

Csatlós Judit

„Kiszállni a mókuserékből, saját projekteket csinálni...”
Fiatal fotósok pályaképe és az intézmények szerepe az egyéni pályák
alakulásában

Budapest, 2010

Tartalom

Bevezető.....	3
Kutatási hipotézisek	4
Alkalmazott módszerek.....	5
Önmeghatározás és identitás.....	8
„Nem használom a művész szót” – Művészek.....	10
„Az egész életem egybefolyik” – Alkalmazott fotósok.....	13
„Mi vagyunk az álművészek” – Kettős identitás.....	15
Célok.....	17
Pályaelhagyás.....	19
A sikerhez vezető út.....	21
A siker diskurzusa.....	22
Siker a mindennapokban.....	25
A fotografiai mező meghatározása	27
Az intézményi háttér.....	31
Oktatás és iskolák.....	34
Szakmai szervezetek, csoportok.....	37
1989 előtt alapított szervezetek.....	39
1990 után alapított szervezetek.....	43
Megjelenési lehetőségek.....	48
Lezáró gondolatok.....	51
Bibliográfia.....	54
Internetes források.....	56

Bevezető

A fotografiai szcénáról való gondolkodás ma igen szerteágazó, lazán körülhatárolt, a diskurzusban részt vevők nagyon eltérő módon értelmezik ennek kereteit, jellemzőit, és nem utolsósorban az úgynevezett „szakma” helyzetét és ezen belül saját szerepüket. Persze mikor lazán körülhatároltnak nevezek egy komoly infrastruktúrával, intézményi hálózattal rendelkező területet nem elsősorban a definíciókat és határokat hiányolom, hanem arra utalok, hogy a művészetnek a kortárs képek viszonyában kell meghatároznia magát, ami a használt médiumból következően rengeteg kérdést, problémát vet fel, és ezek tekintetében nincs konszenzus a különböző intézmények, szereplők között. A ki beszél, ki ír, kivel és kinek a társaságában, mikor és hol, milyen intézményi keretekkel a háttérben éppolyan fontos, mint az, amit mond.

A fotografiai szcéna, mint társadalmi tér a Pierre Bourdieu által bevezetett mező fogalommal írható le. Őt idézve: „A kulturális termelés mezői a lehetőségek terét kínálják a bennük tevékenykedőknek, s ez a tér szabja meg rendszerint – akár tudtukon kívül is – keresésük irányát, minthogy meghatározza a kérdések, utalások, az – általában a mező vezető alakjainak nevével fémjelzett – szellemi mércék, az egyes irányzatokhoz tartozó fogalmak univerzumát, egyszóval mindazt, amivel tisztában kell lenniök ahhoz, hogy részt vehessenek a játékban (Bourdieu, Pierre 2003: 176).¹” A mezők határainak kijelölése – hogy mi lesz művészet vagy mi számít fotografiai tevékenységnek – a konkrét történeti helyzetben válik definiálhatóvá.

A beszélő pozíciójából kiindulva kap létjogosultságot egy olyan vizsgálat, amely nem az intézmények, és a különböző teoretikusok irányából közelíti meg a kérdést, hanem az alkotók identitásán, önértelmezésén keresztül rajzolja meg a mezőt. Egy ilyen – látszólag korlátozott érvényű – értelmezés létrehozására teszek most kísérletet azért, hogy fiatal fotósok perspektívájából mutatom meg ezt a mezőt.

¹Bourdieu, Pierre 2003 Alapelvek a kulturális alkotások szociológiájához. In Wessely Anna (sz.): *A kultúra szociológiája*. Budapest, Osiris Kiadó. 174–186.

Kutatási hipotézisek

A kutatás két lépcsőben zajlott, az első szakasz tulajdonképpen azokat az irányokat, tematikákat tapogatta ki, amelyekkel a fiatal generáció szcénában betöltött szerepét, lehetőségeit vázolja fel. Ebben a szakaszban a „fiatal korosztály” önmeghatározása állt a középpontban, és ehhez kapcsolódóan az identitásképző mechanizmusokra, elemekre kérdeztünk rá. Ez gyakorlatilag egy leíró jellegű vizsgálat, mely a fiatalok saját magukról alkotott elképzeléseit igyekezett feltárni, továbbá azt, hogyan látják saját helyzetüket a fotográfiai mezőn belül, ehhez kapcsolódóan milyen jövő és pályakép körvonalazható.

