

AMATŐR TESTÜNK

A profi és a laikus Jo Spence és Horváth M. Judit betegséget dokumentáló fotósorozataiban

Az önéletrajzi elbeszélések nagy hatású, nem szöveges formái után kutatva találkoztam pár éve Jo Spence fotósorozataival,¹ amelyek betegségét – először mellrákját, majd leukémiáját – dokumentálják jóformán a művész halálának pillanatáig. A brit feminista ikon, Spence sokkoló, felkavaró, és közben mégis nemegyszer mulatságos fotói azt példázták számomra, hogy az 1980-as években burjánzásnak induló autobiografikus önéletrajzi projektek némi-lyike az intimszféra feltárásával, a korábban a nyilvánosságból kizárt, nem reprezentált, tabusított tapasztalatok megmutatása-elbeszélése révén szubverzív erővel bírt, és ez is indokolhatta az önéletrajzi elbeszélések iránt megnyilvánuló egyre növekvő érdeklődést. Ez az a korszak, amikor a születőben lévő önéletrajz-kutatás felfedezi a kánonon kívüli, korábban amatőrként csekély érdeklődésnek örvendő autobiografikus elbeszéléseket, illetve bevonja kutatása körébe a nem szöveges önéletrajzi narratívákat.² Spence bumfordiságukban szubverzív öndokumentáló sorozatai egyszerre vonták kérdőre a női test művészi és médiabeli ábrázolásának tradícióit, a betegség tabusítását és a nyugati orvoslás viszonyát a személyiséghez.³ Néhány évvel ezelőtt Magyarországon Horváth M. Judit ugyancsak egy betegségét (vastagbél-daganatát) és kezelését dokumentáló sorozatot állított ki (*Privát képek*, 2009, Mai Manó Ház). Ezek a képek, kórtermi és otthoni fotók rögtön felidéztek bennem Spence önarcképeit. A kézenfekvő hasonlóság szembeötlő például a következő oldalon látható két torzónak, a csonka test két képének egymás mellé állításával.

A párhuzam nagyon is kézenfekvő, és hiába a húsz év távolság, a képek ma egyformán felzaklatóan hatnak ránk, arra figyelmeztetnek, hogy a női test idealizált ábrázolásai, a betegség képének elrejtése a nyilvánosság elől ma is erőteljesen meghatározza a percepciónkat. Horváth M. Juditnak ma Magyarországon, ahol nem volt a Spence-éhez hasonló szubverzív feminista művészetnek olyan előtörténete, mint Nagy-Britanniában, alighanem ugyanakkora civil kurázsira van szüksége egy ilyen kiállításához, mint Spence-nek annak idején. A két fenti kép közötti intuitív hasonlóság, túl a civil kurázsinn, tematikus-műfaji jellegzetességeikkel kapcsolatos: azok a sorozatok, amelyeknek részeik, vizuális autopatográfiák, azaz szerzőjük betegségének narratívái. Spence esetében bőséges, a képekre applikált, illetve velük együtt kiállított kísérszöveg kölcsönöz elbeszélő jelleget a munkáknak. Horváth M. Judit nem él a verbális történetmesélés ilyen direkt módjával,

A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. A szöveg előzménye a *Professzionalizmus a kultúrában* című konferencián (ELTE MMI – Szépirok Társasága, 2016. szeptember 9.) elhangzott előadás. (G. A.)

¹ Cancer Shock (1982), *The Picture of Health?* (1982–86), *Narratives of Dis-ease* (1988–89), *Final Project* (1990–1992). A sorozatokból részletek láthatók a *The Jo Spence Memorial Archive* London honlapján: <http://www.jospence.org/>.

² Vö. James Olney (szerk.): *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980.

³ Spence-nek a nyugati orvostudományhoz és gyógyítási praxishoz fűződő viszonyáról részletesen ír Susan E. Bell: *Photo images: Jo Spence's narratives of living with illness*. *Health* Vol 6(1) (2002): 5–30. <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/136345930200600102>, letöltés: 2010. okt. 1.



