) aktiválják, amely hamis jelentést kölcsönöz, hazudik a megjelenített fotóalanyokról. [...] Lerombolja a fotográfiai ábrázolás ígértét, mely szerint a fotó egzakt, hiteles módon megfeleltethető a történelmi vagy a létező valóságnak.”<sup>95</sup>

Az album címe több referenciát tartalmaz: „Sanssouci” egy Nagy Frigyes által létesített kastély neve Potsdamban, s ez adja háttérét az egyik albumban szereplő fotónak; a francia „sans souci” kifejezés szó szerinti jelentése pedig: aggodalmak nélkül, utalásként a náci tisztok és katonák családi fotóinak gondtalan pillanataira.

Boltanski *Sans souci* albuma megkérdőjelezi a fotó történelmileg hiteles dokumentum minőségét, a fotó referenciális értékét, valamint, egy elfogadhatatlan történelmi-politikai eszmerendszer és a családiasság képzetének összekapcsolásával, rávilágít az emberi természet sötét oldalára.

---

93 Sans Souci: Christian Boltanski interviewed by Mark Durden and Lydia Papadimitriou (April/May 1992) In: David Brittain (szerk.): *Creative Camera: Thirty Years of Writing*, p214

94 Lynn Gumpert: *Christian Boltanski*, Flammarion, Paris, 1994. p 143

95 Ernst van Alphen: *Deadly Historians: Boltanski's Invention in Holocaust Histography*. In: Barbie Zelizer (szerk.): *Visual Culture and the Holocaust*. p61



ESTERHÁZY MARCELL (1977-): *On the Same Day (Ugyanazon a napon)* (2013)

Esterházy Marcell munkája egy videóloop, mely két privát fotó felhasználásával, egymásba úsztatásával készült. Mindkét fotó egy-egy fiatal lányt ábrázol<sup>96</sup>, egyikőjük a fotó készítésekor 9 éves Esterházy Mónika a majki kastély udvarán, a másik lány az akkor 17 éves Horváth Erzsébet napszámos Szentgotthárdon, egymástól nagyjából 160 kilométer távolságban, ugyanazon a napon, 1937 május 12.-én. 1944-ben a 24 éves Erzsébetet Németországba deportálták roma származása miatt. 1950-ben a 22 éves Mónika internálótáborba került Kistarcsára, ahol három év munkaszolgálatra ítélték. Erzsébet sosem tért vissza a koncentrációs táborból. Mónika ma 87 éves, Bécsben él<sup>97</sup>.

---

96 „[...] egyik az Esterházy archívumból származik, a másik a Galéria 8 (Gallery8) által rendelkezésére bocsájtott romaigazolványból való.” Forrás: ARTMAGAZIN online. A Gallery8 – Roma Kortárs Művészeti Teret az Európai Roma Kulturális Alapítvány (European Roma Cultural Foundation - ERCF) hozta létre, a galéria a roma művészeti munkák alkotását, prezentálását és interpretálását szeretné lehetővé tenni és segíteni. Forrás: Gallery8 honlap

97 A művész honlapjáról származó adatok.

Esterházy munkája egy, az elmúlt években Magyarországon a képzőművészet területén egyre több figyelmet kapó témával, a roma identitással és azon belül a roma holokauszttal foglalkozik. Az alkotó munkásságában jelentős szerepet játszik saját családjának nemesi származása, ahogyan ez, nagyapja hűgának, Mónika alakjában, ebben a munkájában is megjelenik. A két lány, Erzsébet és Mónika sorsa a valóságban, a műalkotáson kívül sosem keresztezte egymást; ebben a munkában a társadalom két, egymástól talán legtávolabb lévő osztályának tagjaként állnak előttünk, két, a többségi társadalomhoz képest kisebbséget alkotó csoportot, az arisztokráciát és a roma lakosságot reprezentálva.

A holokauszt képzőművészeti ábrázolhatósága<sup>98</sup> kétségkívül problematikus kérdés. Hasonlóan számos magyarországi történelmi eseményhez<sup>99</sup> a roma holokauszt is egyike a nemzeti emlékezetből kitörölt eseményeknek. Esterházy Marcell ennek viszszaemelését kísérli meg a képzőművészet eszközével.

Az előzőekben tárgyalt két mű, Boltanski 1991-es és Esterházy 2013-es munkája elkészülte közötti időintervallum jól jelzi, hogy a politika által feldolgozottnak tekintett történelmi traumák alkalmasint koránt sincsenek feldolgozva társadalmilag és kulturálisan<sup>100</sup>. Ehhez a véget nem érő folyamathoz gyakran az egyéni és kollektív emlékezet „határ-tárgyai”, a privát fotók tűnnek adekvát, pontos eszköznek.

---

98 Tímár Katalin: *[csend] – Egy Holokauszt-kiállítás*. Forrás: Ludwig Múzeum honlapja

99 Mint például az 1956-os forradalom. Bővebben: György Péter: Az emlékezettörténet társadalomtörténete. In: *Élet és Irodalom*, XLIX. évfolyam 51. szám, 2005. december 23.

100 Számos, a holokauszt témáját napjainkban feldolgozó kiállítás, műalkotás és kezdeményezés is ezt bizonyítja, például *A Mi Holokausztunk* címet viselő 2014-es kiállítás, mely Budapesten a Stúdió Galériában valósult meg, mely a harmadik generáció művészeti, trauma feldolgozási stratégiáit mutatta be.

### 3.3 GENDER ÉS IDENTITÁS

Az 1960-70-es évek polgárjogi mozgalmak mélyen megrázták az egykorú nyugat-európai és észak-amerikai társadalmakat, olyannyira, hogy megdőlt az uralkodó családmodell, a hagyományos patriarchális polgári család intézményének hegemoniája. Ez volt a nők, homoszexuálisok, etnikai és vallási kisebbséghez tartozók és egyéb, többségi társadalmon kívüliek 'coming-out'-ja. A szexuális orientációk felszínre kerülő pluralizmusa és a feminista diskurzus szükségessé tette a 'gender', azaz a társadalmi nem kifejezés bevezetését a biológiailag adott nem és a társadalmilag konstruált nemi identitás közötti különbségek definiálására<sup>101</sup>. Ezzel az 'identitás' és a 'gender' kifejezés kulcsszavak, jelszavak és témák lettek az új generációk életében. Mindez nagy hatással volt a művészetre (is): a mai napig művészek központi témájául szolgál, számos életmű alapja az alkotó identitás keresése, identitásának kinyilatkoztatása, felvállalása. Ezek az identitások a fehér heteroszexuális maszkulinitás ellenében definiálják magukat, és így vált az identitás alapjává a szexuális orientáció, a bőrszín, a társadalmi nem vagy a vallás.

Ahogy Patricia Holland rámutat, a fotográfia „[...] olyan médium, melyen keresztül az egyének felfedezték és megerősítették identitásukat [...]”<sup>102</sup>: a fotó az identitás képi reprezentációs eszköze lett. Az identitás képi reprezentációjának legismertebb képviselői Robert Mapplethorpe, Pierre et Gilles alkotópáros (Pierre Commo and Gilles Blanchard), Cindy Sherman, Francesca Woodman, vagy Renée Cox. A továbbiakban olyan alkotók egy-egy munkáját vizsgálom, melyekben a gender és bőrszín identitás-meghatározó aspektusa kerül előtérbe, a családfotón keresztül.

---

101 Jól illusztrálja a kettő közti különbséget Simone de Beauvoir idézete: „*One is not born, but rather becomes, a woman*”, azaz „*Az ember nem születik nőnek, hanem azzá válik.*” Simone de Beauvoir: *Második nem*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1969, fordította: Görög Livia és Somló Vera

102 Patricia Holland: 'Sweet it is to scan...' Personal photographs and popular photography. In: Liz Wells (szerk.): *Photography: A Critical Introduction*. p123

A feminizmus első hullámának (XIX. sz. vége - XX. sz. eleje) célkitűzése a nők iskolai képzéshez, munkához, és tulajdonhoz való joga, valamint a szavazati jog megszerzése volt. A feminizmus második hullámának idején, az 1960-70-es években (Amerikában és Nyugat-Európában), a nők ezen alapvető polgári jogok jelentős részével már rendelkeztek, így a mozgalom már a nők szélesebb körű társadalmi elismeréséért (egyenlő bérezés, reprodukció jogok, szabad szexualitás) és kulturális reprezentációjáért küzdött. Az akkori feminista filmkritika konstruálta meg a 'male gaze'<sup>103</sup>, azaz a 'férfitekintet' fogalmát. A filmtermés túlnyomó részét ekkoriban férfi rendezők alkotásai tették ki, melyek a nőket alárendelt szerepben ábrázolták mint a férfi karakterek eltárgyasított kellékét: mint objektumot a szubjektum helyett. A kamera, mint nézőpont az identitás létrehozásának modellje<sup>104</sup>, így a fotóművészeti diskurzusban is megjelenik<sup>105</sup>. Ugyanakkor, mivel a fotótechnika és annak kereskedelme a fényképezés korai időszakától kezdve épített a nők bevonására, a fotográfiában a női tekintet jobban tudott artikulálódni. Ezzel együtt az anyai tekintet mint specifikusan női tekintet gyakran kerül kritikák keresztútjába, mint például Sally Mann *Immediate Family* című albumának, Hermann Ildi *Lányaink* című sorozatának, vagy Kemenesi Zsuzsanna *Sweet as Cherry Fine like Wine* című munkájának képei esetében.

RENÉE COX (1960-): *Yo Mama* (1993)

1865-ben az Amerikai Egyesült Államokban eltörölték ugyan a rabszolgaságot, a színesbőrű lakosság élete mégis megaláztatásokkal teli maradt – ezt tárgyalja például

---

103 Laura Mulvey (1975) vezette be a terminust, *A vizuális élvezet és az elbeszélő film* című írásában (eredeti megjelenés: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, In: *Screen* 16.3 Autumn 1975 pp. 6-18)

104 Kaja Silvermann: A tekintet. Kamera és szem. In: *Metropolis* 1999. nyár. Erről bővebben: Kaja Silvermann: *The Miracle of Analogy. The History of Photography, Part 1*, Stanford University Press, 2014.

105 Érdekes írás ebben a témában: Valerie Smith: *Photography, narrative, and ideology* in Suzanne, Suzanne and Finding Christa by Camille Billops and James V. Hatch írása

a *Help*<sup>106</sup> című 2011-es film –, a társadalom alsóbb rétegeiből nem volt lehetőségük feljebb lépni. Számos olyan fotográfia maradt fenn ebből a korból, amely a színesbőrű dajkát fehérbőrű gyermekkel ábrázolja. E képek kompozíciójukban a 'Madonna gyermekkel' több évszázados képi és formai hagyományát idézik, de többszörösen is konfliktusban áll annak tartalmával: a dajkáknak jellemzően nem engedte meg a gazda, hogy anyák lehessenek, arra hivatkozva, hogy saját gyerekekre több időt, energiát fordítanának és sokkal gyengédebbek lennének irányába, így nem tudnák hiánytalanul ellátni feladataikat és kötelességeiket a fehér gyermek felé. Így lesz e képtípus „[...] groteszk és hamis interpretációja a családi életnek, az anyaságnak és a tulajdonjognak.”<sup>107</sup> A színesbőrű nő ábrázolásával kapcsolatban György Péter is utal rá *A Másik teste* című írásában, hogy „[...] a fekete női szexualitás reprezentációja elválaszthatatlan a megalázottság, a prostitúció, a bűnösség, a titokzatoság megjelenítésétől”<sup>108</sup>, telítve van előítéletekkel, negatív értékekkel<sup>109</sup>.



Renée Cox afro-amerikai művész. *Yo Mama* című sorozatának azonos című, 1993-as, teljes alakos portréja, melyen gyermekét tartva áll, nem a hagyományos 'Madonna gyermekkel' képtípusba tartozik. Az archetipikus ábrázolásoktól eltérően a képen az anya, a művész és gyermeke is meztelen: Cox ráadásul nem ül szelíden, gyermekének vonásaiban elmélyedve: amazonként állva ránk néz, irányít minket; világosan

106 *Help*, 2011, rendező: Tate Taylor

107 Andrea Liss : Black Bodies in Evidence: Maternal Visibility in Renée Cox's Family Portraits. In: Marianne Hirsch (szerk.): *The Familial Gaze*. p279

108 György Péter: *A Másik teste*

109 Az egyik legjelentősebb, a színesbőrűek reprezentációjával foglalkozó – gender szempontokat is tárgyaló – szerző bell hooks (írói álnév, szül.: Gloria Jean Watkins)

hivatkozik a színesbőrű dajka -fehérbőrű gyermek portrékra : „[...] egyértelműen elutasítja [...] e nők megfosztását legitim anyaságuktól, törvényes joguktól, és természetes szexualitásuktól”<sup>110</sup>. Cox munkássága „[...] provokáció fekete nők és anyák számára: felszólítja őket, hogy váljanak láthatóvá [...]”<sup>111</sup>.



---

110 Andrea Liss : Black Bodies in Evidence: Maternal Visibility in Renée Cox's Family Portraits. In: Marianne Hirsch (szerk.): *The Familial Gaze*. p284

111 Andrea Liss : Black Bodies in Evidence: Maternal Visibility in Renée Cox's Family Portraits. In: Marianne Hirsch (szerk.): *The Familial Gaze*. p288



GLENN LIGON (1960-): *A Feast of Scraps (Morzsabál)* (1994–98)

Az *American Family* című 2002-es kiállítás a Robert Miller Galériában (New York) Cox munkásságának igen nagy hányadát felölelte. A kiállításon saját családképei is láthatóak voltak, Glenn Ligon *A Feast of Scraps (Morzsabál)* című munkájához hasonlóan installálva: a családi képeket Cox erotikus öntestképek, Ligon melegpornó-képek közé helyezi. Míg Ligon munkáját talált képek, illetve az 1970-es évek pornómagazinjaiból való kivágások alkotják, amelyek segítségével megpróbálja visszaemléni homoszexualitásának korai emlékeit a családi albumba<sup>112</sup>, addig Cox saját fotóival felnőttkori nőiségét és a női szexualitás reprezentációjának tabuját állítja szembe a családi képek és a gyermekkor ártatlanságával, valamint konfrontálja a szófogadó állampolgárként viselkedő, megalázkodni kényszerülő előző generációkat (szüleit és nagyszüleit) saját generációjával és saját magával, aki az egyéni szabadságáért való küzdelemmel együtt nőtt fel.