A kutatás második szakasza azon megfigyelésből táplálkozott, hogy a fotográfiai mezőről való beszéd egyik feltűnő jellegzetessége, hogy alapvetően negatív, pesszimista tónusban hangzanak el a megállapítások, a kritikák mellett nem tűnnek fel a pozitív példák és kezdeményezések. Az intézményrendszeren számon kérik a nyitottságot, rugalmasságot, a résztvevők egyaránt hiányolják a „szakmai közeget” és a közönség jelenlétét. Az egyéni beszámolók és történetek sokasága is ezen felhangokkal telítettek és a saját tapasztalatok is az említett hiányosságokat tanúsítják. Ugyanakkor a rendszerváltás óta eltelt eseményeken végigtekintve, azt látjuk, hogy új intézmények jöttek létre, kialakult a kereskedelmi galériák rendszere, az oktatás szegmentálódott és rengeteg különböző típusú és profilú iskola, kurzus közül lehet választani, léteznek civil kezdeményezések, és egyre több nemzetközi kapcsolat jön létre mind intézményi, mind egyéni szinten. Nyilvánvalóan rengeteg létező probléma húzódik a háttérben, és az intézmény és rendszerkritikák tényeken nyugszanak, meglátásom szerint, ez önmagában még nem jelent átfogó magyarázatot a lépten nyomon érezhető perspektívatlanságra. Hipotézisem szerint, rendszerváltás óta a közbeszédben és az egyéni történetek szintjén nem alakultak ki azok a kulturális minták, amelyek elbeszélhetővé, megfogalmazhatóvá tennék a sikertörténeteket. Az erre vonatkozó kulturális minták hiánya a mai napig meghatározza mind személyes, mind intézményes szinten a hazai fotográfia helyzetének, intézményrendszerének (le) értékelését. A sikerek hatékony intézményi kommunikálása, propagálása hiányában hiába kapunk nemzetközileg jelentős díjakat, ez nem hozza meg a várva várt áttörést, a szcena státusának emelkedését. A személyes sikerek megfogalmazása segítségével pedig a magánszektor szerepvállalását, műkereskedelem élénkülését lehetne ösztönözni.

Mindemellett a „fiatal”, 35 év alatti generációra jellemző, hogy igyekeznek megteremteni saját szervezeteiket, és láthatólag igénylik, hogy a fotográfiai mezőt civil művészeti kezdeményezéseken keresztül alakítsák. Ennek során többször jutnak előnyös pozícióba a „megörökölt szakmai szervezetek” rovására, mivel rugalmasabban tudnak reagálni az adódó helyzetekre, és nyitottabbak az együttműködés különböző formáira. A civil kezdeményezések fontosságát, tevékenységét hosszú távon eredményesnek látják, ennek ellenére kezdeményezéseik súlyát alulértékelik. Hipotézisem szerint, ennek az alulértékelésnek oka, hogy a kulturális, művészeti rendszer támogatása a korábban alakult, intézményként működő szervezeteket veszi alapul, és nincs átfogó stratégia a valóban civil kezdeményezések erősítésére. A kutatás kiterjed a fiatalok intézményrendszerhez való viszonyára, továbbá milyen elvárásokat, sajátos szempontokat fogalmazznak meg az intézményekkel, szervezetekkel kapcsolatban.

Alkalmazott módszerek

A kutatás során alkalmazott módszer a fókuszcsoportos interjú volt, amit gyakorlati célból az alkalmazott tudományok használnak előszeretettel. Mint piackutatási technikát először az 1920-as években említik, a szociológián belüli jelentősége Mertonhoz kapcsolódik, aki az 1940-es évek közepén a háborús propagandával kapcsolatos amerikai reakciók elemzése során alkalmazta. Ezután azonban egy ideig mellőzték a társadalomtudományokban, és csak az 1980-as évektől fedezik fel újra (Vicsek Lilla 2006: 47).²