Jo Spence and Terry Dennett: The
Picture of Health?
© The Jo Spence Memorial Archive



Horváth M. Judit: Privát képek
© Horváth M. Judit

csak a kiállítás kommentárjában kapcsolja hozzá betegségének történetét a képekhez. A fotók maguk különböző időpillanatokot, a betegség és a kezelés különböző stádiumait rögzítik, de a kiállítás elrendezése maga nem követte az időrendet. Hat évvel később azonban a művész egy másik sorozattal kapcsolta össze betegségének dokumentumait, mely édesanyja életének utolsó időszakát, egy öregotthonban töltött napjait mutatja meg. A két sorozatot együtt *Privát képek 1-2* címen állította ki (Random Galéria, 2015). Ez a párosítás másfajta narratívával ruházza fel a betegség képeit: egyfelől a személyes történet családtörténétté bővül, másfelől a két történet metaforikus viszonyba kerül egymással, és függetlenül a gyógyulás egyszerű történetétől, minden testi lét végességére utal.⁴



Horváth M. Judit: Privát képek
© Horváth M. Judit



Horváth M. Judit: Privát képek 2
© Horváth M. Judit

⁴ Hasonlóképpen állította párhuzamba anyja és saját betegségét két sorozatban a fotós autopatográfia Spence melletti másik nagy műfajteremtője, az amerikai Hannah Wilke az 1980-as években.

Két fényképes öndokumentáció alapul autopatográfiával van tehát dolgunk, olyan műfajjal, amely Tamar Tembeck szerint a következő befogadói várakozásokat szokta mozgósítani: azt várjuk az ilyen művektől, hogy szituált vizualitásukkal katartikus hatással legyenek ránk, valamiféle értelemben tehát gyógyítsanak (az önterápia, a hasonló sorsúak terápiája és a nézők terápiája értelmében is), a tanúságtétel igazságát tulajdonítjuk nekik, tabut döntenek, de sokkoló, szubverzív voltukban nehezíthetik is a párbeszédet, végül pedig mivel a test, mindnyájunk testének mulandóságát viszik színre, *memento mori*ként szolgálnak.⁵

Túl a tematikus és műfaji hasonlóságon, Jo Spence és Horváth M. Judit sorozatait az is összeköti a szememben, hogy minden retorikusságuk és/vagy szépségük ellenére van bennük valami amatőr jelleg, mintha szerzőik az amatőr fotózást vagy pontosabban a dokumentálás laikus készítését hívnák segítségül, amikor valami olyasmit akarnak megmutatni saját magukról, amit a vizuális kultúra és azon belül a fotózás története kizár vagy marginalizál. A következőkben tehát erről, a sorozatok professzionalizmushoz fűződő viszonyáról szeretnék beszélni, és azt láthatóvá tenni, hogy a szoros tematikus rokonságon túl, a különböző történeti-kulturális kontextusoknak megfelelően milyen eltérő esztétikai és ideológiai megfontolások tárhatók fel bennük a profi és az amatőr szerepekkel kapcsolatban, és hogyan kapcsolódnak ezek a betegség-narratívához.