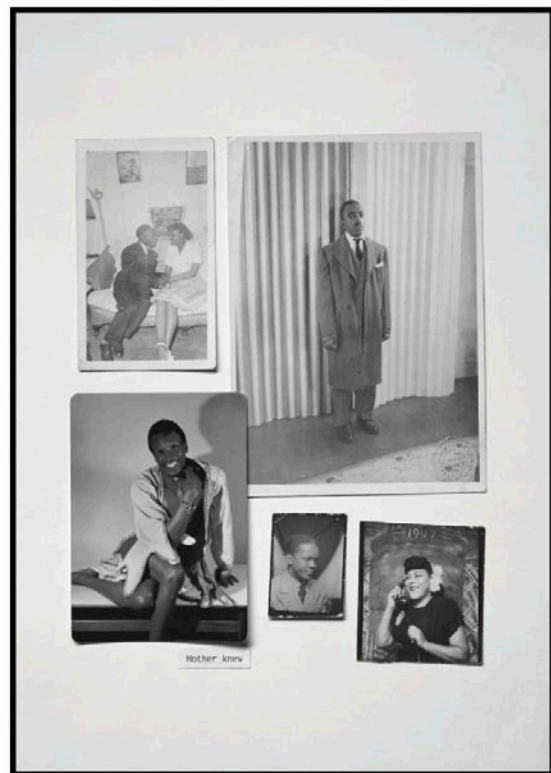
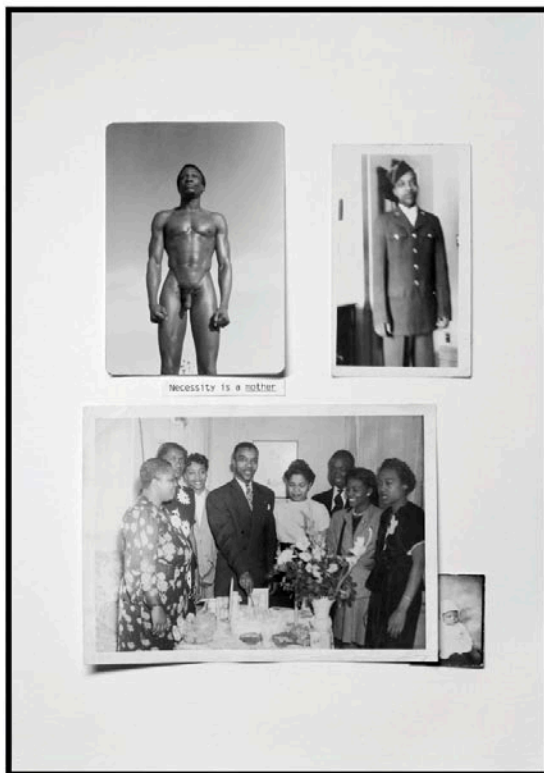
Lauren DeLand<sup>113</sup> felhívja a figyelmet Glenn Ligon munkájának tágabb társadalmi kontextusára. Az afroamerikai családok a 20. század második felében az intézményesített rasszizmusból adódóan folyamatos megfigyelés tárgyai voltak, ezért szociopolitikai elfogadottságukhoz a többségi társadalomra jellemző „férfi-vezette, heteropatriarchális család”<sup>114</sup> ideáljában látták a megoldást. Ennek bizonyítékai, egyezsersmind szimbólumai Cox és Ligon családi fotói. Tovább cizellálja a munka olvasatát, hogy a fekete férfi szexualitást a természetközelséggel, a szexuális agresszióval

---

112 Ligon munkáját elemzi Logan Sisley *„A férfi homoszexualitás képi megjelenítése a családi albumban”* című írásában. In: Bán Zsófia - Turai Hedvig: *Exponált Emlék – Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben*.

113 Lauren DeLand: *Black Skin, Black Masks: The Citational Self in the Work of Glenn Ligon*. In: *Criticism* Fall 2012, Vol. 54, No. 4, p507–537

114 Lauren DeLand: *Black Skin, Black Masks: The Citational Self in the Work of Glenn Ligon*. In: *Criticism* Fall 2012, Vol. 54, No. 4, p514. Még a *Black Panther Party* tagjai is ebben látták a megoldást.



azonosította a többségi társadalom, ezért a fekete lakosság számára kerülendő volt ennek megjelenítése. A homoszexuális fekete férfi képe így többszörösen terhelt, s „a heteronormatív keretek kitiltanak a láthatóságból”<sup>115</sup>, mivel a fehérek számára alátámasztja sztereotip elképzeléseiket, a feketék számára pedig az integráció akadályává válik.

A két munkában rejlő feszültséget az egyéni élettörténet és a családtörténet preferenciái közötti különbség adja. Míg a család önreprezentációjában a (homo)szexu-

115 Huey Copeland: Feasting on Scraps. In: *small axe* 38, July 2012, Vol. 16, No. 2. p198-212

alítás teljes mértékben kerülendő, addig az egyén identitáskeresésében rendkívül fontos szerepet játszik. Ahogy Ligon írja: „A *Meleg Kincsek* fekete férfiakat ábrázoló fotói azok, amelyek kimaradtak az én családi albumomból.”<sup>116</sup>

A felvállalt férfi homoszexualitás képei jóval korábban váltak ismertté, mint leszbikus társaiké, mivel a feminista diskurzus a mai napig elsősorban a heteroszexuális nő nyelvén folyik. A női homoszexualitás képi reprezentációjának térnyerése napjainkban is folyik. Erre példa Zanele Muholi dél-afrikai fotóművésznő 2015-ös kiállítása a Brooklyn Museumban.

A fentiekben két amerikai alkotó munkáját mutattam be, a tárgyalt művekben az afroamerikai identitás központi helyet foglal el. Az európai, különösen a kelet-európai kultúrákban az etnikai hovatartozás kérdése másképpen vetődik fel, annak eltérő történelmi aspektusai miatt. A zsidó identitás a holokauszt után évtizedekig családi titok maradt (vannak családok, melyekben ma is tabutéma), s olyannyira traumatizált, hogy még harmadik-generációs alkotók is a mai napig foglalkoznak a feldolgozásával.

---

116 A *Gay Treasures* (Meleg Kincsek) egy könyvesbolt volt. Lauren DeLand: Black Skin, Black Masks: The Citational Self in the Work of Glenn Ligon. In: *Criticism* Fall 2012, Vol. 54, No. 4, p510. Wayne State University Press, Detroit, Michigan, 2012.



### 3.4 DOMESZTIKÁLATLAN TABUK

Családfotót nem azért nézegetünk, mert annyira végtelenül esztétikus, amit ábrázol, vagy mert ragyogó a kompozíciója és a tárgyak megvilágítása, esetleg mert a kis mélységélesség ragyogóan kihozza a kontrasztot a két szereplő között. A családfotó bizonyos értelemben bűvös kép: kikapcsolja művészeti és esztétikai ítéletünket, és eláraszt nosztalgikus érzéssel, bensőséges érzelmekkel, kíváncsisággal. A nosztalgia megszépíti: eltorzítja az emlékeket.

Hajlamosak vagyunk beleesni a családfotó kínálta csapdába: azzal az elvárással nézzük őket, hogy valós események hű időbeli és képi reprezentációját kapjuk. Minduntalan megfélemezünk arról, hogy a családi fotóalbum narratívája és a valóság két külön entitás, s a kettő egymásnak gyakran teljesen ellentmond. Ez igaz lehet egy-egy kép esetében is: a fotón az ünnepélyes esemény alkalmából amúgy egymással nem beszélő családtagok állnak össze, pózolva, a boldog család örömét imitálva.

A családi albumok bizonyos szabályok mentén szerveződnek: az egyik a tabutémák kizárása. Ilyenek a túlságosan nyers testiség, (bizonyos kultúrkörökben és időszakokban) a halál, a betegség, a szülési folyamat témája, vagy a szexualitásé. Ide értendő a heteroszexuálistól eltérő nemi orientáció, valamint más, kollektív szégyenérzetet kiváltó események, állapotok, helyzetek, mint például a válás, a szegénység, az alkoholizmus, stb.



### 3.4.1 BETEGSÉG, HALÁL

„Minden fénykép egy-egy **memento mori**. Fényképezni annyi, mint részesévé válni valaki [...] halandóságának, sebezhetőségének, változékonyságának.”<sup>117</sup>

A családfotó hatásmechanizmusában jelentős szerepet játszik a halálfélelem. A képek, miközben a pillanatok megragadásán keresztül az életet ünneplik, szembesítenek szeretteink és önmagunk halandóságával, ahogy végignézzük egy-egy emberi élet 'draft' verzióját: az album oldalpárjai éveket is felölelhetnek, és pár oldalon belül eljutunk egy-egy felmenőnk születésétől haláláig, mi több, ha csak egyetlen kép maradt fenn egy rokonunkról, abban egy teljes élet sűrűsödik. Hans Belting megfogalmazásában: „A halál borzalma abban rejlik, hogy az imént még beszélő, lélegző test mindenki szeme láttára, egy csapásra néma képpé változik.”<sup>118</sup>

A fotótörténet korai, viktoriánus szakaszában, a technológia megjelenésétől a századfordulóig, „a halál a családi élet központi eleme volt, és a halottat vagy haldoklót ábrázoló fotók általánosak voltak”<sup>119</sup>. A magas gyermekhalandóságnak következtében ezek főleg halott gyermekeket ábrázoltak, magukban vagy szüleikkel, illetve a paraszti társadalomban elterjedt volt a ravatalfotó<sup>120</sup>. Ma a temetéseken csak igen ritkán készülnek ravatal fotók, és főleg ismert személyiségek esetében<sup>121</sup> (és bizonyos

---

117 Sontag 1981: 23

118 Belting 2003: 167

119 Patricia Holland: 'Sweet it is to scan...' Personal photographs and popular photography. In: Liz Wells (szerk.): *Photography: A Critical Introduction*. p135

120 Fogarasi Klára: Tipikus jelenségek a magyar néprajzi fényképezés korai időszakában. In: *Fotóművészet*, 1998/3-4. XLI. évfolyam, 3-4. szám

121 Megejtő volt 2006-ban Halász Péter „önfelravatalozása”, „búcsúestje”: halálos beteg volt már, koporsóban fekvé hallgatta-nézte végig barátai búcsúztatóját a Múcsarnok apszisában. Halász a közönséget értelmezte nagycsaládjának és az ő közönség családjától búcsúzott el nyilvánosan, de, mivel családiként kezelte ezt az eseményt, ezért az intimitása megmaradt, ezért sokként ért számos embert.

kultúrkörökben<sup>122</sup>) hagyják nyitva a koporsófedeleket, de nagy általánosságban a halál és annak fotografikus ábrázolása tabu lett. A halál tabuvá válásával mind kevesebb kép készült halottakról, s a fennmaradt képek is folyamatosan az enyészeté lesznek, mivel a megváltozott társadalmi normák szerint nem tartjuk helyénvalónak ezeket megőrizni.

A haláltól való elidegenedés egyik oka a tudományok fokozatos mindenhatóvá válása, ezen belül az orvostudomány fejlődése, amely mérnöki pontossággal térképezi fel, teszi tudományos kísérletek terepévé a testet — elidegenítve ezzel önmagunktól. A halál kikerült a családi környezetből és a láthatóságból; pontosan leírható folyamattá vált. Korábban a haldoklás és a halál otthoni környezetben zajlott, és a hozzátartozók aktív részesei voltak a folyamatnak. Azzal, hogy létrejött a közegészségügyi ellátás, és azt törvények szabályozzák, a halál intézményesült, a haldoklót szakképzett kórházi ápolók látják el a rokonok helyett, akik csak a kórházi látogatások alkalmával találkozhatnak a beteggel. Így marginalizálódik a halál a mai ember életében. A családtagok csak véletlenszerűen vannak jelen szerettük halálának beálltakor; nincs alkalmuk rá, hogy búcsút vegyenek tőle.

Néha azonban mégis megadatik, hogy a rokonok elbúcsúzzanak. Anyai nagyanyám kórházban töltötte utolsó idejét, egyetlen lánya, édesanyám mellette volt, amikor meghalt. Még a halála előtti napokban, amikor már nem volt eszméleténél, édesanyám fotókat készített róla. Borzalmas képek ezek nekem, mert mindig arra emlékeztetnek, hogy bizonyos tetteimre nem magyarázat, hogy fiatal voltam, s a büntudattal együtt kell élnem. Borzalmasak, mert rosszul komponáltak, szegényes helyszínen készültek. Borzalmasak, mert a halállal való szembesülés, önmagunk múlandóságának gondolata borzalmas, velőig hatoló rettegéssel tölt el. És végül

---

122 A roma kultúrára a mai napig élő halottkultusz jellemző, az ő kultúrájukban nagy törést jelent a halál és a halott test kezelésének intézményesítése.



borzalmasak, mert egy majdnem halott, agg test napjaink fiatalság-szépség mámorában taszító. Én mégis hálás vagyok anyámnak, hogy elkészítette őket: ezek lettek a családi búcsú képei, egy élet utolsó pillanatai az elidegenített test korában.

A halál reprezentációjának eliminálásához nagyon hasonló a halálos beteg képi bemutatásának hiánya: ugyanúgy a haláltól és törekenységünktől való rettegésünket ébreszti fel. Az időszakos betegség ábrázolása esetében ugyanakkor a test idealisztikus reprezentációja akar uralkodni: mind az ábrázolt fotóalany narcisztikus elvárásainak, mind a láttatható valóságra vonatkozó társadalmi normáknak meg kell felelni. A fogyasztói társadalomban „[...] a tökéletes test **normatív ideálként** (ld. Butler 1993) kezd el funkcionálni [...]”<sup>123</sup>. Az ilyen narcisztikus igények mellett fontos szem előtt tartani elesettségek és sebezhetőségünk elrejtésének igényét is: a betegség, s így a gyengeség a fogyasztói társadalom fiatalság-szépség-egészség uralta birodalmában negatív minőség.