A módszer főként feltáró kutatások, elméletalkotások területén alkalmazható eredményesen. Előnye jelen kutatás szempontjából, hogy az interjúalanyok fogalomhasználata kerül előtérbe: ki és mit ért egy-egy megnevezés alatt, illetve egymás között felmerülő jelentéskülönbségek, fogalmakhoz tartozó konnotatív jelentések is megjelenhettek. A kérdőívnél jobban alkalmas a résztvevők saját gondolkodási kereteit vizsgálni egy témáról, mert így elkerülhető, hogy a kutató által használt kategóriák, megnevezések kerüljenek előtérbe (Vicsek Lilla 2006: 27). Továbbá egy ilyen szituációban adott, hogy a résztvevők egymáshoz viszonyítva alakítják ki önreprezentációjukat, a hasonlóságok és a különbségek segítségével strukturálják a viszonyaikat. A reflexív helyzet

² Vicsek Lilla 2006

Fókuszcsoport. Elméleti megfontolások és gyakorlati alkalmazás. Budapest, Osiris Kiadó.

ugyanakkor arra készíti a jelenlévőket, hogy átgondolják álláspontjukat, érveljenek egymás mellett vagy ellen. A módszer veszélyei is a csoportszituációban rejlenek, hiszen csoportdinamikai folyamatok következményeként a domináns résztvevők háttérbe szoríthatják az ellenvéleményt megfogalmazókat.

Az első fókuszcsoporthoz vizsgálat során az önmeghatározás és ehhez kapcsolódóan az egzisztenciális helyzet alapján három típust lehetett elkülöníteni, melyek között öndefiníció, életmód és a szakmával kapcsolatos elvárások területén is sejthetőek voltak az eltérések. A következő interjúk során a kutatás első szakaszában – egy csoporton belül – megismert és szétválasztott szegmensekkel külön-külön készítettünk interjúkat. Ebben a szakaszban sikeresen hasznosítottuk az előzőekben levont következtetéseket, mivel a különböző szegmensek („típusok”) külön csoportban interjúvolva tisztább képet mutattak. Bár a kutatásnak ezen szakaszában nem volt előre kijelölt téma az identitás, a beszélgetés során mégis tovább árnyalhattuk az első szakaszban megismert képet a fotográfusok öndefiníciójával és az ehhez társuló nehézségekkel kapcsolatban. A három szegmens közötti egyértelmű különbségek igazolták a szétválasztás helyességét. Ugyanakkor a három csoport közötti hasonlóságok kiemelték, hogy mi érvényes jelenleg az *egész* magyarországi fotográfiai mezőre, mit tekinthetünk általános problémáknak vagy gondolatoknak. A második szakasz bizonyos kérdéskörökben megerősítette az első szakaszban tapasztaltakat (pl. fotós identitás, képzés hiányosságai), más témákban mélyebb, részletesebb információkkal szolgált (pl. célok). Ezen túl újabb területek feltárására is sor kerülhetett (pl. sikerről való gondolkodás, civil kezdeményezések megítélése az intézményszerűen működő civil szervezetekkel szemben).

Az első szakaszba – szigorú értelemben véve – a „fiatal” korosztályt vontuk be. Ennek a meghatározásánál a fiatal képző- és fotóművészek számára kiírt pályázási, illetve a számukra fenntartott szervezetek által megjelölt 35 éves korhatárt tekintem kiindulópontnak. Alsó korhatárt ugyan nem jelöltem meg, de fontosnak tartom, hogy a megkérdezettek ne frissen az oktatásból kikerülő alkotók legyenek, hanem olyanok, akik már bizonyos mértékig bekapcsolódtak a fotográfia világába, megkapták első elismeréseiket, szakmai díjakat, többé-kevésbé ismerhetjük őket kiállításokról, illetve részben „szervezőként”, azaz a szcéna alakítóiként is közreműködnek. Az interjúalanyok kiválasztása során a Fialatok Fotóművészeti Stúdiója (FFS)³ tagságát és a 2004 és 2008 között Pécsi József Fotóművészeti Ösztöndíjat⁴ elnyertek névsorát tekintem kiindulópontnak. Az előbbi szervezetet eredetileg a