Az amatőr jelleget nemcsak a fotózás professziója szempontjából értem, hanem az orvosi professzionalizmuséból is. Az autopatografikus elbeszélések rendszerint az orvosi professzionalizmus kritikái. Az ilyen narratívák mindig transzgresszívek: az esztétikai, művészeti diskurzus és a társadalomkritika, egészségügypolitika-kritika határán helyezkednek el. Ennek megfelelően a recepciójuk is sokszor szerteágazó: a művészettörténeti, esztétikai értelmezés, kritika mellett az egészségügyi rendszer vagy a testpolitika kritikája is hivatkozik rájuk. A betegségről szóló önéletrajzi narratívák nemcsak az „egészséges élettörténet” másikjaként kínálják fel magukat, hanem az orvos narratívájának alternatívájául is: a beteg perspektívájából beszélnek a betegség, a kezelés, a gyógyulás vagy ennek meghíúsulása történetéről. Bárhogy is igyekszik a beteg alávetni magát a gyógyulás reményében az orvosi szakértelemnek, engedelmessé tenni testét a betegszerep megkívánta magatartásoknak, együttműködni a szakemberekkel, kikerülhetetlen tapasztalata testének ellenállása, ügyetlensége, amatőr esetlensége. A betegségről szóló önéletrajzi szövegeknek visszatérő eleme a test képtelensége a kezességre, arra, hogy pusztán mint a betegség hordozója viselkedjen. Ezek az elbeszélések szembeszegülnek a test tárgyiasításával, szegmentálásával, életrajzi folyamatából való kiszakításával, nyíltan vagy látenszen ennek az egészségügyi intézményrendszerből, gyakorlatokból fakadó dezintegrálásnak a kritikájaként fogalmazódnak meg. Performatívak abban az értelemben, hogy mintegy visszaveszik a saját testet a kiszolgáltatottságából, visszaillesztik az önéletrajz szövetébe, újraintegrálják biográfiai, társadalmi összefüggéseibe.

Spence sorozatainak esetében nagyon is markánsan kitűnik ez az intézménykritikai attitűd. Nézzük például egyik leghíresebb képét, a *Mammogram* című fotót, mely a mammográfiai felvétel pillanatát rögzíti. Spence a röntgenasszisztentst kérte meg, hogy fotózza le a vizsgálat közben, aki vonakodva bár, de vállalkozott a szokatlan feladatra.⁶ A felvételkészítés lefotózása önmagában is kritikai gesztus, a test, az emberi méltóság visszaszerzésének gesztusa. A test az orvosi képpalkotásban és Spence öndokumentációjában is csonka: a mellről készült mammográfia egyetlen testrész szerkezetét rögzíti, a segítséggel készült önarckép az ily módon redukált testet. Spence fotói akkor is színház-

⁵ Vö. Tamar Tembeck: *Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence*. *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, Vol. 33 (2008), 1/2: 87–101. Itt 87. <http://www.jstor.org/stable/42630769> letöltés: 2016. szept. 1.

⁶ Spence beszámolóját idézi Susan E. Bell, i. m., 15.



Jo Spence and Terry Dennett:
The Picture of Health?
© The Jo Spence Memorial Archive



Horváth M. Judit: Privát képek
© Horváth M. Judit

szerűek, ha éppen egy kórházi körülmények között hétköznapiak számító pillanatot dokumentálnak: betegségorozatainak mindvégig – szó szerint a legvégsőkig – egyik legfontosabb szólama a test feletti kontroll drámája, a test különböző perspektívájú értelmezéseinek összeütközése (lásd a korábbi, csonkolt mellé képet, ahol azt írta a mellére: „Jo Spence tulajdona?”).

Horváth M. Juditnál nem látunk ilyen retorikus intézménykritikát, az autopatográfia perspektíváját mégis hangsúlyozzák az olyan képek, mint például az alulról, a beteg szemszögéből fényképezett infúziós állvány. A *Privát képek* fotói sokféle beállítást, a testnek a betegség nyomait viselő és épnek ható részleteit (például kihívóan vörösre lakkozott lábkörmöket), kórterem- és szobabelsőket, családi jeleneteket sorakoztatnak fel, de legfőképpen portrékat. A betegség könnyen azonosítható képei az élettörténettel bíró test zsemensei közé nyomakodnak, de nem törlik ki őket.

Ellépve az autopatográfia professzionalizmus-kritikájától most már a fotográfia mint professzió kérdése felé fordulok. Azt mondtam, hogy mindkét alkotó sorozatai az amatőr önéletrajz jelenségével kapcsolatosak, ami magyarázatot igényel, hisz két elismert művészről van szó, akik a legkiválóbb galériákban állítottak és állítanak ki, és nagy szakmai figyelem övezte-övezi a munkásságukat. Az amatőr tehát nem az intézményes helyükkel kapcsolatos, hanem azzal, hogy életrajzukban, önértelmezésükben és választott fotós retorikájukban előtérbe állítják az amatőr és a profi fényképezés viszonyának a kérdését. Annak az eltérő jelentései, hangsúlyai, ahogyan ezt teszik, nemcsak habitusbeli különbségeikkel kapcsolatos, hanem a laikus öndokumentálás eltérő kulturális kontextusával is.