Ma, a *social network* és *selfie* korában, a betegséggel kapcsolatos tabu határozotlan oldódni látszik: mivel a közösségi háló egyik fő funkciója az, hogy folyamatosan hírt adjunk magunkról, egyfajta vizuális naplóként viselkedik. Ennek megfelelően a betegség is megjelenik a megosztott családi képeken, de szigorúan a nárcizmus és esztétizmus („beautizmus”) égisze alatt. Az online közösségi felületek megjelenése alapvetően megváltoztatta az intim és publikus szféra viszonyát, így a haldoklás és a halál tabuja is fellazult. Több alkalommal láttam különböző médiákon szülők fotósorozatát haldokló gyermekükről: a haldoklás folyamatának dokumentálása családi képeken keresztül az elkerülhetetlen veszteség feldolgozásában, a gyász munkában nyújt segítséget, ahogy a bánat megosztása az (online) közösséggel is ezt a célt szolgálja.

---

123 Kérchy Anna: Tapogatózások. A test elméletinek alakzata. In: *Apertúra. Filmelméleti folyóirat*. 2009. tél



### 3.4.2 SZEXUALITÁS

A szexualitás az ember talán legintimebb szférája, így a betegség és halál reprezentációjának tabujával ellentétben a szexualitás, a szexuális aktus soha nem volt és nem is lesz családi fotó témája, pontosan azért, mert nem pusztán annak reprezentációja tabu, de önmagában is az, mint a családon belüli párkapcsolat intim szférája. Ennek ellenére fontos kitérni e téma tárgyalására, különösképpen a homoszexualitás esetében. A heteroszexuálistól eltérő nemi identitás korábban családi titok volt, az adott kor társadalmi normái, sőt, törvényei korlátozták a homoszexualitás nyilvánosságát, ennél fogva a reprezentálhatóságát. Ahogyan a heteroszexuális társadalmi többség esetében, itt sem maga a szexuális aktus reprezentációja a kérdés, hanem a társadalmi szerep, a gender, mint az identitás egyik bázisa.

A testiség reprezentációja a családfotón szigorú tabu, a szexualitás ugyanakkor jelentős szerepet játszik a családban, lévén, hogy ez egyik fő funkciójának, a reprodukciónak alapja (történetileg, a mesterséges megtermékenyítés előtt, kizárólagos alapja). A polgári családforma előtt az utódlás létfontosságú kérdés volt, ugyanis ez volt a vagyon megőrzésének záloga. A párválasztásban az anyagi javak megtartásának vagy növelésének elsődlegességét a XIX. századtól a szerelem kezdte átvenni. Korábban a vagyontalan, birtok nélküli társadalmi rétegek privilégiuma volt a szerelemi házasság, így az alsóbb rétegektől terjedt felfelé, a szegényektől a vagyonos rétegek felé. Ennek több oka volt. Az egyik, hogy az orvostudomány fejlődése következtében a csecsemő- és gyermekhalandósági ráták alacsonyabbak lettek, ami automatikusan magával hozta, hogy a szülők a korábbinál szorosabb kapcsolatba kerültek utódaikkal. Ez az új, intimitásra való igény nem kerülhette el a házastársak egymással való viszonyát sem. Másik oka pedig a romantikus szerelmes regény elterjedése volt a XVIII. századi polgárság körében.

Az érzelmi alapon működő házasság és család a XVIII. századi felvilágosodás hatására<sup>124</sup> fokozatosan átvette az anyagi alapú, osztály-hovatartozástól függő házasság helyét: „[...] a történelemben a családmódel a nagyobb választás és emberi szabadság felé halad.”<sup>125</sup> állítja tömören összegezve Bartha Eszter. A szexualitás a vagyon megtartására létrejött házasságban elsősorban az utódlás eszköze volt, nem volt különösebb köze az örömszerzéshez vagy szerelmi affinitáshoz, ez csak a érzelmi alapokra helyezett házassággal került előtérbe. A szexualitás igazából akkor szabadulhatott fel, amikor a XX. században, az 1960-70-es években megjelentek a piacon az első fogamzásgátlók, és az abortuszt is legalizálták.

A keresztény hagyományban gyökerező morális értékek elerőtlenedése teremtett lehetőséget a szexuális forradalomnak (1960-1980). A szexuális forradalom nem csak a szex örömtelivé válásában játszott közre, de a házasság előtti szexuális életet is „legalizálta”, valamint megalapozta a szexualitásról való diskurzust is, és létjogosultságot biztosított minden, a maskulin hetero-orientáción kívül eső szexualitásnak (női-, homo-, ill. transzszexualitás).

Ma a szerelmi házasságnak bizonyos országokban — Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban már az sem akadály, ha a házasulandók azonos neműek. Ugyanakkor, a mai napig léteznek országok és vallások, amelyek a homoszexualitást halállal büntetik.

A heteroszexualitás történelmi hegemóniája következtében a homoszexualitás ki-marad a családi albumból. A homoszexualitás reprezentációja problematikus abban

124 Magyar Erzsébet: A család története. In: Hegedűs Judit (szerk.): *A gyakorlati pedagógia néhány alapkérdése. Család, gyerek, társadalom.* p7

125 Teljes idézet: „Somlai Péter következetesen vezeti végig fő tézisét: azt, hogy a történelemben a családmódel a nagyobb választás és emberi szabadság felé halad.” SOMLAI Péter: *Család 2.0: Együttéléséi formák a polgári családtól a jelenkorig.* című könyvéről. In: Bartha Eszter: *Nukleáris háztartás, szinglik, kommunák, mozaikcsaládok.* In: *Múltunk* 2013/4. p273.

a tekintetben, hogy amennyiben mégis megjelenik a családi albumban, a homoszexuális test és identitás beazonosíthatóvá válik<sup>126</sup>. Ebben a gesztusban a meleg és leszbikusok öngazolást láthatnak, de paradox módon avval is jár, hogy a homoszexualitás karakterjegyei felmutatásával a képek alanyai megkülönböztethetővé, s így kirekeszthetővé válnak.

A fotóalbum készítője és szerkesztője általában tudatában van annak, hogy a képkollekció egy számára nem behatárolható nézőközönség számára készül, így csak egy szűkített válogatás lesz elérhető az utókor számára. Ugyan a testiséghez és szexualitáshoz kapcsolódó tabuk egyre oldottabbak a nyilvános képi reprezentációban, a privát képek halmazán belül továbbra is erősen jelen vannak. Mivel a



családi album a családi közösség önreprezentációs eszköze, a közösség egyes tagjainak személyes élményei és preferenciái nem minden esetben képezik részét.

A tabuk kérdése számos fotóművészt izgat. Közülük az egyik legismertebb Nan Goldin (1953-). Goldin többnyire privát fotókat készít közvetlen környezetéről, alkalmanként családi fotókat; ahogy Charlotte Cotton írja: „[...] *intim hangulatú fotói egy személyes élet őszinte rögzítése [...]*”<sup>127</sup>. *Snapshotjai* egyedülállóan annyiban, hogy a

126 Logan Sisley: A férfi homoszexualitás képi megjelenítése a családi albumban. In: Bán Zsófia - Turai Hedvig: *Exponált Emlék – Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben*.

127 Cotton 2004: 141

privát élet szentségét figyelmen kívül hagyva modelljei – barátai, ismerősei és családtagjai – intim pillanatait, szexuális életét, haláltusáját, a privát szféra és a családfotó legszigorúbb tabujait rögzítik. Többek között ez a merész és gátlástalan, ugyanakkor lelkes és szeretetteljes érdeklődése közvetlen társas környezete iránt emelte fényképeit művészeti státuszba. Az ő munkái tették legitim fotóművészeti műfajjává a *snapshotot* (pillanatképet).

Hasonló tabutémák jelennek meg nagyjából ugyanebben az időben Larry Clark (1943-) *Tulsa* (1971), *Teenage Lust* (1983), *The Perfect Childhood* (1993) című könyveinek *snapshotjain*. Jo Spence (1934–92) *Beyond The Family Album* (1979) projektjében a megrendezett (staged) fotó eszközeivel készít 'ellen-családfotókat', melyekkel „*azt kritizálja, hogy a családi fotó egy tipizáló narratíva limitált készletére van leszűkítve, s ami a családi életet alkotja, az valójában nincs dokumentálva*”<sup>128</sup>.

---

128 *Beyond The Family Album and Other Projects*. Forrás: [http://www.belfastexposed.org/exhibition/beyond\\_the\\_family\\_album\\_and\\_other\\_projects](http://www.belfastexposed.org/exhibition/beyond_the_family_album_and_other_projects)

### 3.4.3 SZÉGYEN

Az előbbieken érintettek mellett a családi közösség szégyenérzete még számos további tabutémát generál, amelyek ki van cenzúrázva a családi albumból. Ilyen lehet egyebek mellett a válás, a szegénység, az iskolában vagy karrierben történt törés vagy kudarcélmény, a börtönviseltség, korábban a leányanyaság, az abortusz, a politikai nézet, a származás, a prostitúció és a szenvedélybetegségek.

A válás a házaspárok számára kudarc: annak belátása, hogy közös létesítményüket nem sikerült fenntartani. A család mint identitással rendelkező entitás<sup>129</sup> számára megrendül a családi értékekbe vetett hit is. Hogyan néz szembe a család önmagával egy ilyen szakadás után, ahol valóság és idea ennyire nyilvánvalóan ellentmond egymásnak? A válás, akár az élmény érzelmi feldolgozhatatlansága okán, akár a család tisztaságán esett szégyenfolt lévén, rendszerint kikerül a családi fotó narratívájából — esküvői fotókon gyakori, hogy a házasulandók elvált (és akár újránházasodott) szülei újra egy párt formálnak a családi illúzió kedvéért.

A XIX. században, a fotográfia kezdetén, még a *snapshot* fényképek előtt gyakori volt, hogy a családfotók nem műteremben, hanem a család birtokán készültek. Még akkor is fontos volt az ilyen reprezentáció, ha a 'birtok' egy vityilló, az összvagyon pedig két ökör volt. A XX. századi fogyasztói társadalomban a vagyon, a fogyasztás, a jólét presztízsértékű; társadalmi megítélésében a szegénység megszűnt legitim állapot vagy létforma lenni: szégyenné vált. Ugyanakkor a szegénység képi reprezentációból való kiiktatása részben magától értetődő: a mélyszegénységben élők társadalmi bázisa – lakhatása, élelem ellátása – is megoldatlan, s ezek híján nem beszélhetünk e csoportok önreprezentációjáról.

---

129 Pierre Bourdieu-nek érdekes az a meglátása, miszerint a családot rendre úgy definiálják, mint egy egyéniséggel rendelkező individuum.

A teljesítményorientált, modern jóléti társadalomban a család fenntartását a keresőmunka biztosítja, s a munkához rendszerint a tanuláson keresztül vezet az út. A tanulásban való gyenge teljesítmény, bukás a „főpróbája” a családfenntartó szerep esetleges kudarcának, ami könnyen szegénységbe sodorhatja a családot.

A fent felsorolt, szegényből táplálkozó családi és reprezentációs tabuk mellett ehhez a tárgykörhöz sorolható a családi erőszak tabuja. A családi erőszakot azonban nem kizárólag a szegény miatt, hanem félelemből is titkolják. Az erőszak-helyzet fenntartásának feltétele a titok, ezért az áldozat megfélemlítésén alapul. Az áldozatot a további szankcióktól való félelme vezérli, az elkövetőt pedig az esetleges társadalmi és jogi következmények lehetősége ösztönzi arra, hogy az otthoni erőszak ne váljon ismertté saját keretein kívül. S a családi fotó a legmegfelelőbb eszköz a hamis látszat fenntartására. Az otthoni erőszak képeit *Polgárháborúk* címmel magam is feldolgoztam egy megrendezett fotósorozatban; e sorozat részét képezi doktori mesterművemnek, részletes bemutatása értekezésem egy későbbi fejezete.

A tabuk kizárására épül a családi fotó önálló, a valós családtörténettől független történetmesélése, amelyben a családi fotó lényegében a tagadás eszköze.



### 3.5 A CSALÁDI FOTÓ MINT ILLÚZIÓ

A család valóságos eseménytörténete és a fotóalbumok narratívája két külön dolog. A családtörténetbe egyrészt beszűrődik a külső történelem a maga eseményeivel, ami módosult értelmezési keretet, kontextust teremt az olvasásához. De a családtörténet még tovább módosul a családi fotóalbumban, egyrészt a műfaj már említett cenzoriális működése révén, másrészt a „mesélő” szubjektumán átszűrődve.

Annette Kuhn így fogalmaz<sup>130</sup>: „A családi fotókat gyakorta csatarendbe állítva mutogatják: egymás után vonultatják föl őket, a válogatás és a sorrend ugyanis éppoly fontos, mint maguk a képek.” Ennek ellenére mégis ösztönösen egy történet formáját kényszerítjük<sup>131</sup> a családi képekre, hinni akarunk annak igazságában, és csalódással vagy megdöbbenéssel tölt el, amikor a valós eseménysor nem támasztja alá az album narratíváját, esetleg radikálisan eltér attól. Vágyunk rá, hogy a „[...] valóságos események az élet olyan koherens, összeszedett, teljes és lezárt képét mutassák, mely csupán képzeletbeli lehet.”<sup>132</sup> A két eseménysor viszonya azt bizonyítja, hogy a valóság mindig árnyaltabb, komplexebb, problematikusabb, mint azt az egyszerű, boldog családi életet reprezentáló fotók bemutatják: Ricoeur szavait idézve: „[...] a cselekmény szimbolikusan közvetített.”<sup>133</sup> Egyszerűsége és idealizmusra való hajlamunknak, valamint a családfotó nosztalgiát ébresztő képességének és archetipikusságának köszönhetően nem véletlen, hogy a verbális és írott adatok híján hajlunk a fotón ábrázolt egyszerűséget, pompát, cicomát, urizálást, boldogságot, gondtalanságot, stb. valóságként interpretálni.