Jo Spence életművében a személyes emancipáció és mások emancipációja összeforr egymással. A professzionális fotózás gyakran kapcsolódott közösségi tevékenységhez a munkásságában, és maga a fotó is általában mint az aktivizmus eszköze jelenik meg nála. Munkái elit művészeti galériákban ugyanúgy megjelentek, mint terápiás közösségek kiállítótereiben vagy alternatív galériákban. Életművének első szakaszában főként a társadalmi nem és a társadalmi egyenlőtlenség kérdései foglalkoztatták, aztán a saját betegsége hatására fordult egészségügy-kritikai, testpolitikai kérdések felé. Munkáskörnyezetből származott, először titkárnő volt, aztán egy fotóstúdióban dolgozott mint asszisztens, majd a fotózás mesterségét lassanként elsajátítva saját stúdiót alapított. Később egyetemre járt, bölcsészetet, elsősorban feminista és marxista elméletet hallgatott. Saját magáról általában nem művészként, hanem aktivistaként, terapeutaként vagy társadalomtudományi kutatóként beszélt.⁷

⁷ Jo Spence: Disrupting the silence: The daughter's story. *Oral History*, Vol. 18, No. 1 (1990 tavasz): 54–60.

„Elsősorban az érdekel, amit a keletkezőben lévő szubjektum vagy a küzdelem ábrázolásának nevezhetnék. Az ilyen munka lényege, hogy láthatóvá váljanak a tabusított vagy »ki-mondhatatlan« területek, és hogy segítsék az embereknek felidézni életük olyan aspektusait, amelyeket sosem tudtak megjeleníteni” – nyilatkozta saját tevékenységéről.⁸

Spence életművében és recepciójában is jól látszik a nyolcvanas évek angol feminizmusának a viszonya a professzionalizmushoz, kételyei a teóriával és a szakmaisággal kapcsolatban. Viszonylag kései egyetemi tapasztalatairól például így mesél egy interjúban: „Felnőtt egyetemistaként [...] odamentem az oktatóimhoz, akiket nagyra tartottam, és azt mondtam nekik: »Nagyon tetszik, amit mond, de nem tudná elmondani egyszerűen, angolul?«”⁹ Kételyei nemcsak a teóriára, hanem a fotós mesterség rutinjaira is kiterjedtek. Feminista méltatói gyakran többre értékelik tevékenységének bátorságát a szakmai-művészi teljesítményénél. Egy a *Feminist Review*-ban megjelent kritika, amelynek jellemző címe *Fierce Courage*, azaz *Kérelhetetlen bátorság*, ennél tovább is megy Spence professzionalizmushoz való viszonyának értékelésekor: „Jo az egyetlen elérhető módon »emelkedett ki« a titkárnoi létből: vagyis úgy, hogy a fotográfia »mesterévé lett«”.¹⁰ A „kiemelkedés” és a „mesterré válás” köré tett idézőjelek egyszerre árulkodnak a társadalmi mobilitás és a mesterségbeli tudás közkeletű felfogásával kapcsolatos széksziszról. Ebben a szemléletben a szakemberré, profivá válás emancipációs eszközként elfogadható, ugyanakkor olyan korlát(oltság)ot is jelent, amin a művésznek túl kellett lépnie ahhoz, hogy kritikai distanciát nyerjen a korabeli társadalmi gyakorlatoktól. A fotográfia mesterségének elsajátítása egy konvenciórendszer elsajátítását jelenti, mely konvenciórendszer a családdal, a női, a férfi-, a gyerekszerepekkel kapcsolatos jelentések rendszerét közvetíti. Spence profivá válása csakis annyiban igenelhető, ha mindössze egy lépést jelent a kritikai attitűd felé, aminek aztán a mesterségbeli tudását a szolgálatába állítja. Amire Jo Spence a fotózást használja, az a bevett reprezentációk, a profi bérfotográfus gyakorlatának kritikája, s ezen keresztül a fotó alanyainak felszabadítása, azaz egyfajta terápiás és aktivista tevékenység.