---

130 Annette Kuhn: A gyermek, aki sosem voltam. Emlékezések. In: *replika* 33–34 (1998. december) p84

131 White 1997: 105

132 White 1997: 141

133 Paul Ricoeur: A narratív azonosság. In: László János - Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia.* p23

Családi idillbe vetett hitünk fenntartásában tovább támogatnak minket a média által közvetített képek, különösképpen a reklámfotók. A reklámokban és filmekben a híres színészekkel eljátszatott sztereotípiák befolyásolják a családi fotót, amelynek szereplői az ott látott stílusnak és viselkedési formáknak akarnak megfelelni. A Kodak plakátjai a XX. század első felében a vidám, boldog család sztereotípiáját mutatták fel mint követendő példát: óriási tömeg vágyott arra, hogy olyan idillikus fotót tudjon készíteni saját családjáról, mint amilyenek a plakátokon megjelentek. Ez az idealizmus az 1950-es évektől kezdve egyre súlyosabb konfliktusba került a valósággal. Napjainkban hasonlóképpen a tradicionális polgári család mindenhatóságát hirdeti Steven Klein 2005-ös *Domestic Bliss* című divatfotó-sorozata Angelina Jolie és Brad Pitt családi életéről, vagy a *Dolce e Gabbana* 2015-ös családfotó kampánya. Az említett divatanyagok a keresztény heteroszexuális házasságon nyugvó családot kiáltják ki az egyedüli létjogosult családformának, mindezt olyan végtelenségig eltúlzott idealizmussal, amely a megélt hétköznapi valóságnak teljes mértékben ellentmond.

Kevés olyan eszköz létezik, amely képes ennyire megtéveszteni a nézőt, így a legnagyobb traumát okozza, amikor kiderül, hogy valóság és családtörténet egymással teljes ellentmondásban állnak. Egy felnőtt lány testvérpár az angliai Lancashire-ben otthonában lelőtte saját apját 1988-ban. A történetet Alexanrda Artley *Murder in the Heart*<sup>134</sup> című könyve dolgozza fel. A három nő, a testvérpár és anyjuk, közel negyven éven át volt áldozata az apa szexuális abúzusának és brutalitásának. Mindeközben a családról készült fotóalbum pontosan olyan, mint bármelyik, a normalitás keretein belül élő családé: mosolygós kislányok hintáznak és játszanak a kertben, ártatlanok, boldognak tűnnek. Ahogy az előző fejezetben rávilágítottam, az otthoni erőszak titkolása a család minden tagjának érdeke, és ehhez a családi album a legsikeresebben bevethető eszköz.

---

134 Alexanrda Artley: *Murder in the Heart – a true-life psychological thriller*. Hamish Hamilton, London, 1993.

A fotográfiának megjelenése óta egyik kedvenc témája a család; korábban részleteztem, hogy mindig társadalmilag és technikailag meghatározott, hogy mit fotóznak és mely képeket tartják meg az emberek. A fennmaradt fotók halmaza így ezen a kétlépcsős szelekción megy keresztül. Az előző fejezetekben tárgyalt tabutémák helyzete nem sokat változott a családi albumban való ábrázolhatóság, reprezentálhatóság tekintetében. A tabutémák elkerülésének mozzanatát bizonyos értelemben tekinthetjük úgy is, mint a nézőkkel szembeni empátia jelét, mintegy megóvva minket a valóságtól és annak komplexitásától.

A fennmaradt fotók jellegét az adott korban uralkodó családforma és az érvényben lévő tabuk mellett az is meghatározza, hogy mi az, amit a fotók készítője megörökítésre érdemesnek tart. A kiemelt pillanatok rendszerint a családtagok sikerei, eredményei, életútjuk bizonyos szakaszának kezdetét vagy végét jelölő életesemények (születés, születés- és névnap, szalagavató, ballagás, érettségi, diploma, esküvő, évforduló, stb.), illetve a vallásos ünnepek (húsvét, karácsony, hanuka, elsőáldozás, bérmelegedés, bar mitzvo, stb.), valamint a vakációk momentumai. Ezek a kiemelt pillanatok csomópontokat képeznek egy-egy család- vagy élettörténeti narratívában, ezért a családi album gerincét alkotják. A csomópontok között történő események, a hétköznapi élet túl bonyolult és sokrétű ahhoz, hogy pontosan megjeleníthető legyen az albumban, így csak az arra érdemes események képei kerülnek bele. Hayden White úgy fogalmaz, hogy *„Ezek az események nem azért valósak, mert megtörténtek, hanem először is azért, mert emlékezésre méltónak ítéltettek, másodszor pedig azért, mert képeknek maguknak helyet találni az eseményeknek egy kronologikusan rendezett sorban.”*<sup>135</sup> A jeles alkalom és a hétköznapi hasonló viszonyban van, mint a szent és a profán. A világ szekularizációjával párhuzamosan, a *snapshot* megjelenésének köszönhetően a távolság a két minőség, szent és profán, jeles alkalom és hétköznapi között a családi fotókon (is) egyre csökkent.

---

135 White 1997: 134

A megörökítésre való alkalmasság egyúttal legitimmé is teszi az eseményt: képi dokumentáció híján mintha meg sem történt volna, kiíródik a történelemből. Ezért fontos a szelekció minden lépcsője, mind a téma és a pillanat megválasztásában, mind a megőrzésben és a szerkesztésben; nem mindegy, mi marad fenn és mit radírozunk ki a történelemből. A családi fotó nem prezentál, hanem reprezentál: nem feltár, hanem sejtet.

A képek szelekciója az előzőekben felsoroltakon kívül (a kor technikai, társadalmi adottságai, normái) további tényezőkön is múlik. Ilyen a képek archetipikussága, s ehhez kapcsolódóan az ábrázolt csoport — a család — narcisztikus elvárásai. A *snapshot* által új viszony jött létre fotós és alanya között. A technológiából fakadóan a modell nem mindig és nem feltétlenül tudja, hogy fotózzák, így a megörökítendő pillanat kiválasztásában a korábbi gyakorlattal szemben a fotós vált az egyedüli döntéshozóvá. Ugyanakkor, a kép készítése utáni szelekcióban a kép alanyai is részt vesznek: ők határozzák meg, hogyan szeretnének megjelenni, reprezentálva lenni a következő generációk számára. A képen szereplők narcisztikus elvárásának való megfeleltetés a *snapshot* óta nem feltétlenül a megörökítésre váró pillanat kiválasztásakor, hanem a „második” szelekciónál, a létrejött fényképek válogatásakor történik.

A családi képekhez gyakran tartozik valamilyen írott vagy verbális információ, amely jelentősen hozzájárul a képek befogadásához és értelmezéséhez. Az írott információ formális, tényszerű, genealógiai szempontból értéket képez. Rendszerint a képek hátulján vagy az albumban képaláírásként jelenik meg, a közösségi média világában pedig automatikusan hozzáadódik a „poszt”-okhoz. A verbális információ, melyet olyan, még élő rokon vagy ismerős ad hozzá a képekhez, akinek első kézből származó emlékei vannak az adott képről, de legalábbis a korról vagy az ábrázolt emberekről, rendszerint informális: érzelmi, nosztalgikus töltéssel rendelkezik, szubjektív. Ezt hívja

Jan Assmann<sup>136</sup> *kommunikatív emlékezetnek*, azaz a kollektív emlékezet olyan formájának, mely, szóbeli elbeszélések útján, három-négy nemzedéknyi időre tekint vissza. A papírképek korszakában készült fotókhoz az idő haladtával egyre kevesebb verbális forrásunk marad, egyre kevesebb élő tagja van annak a generációnak, akinek erről közvetlen emléke, élménye és adatai vannak, a kommunikatív emlékezetnek egyre kisebb időintervallumhoz van hozzáférése. E generációval együtt vesznek el emberek nevei, fényképek készítésének időpontja és helyszíne, a fotókon megjelenő emberek közötti viszony, a hozzánk fűződő kapcsolatuk<sup>137</sup>. A következő generáció már csak részleges, másodkézből kapott tudással rendelkezik, s így a képekhez tartozó verbális információ lassan az enyészeté lesz. A fotó kiszakad a családi folyamatosságból a 'nagy' történelmi éterbe, ahol a jelöltjeit vesztett, eredeti kontextusuktól elszakadt fotók halmazát gyarapítja<sup>138</sup>.

Nem csak a képek maguk, illetve a képek szelekciója és szerkesztése, hanem a képekhez tartozó információ is elengedhetetlen az értelmezéshez, mivel az képes egy-egy eseményt teljesen átírni. Leo Spitzer rövid esszéje a *Familial Gaze* című könyvben<sup>139</sup> pontosan példázza ezt. Van a szerzőnek egy családi fotóalbuma, „*The Crossing*” címmel, saját szülei és nagyszülei meneküléséről, az Ausztriából Dél-Amerikába vezető hajóútról. Spitzer a családi elbeszélésekből tudta, hogy az útra apja, a szerzővel terhes anyja, valamint apja szülei indultak el, nagyapja mégsem szerepel egyetlen fotón sem, az átkelés alatt ugyanis meghalt, s a családnak a kapitánnyal kellett

---

136 Assmann 2013

137 Erről szól Nancy K. Miller „*A veszteségtől megigézett. A harmadik generációs történet terhe*” című írása. Forrás: Bán Zsófia - Turai Hedvig: *Exponált Emlék – Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben*.

138 „*Az Atlanti-óceánon átívelő valamikori érthető és folyamatos kommunikációnak csak fragmentumai maradtak ránk.*” Rob Kroes: Az intimitás virtuális közösségei. Fotó és bevándorlás. In: Bán Zsófia - Turai Hedvig: *Exponált Emlék – Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben*.

139 Leo Spitzer: *The Album of the Crossing*. In: Marianne Hirsch (szerk.): *The Familial Gaze*

egyezkednie, hogy a hosszú hajóutak során bevett szokással ellentétben a nagypapa holttestét ne dobják a tengerbe, hanem szállítsák el az út végéig, hogy vallásuknak megfelelően szárazföldre temethessék. Mindez a képekből nem derül ki: családtagokat és ismeretlen embereket látunk mosolyogva, vidáman, mintha nem is új életet kezdeni indulnának, hanem csupán vakációjukat tölténék. A történelmi valóság drámaisága hiányzik a képekről, nem jelenik meg a hátrahagyott családtagokért való aggodalom, a jövőtől való félelem, sem a család egyik tagjának elvesztése miatti gyász, sem a kapitánnyal való küzdelem az elhunyt végtisztességéért. A képen szereplő családtagok már meghaltak, így a szerző nem tudta megkérdezni, hogyan lehet ekkora szakadék az elbeszélte és a képeken bemutatott történet között, s már belenyugodott volna ebbe, amikor az albumot restaurálni akarta és kivett egy képet. A kép hátoldalán apja írása, s vallomása az úton átélt nehézségekről, gyászáról, félelmeiről. Az igazi történetet két egymásnak ellentmondó narratíva – a fotóké és a képek hátuljára írott feljegyzéseké – adja ki, egyik sem volt értelmezhető a másik nélkül.

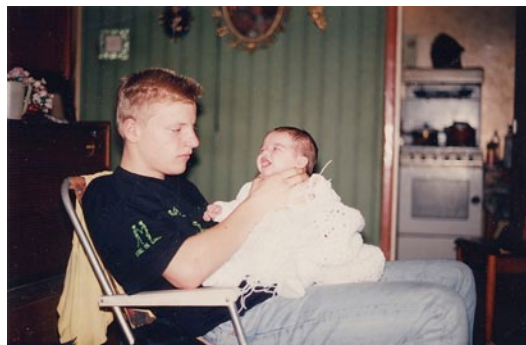
A következőkben a családi albumból kiküszöbölt képtípusok művészi interpretációjára hozok példát egy brit, egy magyar és egy amerikai fotóművész munkásságából.

RICHARD BILLINGHAM (1970-): *Ray's a Laugh (Röhejes Ray)* (2000)

A családfotó gondosan igyekszik kerülni és titokként megőrizni az olyan kínos társadalmi problémákat, mint a szegénység vagy az alkoholizmus. Mindenki próbálja a szebbik arcát mutatni, ünneplőben, hamis luxus háttérrel használó fotografiai műtermekben. Chris Verene *Family* és Anthony Haughey *Home* című sorozata a művészek *snapshotjaiból* áll össze, melyeket saját családtagjaikról készítettek. A sorozatokon egy szegény — Verene esetében amerikai, Haughey képein ír — munkáscsalád életét látjuk, nem csak a kiemelt pillanataikat, hanem a mindennapi életük momentu-

mait, a szegényes életkörülményeket, nyomort, betegséget, kilátástalanságot, céltalanságot, öregséget, szellemi és fizikai lepusztulást.

Richard Billingham *Ray's a Laugh* című *snapshot*-sorozata annyiban hasonlít Verene és Haughley munkáihoz, hogy az ő családi képein is a szegénység áll a munka középpontjában, de Billingham rá is mutat a nyomor forrására: apja alkoholizmusára, így az alkoholizmus okozta destrukció válik a sorozat főszereplőjévé. Nehéz feladat elé állítja önmagát és saját családját: pontos tükröt tart elénk.



A képek többszörösen szólnak társadalmi problémákról. A környezet egy alsó osztálybeli család otthona. A családi albumok narratívájából az egyik legszigorúbban kicenzúrázott titkot — az alkoholizmust — teszi meg fő narratív elemének. Ilyen értelemben ezek a képek ellen-családfotók.

Ugyan az alkotó nem jelenik meg egyik képen sem, a sorozat mégis bizonyos értelemben önportré, de legalábbis önvallomás, a „*személyes fotó*” Somogyi Zsófia<sup>140</sup> által megfogalmazott kategóriájába esik: nem saját testét állítja a kamera elé, hanem azt a szűk környezetet — saját nukleáris családját — mutatja be, amiben szocializálódott.

SZÁSZ LILLA (1977-): *Zsolti mama mennybe megy* (2008-2010)

„*A boldog családok mind hasonlók egymáshoz, minden boldogtalan család a maga módján az.*” (Lev Tolsztoj *Anna Kareninából* való idézete Szász Lilla negyvennyolc fotóból álló munkájának mottója.)

Szász Lilla sorozatát két aspektusból is fontosnak tartom értekezésem szempontjából. Ahogy Nan Goldin, Larry Clark vagy Richard Billingham, ő is *snapshotokat* készít, ő is egy alapvetően privát használatra létrejött képalkotói módszert sajátítja ki művészete számára, amely spontaneitása révén lehetővé teszi a legintimebb szituációkba való bepillantást és azok rögzítését. Így Szász Lilla fotói az általa vizsgált közösség olyan bensőséges pillanatait rögzítik, melyeket reprezentációs vagy erkölcsi tabu övez, és amelyek a családfotón soha nem jelennek meg.

---

140 Somogyi Zsófia a személyes fotóról szóló írását több részletben közölte a Fotóművészet





A *Zsolti mama mennybe megy* egy olyan közösségről szól, mely a hivatalos definíciók<sup>141</sup> szerint nem felel meg a család kritériumainak, de funkcionálisan családként működik, illusztrálva azt az együttélési pluralizmust, mely napjainkra jellemző, és amelyet magam is feldolgoztam *Kötésben* (2014) című munkámban<sup>142</sup>. Két férfi, Zsolti és Sanyi, és egy nő, Mónika — három prostituált — alkotja ezt a közösséget, melynek tagjait szerelmi viszony fűzi egymáshoz. Zsolti, a „[...] fiatal fiú viszi az anya szerepét [...]”<sup>143</sup>, ő tartja össze a közösséget, amely Zsolti öngyilkosságával fel is bomlik.

Szász Lilla sorozatával többszörösen is tabukat dönt. Szembesíti a társadalmat perifériára szorított tagjaival, akik helyzetüknél fogva a láthatóság határain kívülre kerültek.

---

141 A Magyar Alkotmány illetve a Magyar Értelmező Kéziszótár leszűkítő definíciói.

142 A sorozat a mestermunkám részét képezi, részletes műleírás az értekezésem következő fejezetében olvasható.

143 Somogyi Zsófia: Másban mosni meg arcunk. Szász Lilla fotográfiáiról. In: *Fotóművészet*, LIV. évfolyam, 2011. 1. szám

Szemünk elé tár egy olyan jelenséget, a prostitúciót, melynek ösztársadalmi megítélése teljességgel negatív. Bemérészkedik – fotóalanyai engedélyével, velük szoros együttműködésben – intim szférájukba, érzelmi életük előttünk zajlik. S mindezek mellett, elvárásainkkal ellentmondásban, azt állítja, hogy e három ember közössége bizonyos értelemben családot alkot.

Az említett munkák társadalomkritikát fogalmaznak meg, rámutatnak a jóléti demokrácián belül a társadalmi osztályok közötti átjárás nehézségére (ha nem épp lehetlenségére), hogy egy élet milyen mélyen predesztinált, ha kulturálisan, intellektuálisan és anyagilag hiányt szenved. Elénk tárják azt, ami egy „hagyományos” családi albumba sosem kerülne bele. Képalanyaik a posztindusztriális fogyasztói társadalom vesztesei.

LARRY SULTAN (1946-2009): *Pictures from Home* (1982-92)

Richard Billingham és Szász Lilla munkája erőteljes társadalomkritikai állásfoglalás. Larry Sultan munkája már a választott társadalmi közegeből (amerikai felső-középosztály) adódóan is árnyaltabban szól a családtörténeti narratíva és a valóság közötti hasadásról, mint a fent említett alkotók sorozatai.

Technológiailag a kézikamera és a *snapshot* megjelenése, társadalmi értelemben a világháborúk borzalmával szemben az otthonba és a családi értékekbe vetett hit teremtett lehetőséget arra, hogy a családi fotóalbumok „mosolyalbummá” váljanak. Larry Sultan fotói erre a hagyományra kérdeznak rá: saját szüleit törékeny, illékony pillanatokban ragadja meg. A családi albumba bekerülő kiemelt pillanatok közötti „profán” pillanatok érdekelték: önmagukról megfeledkezett szüleinek képe.



A sorozat tartalmaz ugyan megrendezett fotókat is, de az alkotó törekedett elkerülni, hogy szülei a kamera jelenlététől automatikusan pózoljanak. Ellen-mosolyalbum jellegénél fogva, megrendezett darabjai ellenére, a sorozat portré-szerűen ragadja meg a két embert, a művész saját szüleit, ugyanakkor pontosan az alkalmankénti megrendezettség miatt elvesztjük a talajt: nem kapunk egyértelmű narratívát.

Ahogy Billingham esetében, ez a munka is a művész saját családját ábrázolja, így megkerülhetetlenül magáról az alkotóról is szól, vallomássá alakul. Ezt támasztja alá,



hogy a könyv, illetve a sorozat részét képezik saját home-videók kimerevített képei, családi *snapshotok*, apja hivatalos dokumentumai, valamint az egy évtizeden át tartó munkafolyamat részét képező folyamatos párbeszéd szüleivel a munkamódszerről, és Sultan naplószerű gondolatai saját érzelmeiről.

*„A halál az idő diadala az ember felett”, írja André Bazin<sup>144</sup>. Az alkotó saját bevallása szerint a sorozat gyermeki énjének tiltakozása szülei múlandósága ellen, mozgatórugója az az infantilis düh, amelyet saját szüleink betegségekkel érzünk: „Rájövök, hogy [...] a projektem követelménye, valamint a munkám jelentésében való bizonytalanságom abból ered, hogy a fotográfiát szó szerint akarom venni. Megállítani az időt. Azt akarom, hogy a szüleim örökké éljenek.”<sup>145</sup>*

Ahogy Larry Sultan tiltakozik szülei múlandósága ellen, úgy tiltakozunk a családi fotó idealizmusa mögött rejlő valóság ellen. A meséhez hasonlóan a családi album is egyszerűsít, szépít, sűrít, kiemel: gyermeki énkre hat — az élet komplexitásával szemben alternatívát, menedéket nyújt.

144 Bazin 1999: p16

145 Larry Sultan: *Pictures From Home*, 1992.

## 4. A MESTERMŰ ELŐZMÉNYEI

A társadalmi nemi szerepek témája évek óta művészeti érdeklődésem középpontjában áll. Mivel azonban a *gender studies* tudományterülete rendkívül szerteágazó és terjedelmes, az e témában végzett kutatásaim végeredményét képező munkáim általában egy társadalmi problémát vagy jelenséget bemutatva készültek el.

A társadalmi nemi szerepek vizsgálatában fontos helyet foglal el a feminizmus témája, mivel a nők társadalmi helyzetének változása a férfiak státuszát és szerepét is megváltoztatta, ennek vizsgálatára létrejött a *gender studies* tudománya. A feminizmus témáját közvetlenül és közvetett módon is feldolgoztam egy-egy munkámban.

*Tribute (Tisztelet)* című sorozatom tiszteletadás három általam kiválasztott, ma is aktív, egyéb társadalmi problémák ellen is küzdő, feminista aktivista csoportnak, mozgalomnak<sup>146</sup>. A csoportok megjelenésükben erőteljes ikonikus vizuális elemeket használnak, ezeket az attribútumokat magamra öltve az azonosulás gesztusával tisztelgek munkásságuk előtt.

A feminizmus második hullámának célkitűzései között szerepelt a nők önrendelkezési joga saját testük felett. A női test felett gyakorolt hatalomról való döntéshozatal az állam (családpolitika) és az állampolgárok (nők és férfiak) között fennálló folyamatos vita tárgya. Ennek a vitának legutóbbi, médiában is tárgyalt hazai fejezetét a háborítatlan szülés körül felmerült jogi kérdések képezték. Ennek a témának szenteltem egy sorozatot, amelyik egyúttal a háborítatlan szülés hazai úttörője, dr. Geréb Ágnes ügyének<sup>147</sup> is művészeti feldolgozása.

---

146 A három kiválasztott csoport: a *Guerilla Girls*, a *Pussy Riot* és a *Gulabi Gang*.

147 Dr. Geréb Ágnes szülész-nőgyógyászt 2009-ben vádolták meg foglalkozás közben elkövetett gondatlan veszélyeztetéssel. Letartóztatták és őrizetben tartották, ennek során szokatlanul kíméletlen bánásmódban volt része. Tíz évre eltiltották a szülész-nőgyógyászati és a szülésznői





A pin-up girl figuráján keresztül sorozataim témájában megjelenik a női test eltárgyasítása és az ezt végrehajtó, a korábban már ismertetett, a feminista filmkritikából kölcsönvett fogalommal leírt 'male gaze', a férfitekintet kérdése. A pin-up girl figuráját eltúlzott elsődleges külső nemi jelleggel, és szubjektumának - fejének - eltakarásával, a pöttyös labdáknak köszönhetően, humorral jelenítettem meg.

A család több munkám témájául szolgál. Először 2005-ben, a *Magyar szabvány* című munkámban foglalkoztam vele. A sorozatban egy jellegzetes hazai jelenséget ábrázoltam: a lakások a benne élők igényéhez mérten szűk terét, a lakásokra jellemző

---

tevékenység gyakorlásától, három évig háziőrizetben volt, 2014 februárja óta lakhelyelhagyási tilalom alatt áll. Műhibaperre szakosodott ügyvédek szerint érthetetlenül szigorú ítélet született dr. Geréb Ágnes ügyében.



helyhiányt. A képeket felülnézetből készítettem, az adott térben élő család tagjait a földre fektetve fotóztam le, kontrasztba állítva magát a családot és annak szűkös családi életterét.

*A mélység megszállottjai* című, 2011-es sorozatom az egyenjogúságért való küzdelemhez szól hozzá. A fotókon két – egy női és egy férfi – bűvárt látunk, akik köz- és privát terekben (élelmiszerboltban, kocsmában, konyhában, kertben) verekszenek egymással. A bűvárruhának köszönhetően elsődleges nemi jellegük takarásba kerül, a maszkoknak köszönhetően pedig elvesztik egyéniségüket is: egyenrangú partnerekként állnak egymással szemben, s ugyanez az egyenrangúság jelenik meg a verekedés koreográfiájában is: nincs győztes és vesztes, nincs elnyomó és elnyomott, csak egyenlő felek.





*Polgárháborúk* című munkám fókuszában az otthoni erőszak áll, kontrasztba állítva az erőszak médiák által közvetített formáját és az otthoni abúzust. A családi és együttélési formák mai pluralizációját mutatom be *Kötésben* című fotósorozatommal. E két munkám a mestermű részét képezi, ezért a későbbiekben részletesen ismertetem őket.

Fotográfiáim jellemzően megrendezett jelenetek. Bizonyos sorozataimon a beállítások merev pózok, amit ezekben az esetekben a feldolgozott téma követelt meg (*Profán szentség, Százszor*). Gyakran dolgozom ugyanakkor a véletlennel is: egy-egy jelenetet beállítva meglepetésszerűen exponálok, nem akkor, amikor a képen szereplők elvárnák. Ezzel feloldom a képek merevségét, módomban áll a beállításokat, helyzeteket egyszerre irányítani és működni hagyni. Továbbá előszeretettel dolgozom performatív módszerekkel: a modelljeim számára adott instrukció egy bizonyos akció- vagy eseménysor végrehajtására vonatkozik, és ennek az eseménysornak egy-egy kimerevített pillanata alkotja magát a képet. A performativitást, ezt a típusú munkamódszert, szintén az adott munka témája indokolja.

## 4.1 MESTERMŰ - A CSALÁD ALBUMA

A mesterművem egy fiktív családi album, melynek részét képezik a következő fejezetekben bemutatandó *Polgárháborúk* és *Kötésben* című munkáim.

A mű meghatározásában a „fiktív családi album” kifejezést a következők miatt választottam: fiktív, mivel az album képei nem privát képek; hanem általam készített fotográfiák. Annyiban családi album, amennyiben a képek családokat ábrázolnak és a sorozat album formájában valósul meg (nem szigorúan vett fotóalbumként, mivel a munka részét képezik videók is).

Az album nem egyetlen család életét követi végig: a fotók és videók egyaránt ábrázolnak mind létező, mind fiktív, általam összerendezett családokat. A munkám célja a családról mint a társadalmat alkotó, a társadalom szövetébe ágyazott egységről alkotott elképzelések sokszínűségének, komplexitásának bemutatása. Munkám ezt formailag is megvalósítja. Az album nem egy család kronologikusan felépített albuma, hanem a család mint idea albuma.

*Polgárháborúk* és *Kötésben* című munkáim a mestermű részét képezik: ez a két sorozatom alkotja a bázisát és kiindulópontját a mű egészének, ezekre támaszkodva készítettem a további képanyagot.

A *Polgárháborúk* képein egy diszfunkcionális család jeleneteit látjuk, az otthoni erőszak, az egyik reprezentációs tabu képeit. Kiradírozható a családi albumból, de az adott család életébe olyan mélyen belemaródik, hogy az több generációra is kihat<sup>148</sup>. Az album ezekkel, valamint más képekkel is reflektál a családi fotók konvencióira és

---

148 Kiradírozható a családi albumból, de a család életébe olyan mélyen belemaródik, hogy az több generációra is kihat - erről szól Nagy Dénes *Seb* című 2015-ös dokumentum filmje.

az albumokból kimaradó tabutémákra, megmutatja a családban előforduló deviancia jelenségét. Az album képei és szerkezete rávilágít a család illuzórikus, félreérthető narratívájára, mely eltakarja a valóság drámaiságát, komplexitását, rétegzettségét.