Ahogy maga Spence is utal rá, tevékenysége abban a korban zajlott, amikor a kultúra tanulmányozása egyre inkább a populáris kultúra felé fordul, a tömeges kulturális produktumok: a családi archívumok, az amatőr fotók gyűjteményei előtérbe kerülnek a múlt és a jelen kultúrájának kutatásában.¹¹ Az amatőr fotó, illetve a professzionális tömegfotó (stúdiókban készült családi képek, esküvői képek stb.) felértékelődnek a kultúra értelmezésében mint a társadalmi praxisok lenyomatai. Ugyanakkor azt is fontos látni, hogy Spence nem amellett érvel, hogy az amatőr vagy a műtermi fotózás „ártatlanabb” tevékenység volna a művészinél vagy a glamour-fotózásnál. Spence aktivizmusának fontos részét képezte, hogy kamerát adjon az amatőrök (elsősorban a társadalom alsó rétegeiből származó nők) kezébe, de nem pusztán dokumentatív szándékkal, hanem a politikai önreflexió részeként. Egyfajta politikailag tudatos amatőr tevékenységre ösztönözte őket és saját magát, amikor megrendezett fotók (*staged photo*) segítségével elemezték a társadalom felkínálta szereplehetőségeket.

Egyfajta brechti programról van tehát szó:¹² az intimszférát feltáró, újrafotózott beállított jelenetek a fotózás gyakorlatának elidegenítését, a reprezentáció, a társadalom és az intézményrendszerek kritikáját szolgálják. Ahogy James Guimond megállapítja,¹³ Spence

⁸ I. m. 45.

⁹ „Sharing the wounds”: Jan Zita Grover interviews Jo Spence. *The Women's Review of Books*, Vol. 7, No. 10/11 (1990. július), 38–39. itt: 38. <http://www.jstor.org/stable/4020831>, letöltés: 2016. szept. 5.

¹⁰ Valerie Walkerdine: *A Fierce Courage*; *Feminist Review*, No. 21 (1985 tél), 95. <http://www.jstor.org/stable/1394841>, letöltés: 2016. szept. 5.

¹¹ Spence Stuart Hall és Terry Dennett munkásságára utal a privát fotó felfedezésének jelentősége kapcsán. Lásd *Disrupting...* 55.

¹² Vö. Tembeck, i. m., 94–95.

¹³ James Guimond: *Auteurs as Autobiographers: Images by Jo Spence and Cindy Sherman*. *MFS*



Jo Spence: Beyond the
Family Album, 1979
© The Jo Spence Memorial Archive

programja – ellentétben például a posztmodern Cindy Sherman maszkok sorát felvonultató önarckép-sorozataival – jellegzetesen modernista program: a reprezentációkritika nála valamilyen autentikusabb, a szubjektum által uralt identitás, önkép kialakítását célozza. Ez az attitűd jelenik meg a betegségorozataiban is, melyek egyszerre vonják kérdőre a testábrázolás esztétikai és orvosi konvencióit, illetve a fotózást és az orvoslást mint professziót, és szolgálnak önterápiás folyamatként, melynek célja a betegség beillesztése a személyes identitásba. Az intimszféra feltárása, a sebek meg- vagy felmutatása végső soron a megbélyegzettségtől, az áldozatszerseptől való szabadulás kísérlete.¹⁴

Ha most tekintetünket Horváth M. Judit három évtizeddel későbbi, Magyarországon fényképezett és kiállított fotójára fordítjuk, ugyanazt látjuk, mint Spence fenti képén: egy feltárukozó, sebzett középkorú női testet. És mégis egészen mást. Spence sorozataival összehasonlítva előtűnik Horváth M. képeinek furcsa kétidejűsége. Ami a betegségtabu felmutatását és feszegetését, illetve az ehhez kapcsolódó (ön)terápiás célt illeti, szoros rokonság van munkáik között. „Mivel a betegség és a halál tabu a mi társadalmunkban, fényképeim segíthetnek másoknak is, hogy az élet nehéz szakaszait túléljék, megéljék” – írja Horváth M. a *Privát képek 1-2* sorozatokhoz fűzött kommentárjában.¹⁵ Ugyanakkor ezek az inkább dokumentatívnak, mint megrendezettnek ható fotók korántsem keltik bennünk azt a benyomást, hogy elsősorban a kritikai szándék vezetné a fotós szemét-kezeit.

Horváth M. Judit sorozatai nem pótolják, hiszen harminc évvel később hogyan is pótolhatnák, ám azzal, hogy ma felkavaróan hatnak ránk, nagyon is jelzik a reprezentáció-, illetve identitáskritikán alapuló, aktivista jellegű feminista művészet hiányát a magyar művészettörténetben, ami a huszadik század második felében Nagy-Britanniában és a nyugati világ más részein érzékeny közeget kínáltak Spence fotói számára. Ahogyan

Modern Fiction Studies Vol. 40, No. 3 (1994 őszi), 573–589, itt: 584. <https://muse.jhu.edu/article/20905>, letöltés: 2016. szept. 5.

¹⁴ „Sharing the wounds”, 56.

¹⁵ http://maimanohaz.blog.hu/2016/11/08/horvath_m_judit_privat_kepek_2_anyu_2013-2015, letöltés: 2017. február 8.

Keserü Katalin írja a 20. század második felének női művészetéről, az államszocializmus politikai-kultúrpolitikai viszonyai között Magyarországon az identitás reprezentálásának „nem lett mozgalmi jellege, ki-ki a maga individuális módján érlelte azt ki”, éppen ezért jóval – akár évtizedekkel – lassabban csengenek le a nyugati feminista művészet identitással kapcsolatos kérdésfeltevései.¹⁶ Van azonban egy másik kontextusbeli különbség is, ami a két autopatografikus program különbségét megvilágítja, s ez éppen az amatőr öndokumentálás változó jelentőségével kapcsolatos.

Horváth M. Judit interjúiban gyakran hangsúlyozza – és ezt az információt a katalógusok, művészeti portálokon, galériákban közölt életrajzok is rendre átveszik –, hogy sok évnyi ápolónői munka után profi fotós férje mellett, az ő szakmai irányításával, amatőrként kezdett fotózni.¹⁷ Eleinte fotóriporterként dolgozott, ennek legjelentősebb dokumentuma a Stalter Györggyel közösen készített *Más Világ* című sorozat (1998), mely a magyar cigánytelepek világát mutatja be. Később a művészi fotózás felé fordult, titokzatos szépségű, mitikus és erotikus asszociációkat mozgósító makrókat fényképezett (*Csalóka látszat, Simulacrum*, 2010). Önarképeket a betegsége idején kezdett készíteni. A *Privát képek* közül a második, édesanyja utolsó életszakaszát dokumentáló sorozat inkább a riportfotózás eszközeivel él, az első, saját betegsége idején készült sorozat inkább az öndokumentálás laikus retorikáját idézi. Horváth M. képei akkor is bensőségesek, ha szokatlanul, akár kényelmentlenül feltárulkoznak. Ezeknek a sorozatoknak az önábrázolása jóval kevésbé a kontroll problémája körül forog, mint Spence képei, inkább azt mondanám, az intimitás visszanyerésének, megélésének a lehetősége foglalkoztatja készítőjüket.

A *Privát képek* 1-2 olyan vizuális közegben keletkezett, amelyben a nyilvánosság az amatőr öndokumentáció szövegeivel és képeivel telítődik, beszéljenek azok akár a hétköznapi banalitásáról, akár az élet nagy drámáiról. Meglehet, mindannyiunk számára kérdés, hogy ha lépten-nyomon mások intimszférájának a lenyomataiba botlunk, az in-



Horváth M. Judit: Privát képek © Horváth M. Judit

¹⁶ Keserü Katalin: „A második nem”: Az azonosságok művészete (1960-tól napjainkig). In: uő. (szerk.): *Modern Magyar Nőművészettörténet*. Budapest, Kijarat Kiadó, 2000. 62–77. itt: 63.