Nem kizárólag a családi narratívából kiirtott tabutémákat, történeteket, tényeket és eseményeket szöttem vissza az albumba; megjelenik benne a tradicionális családfotó is, reflektálva arra, hogy ugyan egyetlen családi viszonyrendszer sem olyan egyszerű, mint ahogy az a képeken manifesztálódik, nem minden család háttérében húzódnak meg több generációt sújtó drámák.

A másik kiinduló sorozatom, a *Kötésben* képeim az együttélési formák mai társadalomra jellemző, már említett pluralizmusát mutatom be. Az állami, restriktív család-definícióval szemben a tudomány elfogadja és vizsgálja a heteroszexuális, férfi és nő között létrejövő házasságon kívül létező családformákat, melyeket a valóság legitimál.

Formai, képalkotási szempontból az albumot formáló elv a képek témájában is megnyilvánuló pluralitás. Ezt két tényező indokolja. Korábban jeleztem, hogy gyakran alkalmazok performatív módszert a képeim készítésénél, keverve, olykor akár egy munkán belül is, szigorúan konstruált beállításokkal. Ezzel a metódussal egyszerre tudom visszaadni az adott téma, jelenet dinamikáját, a beállított fotókon keresztül ugyanakkor időt hagyok a szemlélődésre, a megértésre, az alapos vizsgálatra. A mesetermű készítésében is ezt alkalmazom, reflektálok a privát használatban lévő családi fotóalbumban található képek hasonló összetételére. Továbbá, olyan médiumokat választottam, a fotó és a videót, melyek jellemzőek és elterjedtek a család képi önreprezentációjában.

#### 4.1.2 MESTERMŰ - POLGÁRHÁBORÚK

*Polgárháborúk* című sorozatom az otthoni erőszak témáját dolgoztam fel, kontrasztba állítva azt a mediatizált erőszakkal.

A média által közvetített erőszak pontosan mediatizáltsága révén válik legitimé, elfogadottá, széles körben elterjedtté, ismert tényné. A széles körű terjesztés és a médiában való túlreprezentáltság miatt, akár dokumentációs, akár fikciós műfajokról beszélünk, a túláradó erőszak-képek emelik ingerküszöbünket, s egyre kevésbé keltenek figyelmet, érdektelenül, közönyösen nézzük őket.

A háború mediatizált bemutatása nem a mai, fogyasztói társadalmunk sajátja (lásd pl. Francisco Goya: *A háború borzalmai* című rézkarc-sorozatát), de a fotó és a film megjelenésével többé semmi nincs a képzeletünkre bízva, mindent készen kapunk. A média hatására kialakult „ikonok” megmaradnak emlékezetünkben, úgy, hogy a történet mögötte már lényegtelenné is válik<sup>149</sup>.

Figyelmünk úgy szocializálódott vagy alakult át, ahogy azt az interneten való szörfölés megköveteli: fáradékony, gyors, felszínes, ezért rövid, gyors, hatásos híreket várunk el. Ehhez járul hozzá, hogy az egyre növekvő számban készülő mozifilmek egyértelműen erőszakosabbak. A populáris kultúra társadalomra kifejtett közvetlen hatását sokan megkérdőjelezzik. Stuart Hall írása szerint<sup>150</sup> a televízióban látott erőszak valójában csekély hatással van a valódi erőszakra, de az tény, hogy a televízió bizonyos viselkedési mintákat mutat fel. Hall kitér arra is, hogy a média hogyan szublimálja a valós történéseket (például egy lázadást és annak társadalmi előzményeit) egy néhány másodperces, sokkoló képsorba (például egy robbanás felvételére).

---

149 Sontag 2004

150 Stuart Hall: A média és az erőszak. In: *replika* 35. szám, 1999. p43-54

Susan Sontag így ír: „A háború immár nappalink kép- és hangjátéka.”<sup>151</sup>, valamint: „... a háború szörnyűségei – a televízió jóvoltából – az esti banalitások szintjére süllyedtek.”<sup>152</sup> Elárasztanak a képek, elvesztjük reakciókészségünket, az együttérzésünk kifárad, tompul, ellankad.

A *szenvedés képei* című könyvében Sontag az erőszakot szinte kizárólag a háborúra vonatkoztatja, mellékesen sem érinti az otthoni erőszak témáját, amire a magyarázat magától értetődő: az otthoni erőszaknak nincsenek képei. Ennek a széles körben létező társadalmi jelenségnek éppen az a sajátja, hogy rejtve, zárt ajtók mögött, a privát szférában zajlik.

Mivel családon belül történik, ezért az áldozatok a bántalmazás után többnyire nem fordulnak segítségért, aminek egyik oka lehet az, hogy a férfi (az esetek nagy hányadában az elkövető) a családfenntartó, tehát egzisztenciálisan óriási kockázat lenne, ha kikerülne a család életéből. Másfelől, a félelem a másik indok, félelem az újabb bántalmazástól vagy egy szökési kísérlet sikertelenségétől, és annak szankcionálástól. További komoly érv a bántalmazott szégyenérzete, vagy tudatlansága és naivitása<sup>153</sup>, amely szintén nem enged utat a nyilvánosságnak.

A bűncselekmény jogi kezelését problematikusá teszi, hogy a jog hogyan és hol húzza meg a határt az otthoni privát szférája és a nyilvános szféra között. A privát életbe való beleszólás a demokrácia alapelvei ellen szól, ugyanakkor mások fizikai bántalmazása bűncselekmény. Az otthoni erőszak jogi kezelése így országonként és kultúránként eltér.

---

151 Sontag 2004: 24

152 Sontag 2004: 133

153 Sok áldozat nincs tisztában azzal, hogy az elkövető rokon bünt követ el, az élet természetes velejárójának, normálisnak tartja a szenvedését.



Sorozatom az erőszak e kétféle jellegét, tömeges és nyilvános, valamint privát és titkolt típusát ütközteti egymással. Míg előbbi a teljes nyilvánosság előtt zajlik, addig utóbbi gondosan ügyel arra, hogy megmaradjon a privát szférában, a családok féltve őrzött titkai között.

Az otthoni erőszak a család önreprezentációjában szigorú tabu, társadalmi, ennél fogva reprezentációs szinten láthatatlan. A *Polgárháborúk* képei alkotják a mestermű azon képeinek gerincét, melyek a családon belüli devianciát jelenítik meg.



### 4.1.3 MESTERMŰ - KÖTÉSSEN

Sorozatomban arra a családi és együttélési pluralizmusra kívánok példákat felmutatni, mely társadalmunkat napjainkban jellemzi. A polgári család idején is léteztek az uralkodó típustól eltérő családformák, de azokat devianciának, szegyennek bélyegezték, ezért nem voltak széles körben elterjedtek.

Az Amerikai Egyesült Államokban és Nyugat-Európában az 1960-70-es években, a szocialista országokban pedig az 1980-90-es években végbemenő, forradalmi erejű társadalmi változások a polgári családmódel hegemoniáját lerombolták, s helyette megteremtették a család- és együttélési formák pluralizmusát, ezen formák pedig funkciójukat tekintve családnak tekintendők: ugyanúgy gazdasági, szociális, érzelmi bázist teremtenek az egyén számára, és reprodukációs funkcióval is bírnak.

A címválasztás a családot alkotó vérségi kötelékekre, és a tagjait összetartó érzelmi kötelékekre utal. A családot alkotó egyének kénytelen vagy önkéntes érzelmi függésben vannak egymástól, determinálja őket családon belül elfoglalt státuszuk. E mikro-közösségeket a kapcsolatok hálója tartja össze, minden generáció függésben van az előzőekkel, akaratlanul is átöröklődnek karakterjegyek, viselkedésminták.

A kötöttség, a vérségi kötelékek megléte bizonyos értelemben kényszerhelyzet, a családi kötöttségek gyakran nem az egyén akaratának függvényei. Az érzelmi kötődés olyan, emberek közötti kapcsolat, amely rendszerint egyéni döntés és szabadság kérdése. Én mindkettőre - a vérségi és a szoros érzelmi kapcsolatra is - úgy tekintek, mint amely legitim, létjogosult bázisa és magja a családi összetartozásnak, függetlenül attól, hogy milyen mértékben vannak törvényileg intézményesítve.



A sorozat egyes képei különböző, de valóságos családmocket mutatnak be, ahol a különböző köteléket direkt, jól látható szimbólummal: a csuklók egymáshoz kötésével ábrázoltam. Az egyes akcionista jelenetek a családi közösségeket mozgásban, tánc közben mutatják. A mozgás közben való exponálás, az akció egyes pillanatainak rögzítése korábbi munkáimban is alkalmazott alkotómódszer (*Önkioldó, Polgárháborúk, A mélység megszállottjai*), amely fokozza a gesztusok hitelességét. Ebben a munkában a tánc őszinte gesztusai elengedhetetlenek, a performativitás képalkotó elemmé vált.

A családi kötelékek és az említett, társadalmunkra, együttélési formáinkra és családjainkra jellemző pluralitás jelenik meg a *Kötésben* képein.



#### 4.1.4 MESTERMŰ - ÖSSZEFOGLALÁS

*A család albuma* formai és tartalmi pluralitása az alábbi rendezőelvek köré csoportosul: a vizuális reprezentációból kimaradt tabu megjelenítésével a családon belüli deviancia alkotja a képek egyik halmazának tárgyát. Másik irányvonalat alkot a társadalmi pluralizmusra való reflexió. Ez továbbvezet a családi egység és az önazonosság témájához, annak képi megfogalmazásához. Kutatásaim és mestermunkám készítése során arra jutottam, hogy ez utóbbi témakör ábrázolásához a kiemelt, elvonatkoztatott, letisztított ábrázolások a legalkalmasabbak. Az album ezen elképzelések és fogalmak fotográfiai interpretációja, melyet kiegészít a mozgóképen bemutatott, egyszerű gesztusokban megnyilvánuló banalitás témaköre.

Mestermunkám a családdal foglalkozik, mely elsődlegesen alakítja, építi, vagy torzítja a személyiséget szocializációja során. *A család albuma* egyszerre ünnepli a családot, mint a társadalomba kilépő egyén szociális, érzelmi bázisát, és mutatja be annak kegyetlen, az egyént darabokra zúzó másik valóságát is, egyben példákat mutat a jelen társadalmunkban létező családi modellek és együttélési formák gazdag sokszínűségére.



## KONKLÚZIÓ

A fotografiai képalkotás a technológia megjelenésétől kezdve igyekezett kielégíteni a felsőbb társadalmi osztályok családi önreprezentációs igényeit, felváltva a korábbi, festészeti megoldásokat. A polgári családmodell az ipari forradalom után alakult ki, majd egyeduralkodó együttélési formává vált. A XIX-XX. században végbement technológiai, történelmi, gazdasági, társadalmi változások következtében a polgári család-formát magukévá tették más társadalmi osztályok is. Ugyanezen változásoknak köszönhetően, mint a polgári családi élet tartozéka, a fotográfia is elérhetővé vált széles társadalmi rétegek számára: demokratizálódott a családi önreprezentációhoz való hozzáférés.

A XX. század második felében forradalmi változások mentek végbe a társadalomban, melyek a nyugati államokban az 1960-70-es években a manipulatív fogyasztói társadalom ellen, két évtizeddel később a szocialista országokban a pártállami berendezkedés ellen irányultak. E változások gyökeresen átalakították a családi életet: a polgári családi forma hegemoniája megszűnt, s fokozatosan átvette helyét az együttélési formák mai napig fennálló pluralizmusa.

Ugyan a családfotó a XIX-XX. században, a technológia és a társadalmi berendezkedés korszakoként eltérő adottságai tükrében, formai és tartalmi változásokon ment keresztül, a családi formában bekövetkezett változás a XX. század második felében nem tükröződik a családi önreprezentációban: a nagy horderejű társadalmi fordulat nem hozott automatikusan magával egy hasonló mélységű változást a képi ábrázolásban.

A családi rituálék megmaradtak a hétköznaptól eltávolított, kiemelt eseményeknek (esküvő, születésnap, karácsony, stb.), ugyanakkor a digitális forradalom hatására a hétköznapok banalitása is igényt tart fotografikus, dokumentációs figyelemre. Az új család- és együttélési formák megtartották a polgári család önreprezentációs tradíciót és funkcióit: a családfotó továbbra is a család – a családként funkcionáló közösségek – tagjainak összetartozását erősíti meg, a közösség egységét, kötődését hirdeti.



## KIVONAT

A családfotó történelmi formálódása, alakulása függött az adott kor gazdasági, politikai, vallási viszonyaitól, de leginkább technológiai adottságaitól és társadalmi normáitól, szűkebb értelemben a családról alkotott elképzeléseitől. Közelebbről vizsgáltam a privát- és családfotók XX. század végi nyilvános térben való megjelenését, illetve e képek művészeti célú felhasználását és interpretációját. E vizsgálat mentén eljutottam a családi narratíva és a valós események közötti ellentmondásig.

A családfotók művészeti és nyilvános felhasználását négy témakör mentén kutattam.

Az első az *archetipikusság és felcserélhetőség* témája, mely alatt a családfotók konvencionalitását értem. A képi konvenciókhoz való ragaszkodás gyakran olyan erős, hogy emberek képesek saját rokonaikat belelátni bizonyos képekbe.

Második témaköröm a privát képek publikus térben való megjelenése: a fotók propagandisztikus, *politikai célú felhasználása*.

A *gender és az identitás* meghatározásában jelentős szerepe van az egyén szocializációjának, az adott kor társadalmi értékrendszerének és mindezek családi fotókon történő reprezentációjának, vagy épp a reprezentáció hiányának. Ezekre hoztam példákat a harmadik fejezetben.

A családfotók tabutémáinak vizsgálatát követően megállapítottam, hogy a tabuk kihagyásából és számos más okból adódóan *a családfotók az illúziókeltés eszközei*. A családi album által kínált narratíva és a valóság közötti különbség lehet nüansznyi, de lehetnek egymással teljes ellentmondásban is.

Értekezésemmel bizonyítani kívántam, hogy a családfotó konstruáltsága, konvencionalitása, taburendszere által képes nézőit félrevezetni, vagy akár a tények ellenkezőjét állítani.

## ABSTRACT

The transformation of family photography through history has always depended on the economic, political and religious circumstances of the given era, but most of all it has been determined by the actual state of technology, the social norms and the conception of family. I examined the use of domestic and family photos in the public sphere and their emergence and interpretation in the art world at the end of the 20<sup>th</sup> century. This has led me to the multifaceted contradiction between the family narrative and the real chain of events.

I investigated the use of family photography in the art world and in the public sphere from four aspects.

The first section embraces the notion of *archetypes and interchangeability* in terms of the strict conventions around family photos. Occasionally the attachment to visual conventions is so powerful as to make people see their own kins in completely foreign family photographs.

I examined the emergence of domestic photographs in public spaces in the second section, namely their propagandistic and *political use*.

Defining *gender and identity* plays a crucial role in the socialization of individuals, as well as in the social system of values. It is also important whether these features may or may not appear in the photographic representation of the family. I shed light on these aspects in the third section.

My research on taboos in family self-representation led me to state that, mainly due to the taboos – and other factors – *family photography is a tool to create illusions*. The

difference between the narrative provided by the family album and real history may be insignificant or the two may completely oppose each other.

The aim of my thesis is to prove that family photographs and albums, being constructed and attached to conventions and being ruled by strict taboos, may mislead their viewers to such extremes as to claim the absolute opposite of true facts.

## TABLE OF CONTENTS

INTRODUCTION	5
1. FAMILY STRUCTURE	7
1.1 IS FAMILY IN CRISIS?	13
2. DEFINITION OF FAMILY PHOTOGRAPHY	15
2.1 THIRTY YEARS	19
2.2 TECHNOLOGY AND FAMILY STRUCTURE	23
3. THE USE OF FAMILY PHOTO	27
3.1 ARHCETYPES, INTERCHANGEABILITY	29
3.2 FAMILY PHOTO AS POLITICS	37
3.3 GENDER AND IDENTITY	45
3.4 UNDOMESTICATED TABOOS	53
3.4.1 ILLNESS, DEATH	55
3.4.2 SEXUALITY	59
3.4.3 SHAME	63
3.5 FAMILY PHOTO AS ILLUSION	65
4. ANTECEDENTS OF THE DOCTORAL WORK	77
4.1 DOCTORAL WORK - THE ALBUM OF THE FAMILY	83
4.1.2 DOCTORAL WORK - CIVIL WARS	85
4.1.3 DOCTORAL WORK - BONDED	89
4.1.4 DOCTORAL WORK - SUMMARY	93
CONCLUSION	95
ABSTRACT	97
THESES	103
BIBLIOGRAPHY	107
LIST OF IMAGES	115
BIOGRAPHY	117



## TÉZISEK

**A gender-szerepek megvalósulásának helyszínei közül az egyik legfontosabb a család közössége.** A család mellett a munka és a közösségi élet az a közeg, ahol a társadalmi nemi szerepek leginkább észlelhetőek és amelyek legnagyobb mértékben hatással vannak ezekre a szerepekre, determinálják és formálják azokat.

A család a társadalomban kiemelt helyet foglal el: ősi gyökerekkel rendelkező együtt-élési forma, melyet írott és íratlan vallásos és jogi szabályok védenek a mai napig. **A család intézménye a XX. század végén és XXI. század elején átalakuláson ment keresztül, mely a társadalom átalakulását tükrözi.** A polgári családmódelel hegemóniáját átveszi a családi és együttélési formák pluralizmusa.

*„A fényképezés kezdetétől fogva a család a fotográfia figyelmének középpontjában áll.”<sup>154</sup>* A családfotó — egyebek mellett — az adott kor képalkotási és prezentációs technológiai adottságaitól és az adott korra jellemző családi szerkezettől, valamint a társadalmi normáktól függ. **A családfotó a család önreprezentációs eszköze, ezért többszörös szelekció eredménye: a család önképének reprezentációjával szemben támasztott igényeit tükrözi.**

A család önreprezentációs elvárásai mellett a családi albumba bekerülő képeket tovább szelektálják erkölcsi és reprezentációs tabuk. A családi fotó narratívája és a valós események láncolata között mindig eltérés van, amelynek mértéke családonként változó. **A családi album narratívája a boldog család illúzióját kelti.** Ezért használja a politika, s ezen illuzórikus tulajdonságát kritizálják művészek.

---

154 Val Williams: Lost and Found in the Family: Tales of Effects. In: Val Williams: *Who's Looking at the Family?* p13

A digitális forradalom hatására gyökeresen átalakult a vizuális kultúra, ami a családfotókra is hatással volt. Ez lényegében formai változás: ugyan bizonyos tabuk ereje gyengült, valamint a szakrális, kiemelt pillanatok közelebb kerültek a hétköznapiok banalitásához, a családfotó alapvetően idealista. A családformák forradalmi változása a XX. század második felében nem hozta magával a családfotó ugyanilyen mértékű tartalmi változását. **A családfotó tartalmi változásának elmaradása jelzi a társadalom ragaszkodását a hagyományos polgári családi modell értékeihez.**



## THESES

**One of the most significant spheres where gender roles may manifest themselves is family.** Besides family, work and social life are those spheres where social sexual roles can be perceived and which affect, determine and shape these roles at large.

Family occupies an extraordinarily significant place in society as it is an ancient form of co-existence that has been protected by tradition and written rules and law to date. **The institution of family undergoes radical changes at the end of the 20<sup>th</sup> and at the beginning of the 21<sup>st</sup> century, which reflects the major changes in society.** The hegemony of the middle-class model of family has been taken over by the pluralism of co-existence.

*"From the beginning of photography, the family has been a focus of attention."*<sup>155</sup> Apart from many other factors, family photo depends on the technology of imagery and presentation, the structure of family, and social norms of the given period. **Family photography is an important tool of the family's self-representation, thus is a result of selection: it reflects the the family's expectations to the representation of its own self-image.**

Besides the expectations of the family's self-representation, the photographs to be presented in the album are further selected by moral and representational taboos. There is always a difference between the narrative of the family photos and the real chain of events, and its proportion varies by family. **The family album always creates the illusion of the happy family.** Owing to this fact, politics uses it as a tool, and due to its being illusory it is criticized by artists.

---

155 Val Williams: Lost and Found in the Family: Tales of Effects. In: Val Williams: *Who's Looking at the Family?* pp13

Visual culture has radically changed due to the digital revolution that also affected family photography. This is, in fact, a formal change. Although some taboos have been fading, the difference between sacred, special moments and banal, profane scenes of everyday life have decreased, idealism is still influencing our family photos all intents and purposes. The revolutionary change of family forms in the second half of the 20th century did not trigger a similarly enormous transition in the content of family photography. **The reason why radical change in the content of family photo failed to come about must be the insistence of society on the values of the traditional middle-class family model.**

## IRODALOMJEGYZÉK

- Alphen, Ernst van: *Deadly Historians: Boltanski's Intervention in Holocaust Histography*. In: Barbie Zelizer (szerk.): *Visual Culture and the Holocaust*. The Athlone Press, London, 2011. p61
- Alphen, Ernst van: *Nazism in the Family Album: Christian Boltanski's Sans Souci*, In: Marianne Hirsch: *The Familial Gaze*. University Press of New England, Hanover, 1999.
- Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet. írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2013.
- Bán András: *Búcsú a privát fotótól*. In: Bán Zsófia - Turai Hedvig (szerk.): *Exponált Emlék – Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben*. Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége (AICA) Magyar tagozat, 2008.
- Bán Zsófia - Turai Hedvig: *Exponált Emlék – Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben*. Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége (AICA) Magyar tagozat, 2008.
- Bartha Eszter: *Nukleáris háztartás, szinglik, kommunák, mozaikcsaládok*. In: *Múltunk* 2013/4.
- Barthes, Roland: *Világoskamra: jegyzetek a fotográfiáról*. Európa Kiadó, Budapest, 1985.
- Batchen, Geoffrey: *Snapshots - Art History and the Ethnographic Turn* (2008). In: *Photographies*, Vol. 1, Issue 2, Sept 2008, London, p121-142
- Bazin, André: *A fénykép ontológiája*. In: André Bazin: *Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 1999. p16-24
- Belting, Hans: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2003.

- Berecz Ágnes: Hasznosíts újra, kérlek! Eperjesi Ágnes Családi Albumáról.  
In: Bán Zsófia - Turai Hedvig (szerk.): *Exponált Emlék – Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben*. Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége (AICA) Magyar tagozat, 2008.
- Bodonyi Edit - Hegedűs Judit: Nukleáris család. In: Hegedűs Judit (szerk.): *A gyakorlati pedagógia néhány alapkérdése. Család, gyerek, társadalom*. ELTE PPK Neveléstudományi Intézet, Budapest, 2006.
- Boerdam, Jaap - Martinius, Warna Oosterbaan (1980): Családi fényképek – szociológiai megközelítésben. In: R. Nagy József: *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I*. Miskolci Egyetem, Miskolc, 2000.
- Bourdieu, Pierre: *Practical Reason. The Theory of Action*. Stanford University Press, California, 1998.
- Burlein, Ann: Focusing on the Family: Family pictures and the Politics of the Religious Right. In: Marianne Hirsch: *The Familial Gaze*. University Press of New England, Hanover, 1999.
- Carter, Rodney: Photography, and Personal Mythology. In: *Queen's Quarterly Journal* 114/4 (Winter 2007) p558-569
- Copeland, Huey: Feasting on Scraps.  
In: *small axe* 38, July 2012, Vol. 16, No. 2. p198-212
- Cotton, Charlotte: *The Photograph as Contemporary Art*. Thames and Hudson, London, 2004.
- Dallos Csaba: *Családi fényképgyűjtemények vizuális antropológiai elemzése*. Doktori (PhD) értekezés, Debreceni Egyetem, Multidiszciplináris Bölcsészettudományok Doktori Iskola, Debrecen, 2005.
- DeLand, Lauren: Black Skin, Black Masks: The Citational Self in the Work of Glenn Ligon. In: *Criticism Fall* 2012, Vol. 54, No. 4, pp. 507–537. Wayne State University Press, Detroit, Michigan, 2012.
- E. Csorba Csilla: *Magyar fotográfusnők 1900-1945*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2000.

- Fogarasi Klára: Tipikus jelenségek a magyar néprajzi fényképezés korai időszakában.  
In: *Fotóművészet*, 1998/3-4. XLI. évfolyam, 3-4. szám
- Forgács Éva: A tárgy mint fotó. (Boltanski és Kabakov) In: Bán Zsófia - Turai Hedvig (szerk.): *Exponált Emlék – Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben*. Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége (AICA) Magyar tagozat, 2008.
- Gayer Zoltán: Fényképaktusok. Amatőrképek a rendszerváltás előtt és után.  
In: *replika* 33–34. 1998. december, p87-102
- Gumpert, Lynn: *Christian Boltanski*, Flammarion, Paris, 1994.
- György Péter: A Másik teste. In: *Café Babel*, 20. szám (Test) 1996/2.
- György Péter: Az emlékezettörténet társadalomtörténete.  
In: *Élet és Irodalom*, XLIX. évfolyam 51. szám, 2005. december 23.
- Habermas, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*, Osiris Kiadó, Budapest, 1999.
- Hall, Stuart: A média és az erőszak, in: *replika* 35. 1999. p43-54.
- Hegedűs Judit (szerk.): *A gyakorlati pedagógia néhány alapkérdése. Család, gyerek, társadalom*. ELTE PPK Neveléstudományi Intézet, Budapest, 2006.
- Heller Ágnes - Vajda Mihály: Családforma és kommunizmus.  
In: *Kortárs*, 1970/10. 1655– 1665.
- Hilton, Megan: Ralph Eugene Meatyard: An American Visionary.  
In: *Art Papers*; Nov/Dec92, Vol. 16 Issue 6, p40-41
- Hirsch, Julia: Családi képek. Tartalom, jelentés, értelem. In: R. Nagy József: *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I*. Miskolci Egyetem, Miskolc, 2000.
- Hirsch, Marianne - Smith, Valerie: Feminism and cultural memory: An Introduction.  
In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, (28, 1, Fall 2002) p1–19
- Hirsch, Marianne: *Family frames - photography, narrative and postmemory*, Harvard University Press, Cambridge, 1997.
- Hirsch, Marianne: Introduction: Familial Looking. In: Marianne Hirsch: *The Familial Gaze*. University Press of New England, Hanover, 1999.

- Hirsch, Marianne : *The Familial Gaze*. University Press of New England, Hanover, 1999.
- Holland, Patricia: 'Sweet it is to scan...' Personal photographs and popular photography. In: Liz Wells (szerk.): *Photography: A Critical Introduction*. Routledge, London and New York, 2000.
- Hoppál Mihály: Amerikai magyar családi fényképek. *Néprajzi látóhatár*, 1992. (1. évf.) 3-4. p108-128
- Kérchy Anna: Tapogatózások. A test elméletinek alakzata.  
In: *Apertúra. Filmelméleti folyóirat*. 2009. tél
- Klein M., Julia: Is This All? In: *Nation*. 4/8/2013, Vol. 296 Issue 14, p35-38. 4p
- Kroes, Rob: Az intimitás virtuális közösségei. Fotó és bevándorlás. In: Bán Zsófia - Turai Hedvig: *Exponált Emlék – Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben*. Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége (AICA) Magyar tagozat, 2008.
- Kuhn, Annette: A gyermek, aki sosem voltam. Emlékezések.  
In: *replika* 33–34. 1998. december
- Lafferton Emese: Az ember és a társadalom testéről a modern tudományok tükrében. Szakirodalmi áttekintés, In: *replika* 28. 1997.
- Liss, Andrea: Black Bodies in Evidence: Maternal Visibility in Renée Cox's Family Portraits. In: Marianne Hirsch: *The Familial Gaze*. University Press of New England, Hanover, 1999.
- Liotard, Jean-Francois: A posztmodern állapot. In: Jürgen Habermas: *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*. Századvég Kiadó, Budapest, 1993.
- Magyar Értelmező Kéziszótár*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2003.
- Magyar Erzsébet - Hegedűs Judit: A jelenlegi családmodell. In: Hegedűs Judit (szerk.): *A gyakorlati pedagógia néhány alapkérdése. Család, gyerek, társadalom*. ELTE PPK Neveléstudományi Intézet, Budapest, 2006.