¹⁷ Lásd például Horváth M. Judit és Stalter György: *Más Világ / Other World*. Magánkiadás, 1998., http://www.kormendigaleria.hu/muvesz/horvath_m_judit.html, http://maimanohaz.blog.hu/2016/06/21/a_fototortenet_hires_szerelmesparjai_vi_horvath_m_judit_es_stalter_gyorgy, <http://mediawavefestival.hu/index.php?modul=menupontok&kod=6302>, letöltés: 2017. febr. 1.

kább felszabadítóan, vagy bénítóan, tompítóan hat ránk. Spence sorozatai egy olyan korszakról tanúskodnak, amikor erős volt a hit abban, hogy az amatőr öndokumentáló tevékenység a fennálló intézmény- és reprezentációs rendszer kritikájaként működhet, a fényképezőgép a hétköznapi ember kezében emancipációs eszköz lehet. Ám a kilencvenes évek végétől kezdve szöveges és képi privát dokumentumok tömege kerül a szemünk elé összetett társadalmi és technológiai fejlemények következtében, és mára az a helyzet, hogy bármennyire üdvözljük is a nyilvánossághoz való hozzáférés demokratizálódását, már kevésbé érezzük az amatőr színrelépését katartikusnak. Arról nem is beszélve, hogy az amatőr és a profi fénykép határa is inkább tűnik intézményes különbségnek, mint technikai vagy retorikai kérdésnek.



Horváth M. Judit: Privát képek 2
© Horváth M. Judit



Horváth M. Judit a Privát képek 1-2.
kiállításon a családi fotók állványa előtt
© Horváth M. Judit

Horváth M. Judit fotósorozatai szelíden reflektálnak saját vizuális kontextusukra. Nemcsak arról beszélnek, hogy a fotós dokumentáció hogyan szolgálhatja az intimitást, a méltóság megőrzését a betegség vagy a halál közelében, hanem arról is, hogyan lehet a nyilvánosságot előzőnlő privát dokumentumok korában a fénykép az intimitás megélésének az eszköze. Rákérdeznek erre egyfelől a betegségfotók keresetlen retorikájával. Másfelől például a 34 fotóból álló szelfi-tablóval, amelyen a betegség időszakában készült olyan önarcképek, arcrészletek kerülnek egymás mellé, amelyek a közösségi portálokra feltöltött fotók jellegzetes beállításait idézik. A második sorozatnak kisebb az esztétikai-retorikai rokonsága ezzel a vizuális környezettel, de tematikusan mégis szorosan kapcsolódik hozzá. Az öregek otthonában az anya szobájának falán ott látjuk a családi fotókat, a privátszféra átköltöztetésének kísérletét. Erre rímel az, hogy a Random Galéria-beli kiállításon Horváth M. Judit az édesanyjáról készített képeket bemutató belső, szűk kisterem közepén egy állványra családi fényképeket halmozott. A közönség előtt megnyitott, de az idegen tekintet számára teljesen soha meg nem fejtető családi archívum olyan környezetet teremt az édesanya életének utolsó napjait dokumentáló fotóknak, amely nemcsak hogy az élettörténet szövetébe illeszti a halál történetét, de mintegy vissza is veszi a személyes történetet a nyilvánosságtól és visszahelyezi a privát szférába.

Jo Spence képei a sebzett, beteg testet kiszakították az intimszférából, napvilágra hozták, hogy szembesítsenek azzal, amit nem akarunk látni vagy féltve őrzött rutinjaink miatt nem vagyunk képesek meglátni. Harminc évvel később Horváth M. Judit képei meditációra hívnak arról, hogy profiként vagy amatőrként mi mindent is csinálunk az intim szféránk, a testünk, a családjunk, a betegségünk képeivel, hogy vajon képesek vagyunk-e elmélyült önreflexió eszközévé tenni őket.