- Magyar Erzsébet: A család története. In: Hegedűs Judit (szerk.): *A gyakorlati pedagógia néhány alapkérdése. Család, gyerek, társadalom.*  
ELTE PPK Neveléstudományi Intézet, Budapest, 2006.
- Mikonya György: A magyar anarchisták iskolaügyi és életreform törekvései.  
In: *Iskolakultúra* 2005/2, p52-62
- Miller, Nancy K.: A veszteségtől megigézett. A harmadik generációs történet terhe.  
In: Bán Zsófia - Turai Hedvig: *Exponált Emlék – Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben.* Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége (AICA) Magyar tagozat, 2008.
- Németh András: A századelő magyar életreform törekvései.  
In: *Iskolakultúra* 2005/2, p38-51
- R. Nagy József: *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I.*  
Miskolci Egyetem, Miskolc, 2000.
- Ricoeur, Paul: A narratív azonosság. In: László János - Thomka Beáta (szerk.):  
*Narratívák 5. Narratív pszichológia.* Kijarat Kiadó, Budapest, 2001.
- Sans Souci: Christian Boltanski interviewed by Mark Durden and Lydia Papadimitriou  
(April/May 1992) In: David Brittain (szerk.): *Creative Camera: Thirty Years of Writing*
- Scheps, Marc: Introduction. In: *20th Century Photography.* Museum Ludwig Cologne.  
Taschen, Köln, 2001.
- Silvermann, Kaja: A tekintet. Kamera és szem. In: *Metropolis 1999.* nyár
- Sipos Balázs: Miként befolyásolta a nők magyarországi helyzetét az első világháború?  
In: *Sorsok, frontok, eszmék. Tanulmányok az első világháború 100. évfordulójára.* Főszerkesztő: Majoros István Szerkesztők: Antal Gábor, Hevő Péter, M. Madarász Anita, ELTE, BTK, Budapest, 2015.
- Sisley, Logan: A férfi homoszexualitás képi megjelenítése a családi albumban.  
In: Bán Zsófia - Turai Hedvig: *Exponált Emlék – Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben.* Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége (AICA) Magyar tagozat, 2008.

- Smith, Valeria: Photography, narrative, and ideology in Suzanne, Suzanne and Finding Christa by Camille Billops and James V. Hatch. In: Marianne Hirsch: *The Familial Gaze*. University Press of New England, Hanover, 1999.
- Somlai Péter: *Család 2.0 - Együttélési formák a polgári családtól a jelenkorig*. Napvilág Kiadó, Budapest, 2013.
- Somlai Péter: Meghatározások, avagy miről szól a család válsága?  
In: Spéder Zsolt – Tóth Pál Péter (szerk.): *Emberi viszonyok. Cseh-Szombathy László tiszteletére*. Andorka Rudolf Társadalomtudományi Társaság, Századvég Kiadó, Budapest, 2000. p101-110.
- Somogyi Zsófia: A személyes fotó elméleti vonatkozásai 2. - A tekintet – köztem és köztem. In: *Fotóművészet*, 2010/2 LIII. Évfolyam 2. szám
- Somogyi Zsófia: A személyes fotó elméleti vonatkozásai 3. - In concreto...  
In: *Fotóművészet*, 2010/3 LIII. Évfolyam 3. szám
- Somogyi Zsófia: A személyes fotó elméleti vonatkozásai 4. - Egy műelemzés tanulságai. In: *Fotóművészet*, 2010/4 LIII. Évfolyam 4. szám
- Somogyi Zsófia: Másban mosni meg arcunk. Szász Lilla fotográfiáiról.  
In: *Fotóművészet*, LIV. évfolyam, 2011. 1. szám
- Somogyi Zsófia: Személyes fotó - Egy kutatás tételkérdései. In: *Fotóművészet*, 2010/1 LIII. Évfolyam 1. szám
- Sontag, Susan: *A fényképezésről*. Európa Könyvkiadó, Debrecen, 1981.
- Sontag, Susan: *A szenvedés képei*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2004.
- Spitzer, Leo: The Album of the Crossing. In: Marianne Hirsch: *The Familial Gaze*. University Press of New England, Hanover, 1999.
- Starl, Timm: A magánvilág képi közege. A kocafotózás keletkezése és funkciója.  
In: R. Nagy József: *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I.* Miskolci Egyetem, Miskolc, 2000.



Sturken, Marita: *The Image as Memorial: Personal Photographs in Cultural Memory*.  
In: Marianne Hirsch: *The Familial Gaze*. University Press of New England, Hanover,  
1999.

Sultan, Larry: *Pictures From Home*. 1992.

Tatai Erzsébet: Eperjesi Ágnes: Családi album. Sztereotípiák a kortárs művészetben és  
vizuális kultúrában. In: *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, 2007. tél

Tomka Béla: *Európa társadalomtörténete a 20. században*. Osiris Kiadó,  
Budapest, 2009.

Valuch Tibor: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*.  
Osiris Kiadó, Budapest, 2001.

White, Hayden: *A történelem terhe*. Osiris, Budapest, 1997.

Williams, Val: *Who's Looking at the Family?* kiállítás katalógus, Barbican Art Gallery,  
London, 1994

## ONLINE FORRÁSOK

*ARTMAGAZIN online.*

Megtekintés időpontja: 2015. július 13.

[http://artmagazin.hu/artmagazin\\_hirek/vo..2126.html?module=38&pageid=0](http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/vo..2126.html?module=38&pageid=0)

*Beyond The Family Album and Other Projects.*

Megtekintés időpontja: 2015. július 14.

[http://www.belfastexposed.org/exhibition/beyond\\_the\\_family\\_album\\_and\\_other\\_projects](http://www.belfastexposed.org/exhibition/beyond_the_family_album_and_other_projects)

Gallery 8 honlapja.

Megtekintés időpontja: 2015. július 13.

<http://gallery8.org/gallery8-hu>

Gane, Hamish: *Endlessly the same and endlessly different.*

Letöltés dátuma: 2015. március 10.

<https://swansea-metro.academia.edu/hamishgane>

Glueck, Grace: Ralph Eugene Meatyard. Published: April 11, 2003. In: *The New York Times online edition / Art in Review.*

Megtekintés időpontja: 2015. július 13.

<http://www.nytimes.com/2003/04/11/arts/art-in-review-ralph-eugene-meatyard.html>

Tímár Katalin: *[csend] – Egy Holokauszt-kiállítás.*

Megtekintés időpontja: 2015. július 13.

<http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=kiallitas&menuId=10&kiallitasId=909>

## KÉPJEGYZÉK

4. Molnár Ágnes Éva: *A család albuma* (mestermű, részlet), 2015
9. *Munkásasszonyok csecsemőjüket szoptatják az üzemi bölcsődében*, 1953  
Forrás: Fénnyel írott történelem. Magyarország fotókrónikája 1845-2000  
Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára, Budapest  
Fotó: Vadas Ernő
19. Családi fénykép a szerző saját archívumából
22. *Család - Nagymaros vidéke (Hont megye)*  
Zeidler János fényképész felvétele, 1921  
Forrás: Fogarasi Klára: Tipikus jelenségek a magyar néprajzi fényképezés korai időszakában, In: *Fotóművészet*, 1998/3-4. XLI. évfolyam, 3-4. szám
24. Máté Olga: *Anya kisfiával*, 1920  
Forrás: Magyar Fotográfiai Múzeum honlapja
32. Ralph Eugene Meatyard: *The Family Album of Lucybelle Crater (Lucybelle Crater and her P.O. brother Lucybelle Crater)* (1970-1972)
33. Ralph Eugene Meatyard: *The Family Album of Lucybelle Crater (Lucybelle Crater and Her Good, Good Mertonian Friend Lucybelle Crater)* (1970-1972)
33. Ralph Eugene Meatyard: *The Family Album of Lucybelle Crater (Lucybelle Crater and 20 yr old son's 3 yr old son, also her 3 yr old grandson-Lucybelle Crater)* (1970-1972)
35. Eperjesi Ágnes: *Családi album* (2004)
35. Eperjesi Ágnes: *Családi album* (2004)
38. Heinrich Himmler, az SS birodalmi vezetője virágot kap egy kislánytól  
Forrás: Edit International
40. Christian Boltanski: *Sans Souci* (borító) (1991)
41. Christian Boltanski: *Sans Souci* (1991)
43. Esterházy Marcell: *On The Same Day* (állóképek a videóból) (2003)
47. Szolgáló gyermekkel, 1860-as évek

48. Renée Cox: *Yo Mama* (1993)
50. Glenn Ligon: *A Feast of Scraps* (1994-98)
52. Molnár Ágnes Éva: *A család albuma (Polgárháborúk)* (mestermű, részlet) 2011
54. *Öregasszony ravatalon* - Pápa vidéke (Veszprém megye)  
Ismeretlen fényképész felvétele, 1920-as évek  
Forrás: Fogarasi Klára: Tipikus jelenségek a magyar néprajzi fényképezés korai időszakában, In: *Fotóművészet*, 1998/3-4. XLI. évfolyam, 3-4. szám
58. Nan Goldin: *The Ballad of Sexual Dependency* (*Risé and Monty kissing, NYC*)(1985)
61. Nan Goldin: *The Ballad of Sexual Dependency (Jimmy Paulette and Taboo in the Bathroom)*(1985)
71. Richard Billingham: *Ray's a Laugh* (2000)
71. Richard Billingham: *Ray's a Laugh* (2000)
71. Richard Billingham: *Ray's a Laugh* (2000)
71. Richard Billingham: *Ray's a Laugh* (2000)
71. Richard Billingham: *Ray's a Laugh* (2000)
73. Szász Lilla: *Zsolti mama mennybe megy* (2008-2010)
73. Szász Lilla: *Zsolti mama mennybe megy* (2008-2010)
75. Larry Sultan: *Pictures From Home (My Mother Posing for Me)* (1982-92)
76. Larry Sultan: *Pictures From Home (Business Page)* (1982-92)
76. Larry Sultan: *Pictures From Home (Mom Touching Wallpaper)* (1982-92)
78. Molnár Ágnes Éva: *Pin-up* (részlet), 2010
79. Molnár Ágnes Éva: *Pin-up*, 2010
80. Molnár Ágnes Éva: *A mélység megszállottjai*, 2011
81. Molnár Ágnes Éva: *A mélység megszállottjai* (részlet), 2011
87. Molnár Ágnes Éva: *A család albuma (Polgárháborúk)* (mestermű, részlet), 2011
90. Molnár Ágnes Éva: *A család albuma (Kötésben)* (mestermű, részlet), 2014
92. Molnár Ágnes Éva: *A család albuma* (mestermű, részlet), 2015
94. Molnár Ágnes Éva: *A család albuma* (mestermű), 2015
102. Molnár Ágnes Éva: *A család albuma* (mestermű, videó), 2015

## KIÁLLÍTÁSOK JEGYZÉKE

### EGYÉNI KIÁLLÍTÁSOK

- 2014 KÖTÉSBEN, Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest  
KÖTÉSBEN, Magyar Nemzeti Múzeum Esztergomi Vármúzeumának Rondella Galériája, Esztergom
- 2012 A MÉLYSÉG MEGSZÁLLOTTJAI, Panel Contemporary, Budapest
- 2011 MENOTRENTUNO, Su Palatu, Villanova Monteleone, Szardínia (I)  
CIVIL SZENTSÉG, PROFÁN HÁBORÚ, Faur Zsófi - Ráday Galéria, Budapest

### CSOPORTOS KIÁLLÍTÁSOK (VÁLOGATOTT)

- 2014 reGeneration2, Tomorrow's Photographers Today, Landskrona Museum, Landskrona (SE); Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Jekatyerinburg (RUS)
- 2013 reGeneration2, Tomorrow's Photographers Today, DeVos Art Museum, Marquette (USA); Southeastern Center for Contemporary Art, Winston-Salem (USA); ROSPHOTO, St. Petersburg (RUS); Polk Museum of Art, Lakeland (USA)
- 2012 XY – EMBERI MÉLTÓSÁG ÉS A MOME GENERÁCIÓ, Ludwig Múzeum, Budapest  
ISTEN VELED, Faur Zsófi - Ráday Galéria, Budapest  
MENOTRENTUNO, Su Palatu Fotografia, Sassari, Szardínia (I)
- 2011 DUNAÚJVÁROSI FOTÓBIENNÁLÉ 2011, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros  
reGeneration2, Centro de las Artes, Monterrey (MEX);  
Rencontres Internationales de la Photo de Fés (MA)  
Caochandi Photospring Festival, Beijing (CN)  
reGeneration2, Aperture Foundation, New York (USA)

## PUBLIKÁCIÓK

Böröczfy Virág: Modellt állva – Molnár Ágnes Éva képeiről.

In: *Fotóművészet*, LIV. évfolyam, 2011. 3. szám, p17-21

Stefania Biamonti – Sonia Borsato – Sandro Iovine – Salvatore Ligios –

Laura Marcolini: *menotrentuno\_03, giovane violenza*. In: *Il Fotografo*, No.236, Anno 22-12, 2012 március, p12-13

Sonia Borsato: *menotrentuno\_03, giovane violenza, Agnes Eva Molnar:*

*Guerre Civili*. In: *Il Fotografo*, No.237, Anno 22-12, 2012 április, p10-13

William A. Ewing – Nathalie Herschdorfer: *regeneration2: tomorrow's photographers today*. Thames&Hudson, 2010.

Salvatore Ligios – Sonia Borsato: *Menotrentuno\_III, giovane violenza. Young European Photography in Sardinia*. Soter editrice, Villanova Monteleone, 2012.