³ Fialatok Fotóművészeti Stúdiója tagság

<http://www.fotomuveszek.webdesign.hu>

⁴ Pécsi József Fotóművészeti Ösztöndíj archívum

<http://lektoratus.hu/osztondiajk/Pecsi.archivum.html>

Magyar Fotóművészek Szövetsége (MFSZ) hozta létre 1976-ban azzal a céllal, hogy betöltsék az oktatásban lévő űrt és biztosítsák a szövetség utánpótlását. 1984-ben a Magyar Iparművészeti Egyetem keretében meginduló felsőfokú képzéssel ez a funkció fokozatosan háttérbe szorult. Jelenleg az egyetlen nagyobb szervezet, amely a 35 év alatti korcsoportot tömöríti. A Pécsi József Ösztöndíjat 1991-ben hozta létre az Oktatási és Kulturális Minisztérium, amely akkoriban a fotóművészet szakmai elismerését jelentette. Az alkotói ösztöndíj jelentősége, a művészek életében betöltött meghatározó szerepe vitathatatlan, az ösztöndíjat elnyerők később jó eséllyel tevékeny, elismert résztvevői maradnak a szcénának⁵. A kutatás második szakaszában annyiban lazítottunk a korosztályi meghatározottságon, hogy a kutatásban résztvevők körét, úgy módosítottuk, hogy a pályára lépés ideje a rendszerváltás utáni időszakra essen, így a felső korhatár kitolódott még öt évvel.

A kutatás során Galavics Anna pszichológussal, a BMB Focus Consulting munkatársával, az interjú moderátorával egyeztettük az interjú szempontjait és a tervezett kérdéseket. A nem szakmai (mármint nem a fotográfiai szcénából kikerülő) moderátor szerencsés választásnak bizonyult, mivel olyan elszólásokra is érzékeny volt, amit egy bennfentes saját nézetei, előzetes tudása alapján értelmezett volna elfedve bizonyos jelentéstartalmakat.

⁵Kemesi Zsuzsanna A Pécsi József Fotóművészeti Ösztöndíjról. In: Fotóművészet (5—6)

Önmeghatározás és identitás

Az identitás napjaink egyik legtöbbet használt kifejezése. Számtalan megjelenési formája van, ugyanakkor különböző jelentések, értelmezések, megközelítések állnak egymással szemben és próbálják kizárólagosan meghatározni az identitás értelmét és működését. A társadalomtudományokban hosszú története van a fogalomnak. A mi szempontunkból a referenciacsoporthelméletek és a szimbolikus interakcionizmus tesz szert jelentőségre. Mindkét megközelítésnek központi kérdésfeltevése, hogy a társadalmi interakció miként befolyásolja az egyén önértékelését. (Peter Stachel 2007: 12)⁶. A személyes identitást ezekben az elméletekben konstruktivista módon, a kollektívum által formálódva értelmezik. Míg ez a két irányzat a társadalmi interakciókban megformált individumot vizsgálta, addig a II. Világháború idején elinduló attitűd kutatások a „kollektív identitást” egy egészként értelmezték, majd a hatvanas években az etnicitás újjáéledésével a fogalom új tartalommal bővült, és az identitás jól megragadható csoportok (nők, feketék stb.) velejárója lett (Peter Stachel 2007: 23). A humán tudományok belépésével az egyéni identitás megkonstruálása társadalmi kontextusba helyeződik. A kollektív identitásvizsgálatokat és a személyes élettörténet kutatását a pszichológia 80-as években megjelenő „narratív” irányzata kapcsolta össze. Az irányzat kiindulópontja, hogy „az élethez – sajátunkhoz éppúgy, mint másokéhoz – megértő módon viszonyulunk” (Pataki Ferenc 2001a: 310)⁷. Az identitás „azonosulásként” való értelmezése, magába foglalja a különböző énképekkel való azonosulást is, ami egyúttal egy vonatkoztatási csoporthoz való tartozást jelent.

Az emlékezet, az élettörténeti szemléletmód, és az identitásalakulási folyamatok bonyolult kapcsolata napjainkra a pszichológiai vizsgálatok homlokterébe került. Ezen kutatás szempontjából egyik legfontosabb megállapítás, hogy az élettörténet és az életesemények összekapcsolódása közé ékelődik az önértékelés működése (Pataki Ferenc 2001b: 372)⁸. Azaz a történetek mögött mindig megtalálható az a képzet, „amelyet az egyén önmaga felől táplál, s amelyet felismerni vél élete eseményeiben”, így mindig úgy írja újra biográfiáját, hogy az hitelesítse énképét, azért, mert „ezen nyugszik énképe” (Pataki Ferenc 2001b: 384). Az elméletek központi eleme, hogy mi magunk értelmezzük a megélt történéseket, amikor

⁶ Stachel Peter 2007
Régio (4.) 3–33.

⁷ Pataki Ferenc 2001a
Budapest: Osiris Kiadó. 309–359.

⁸ Pataki Ferenc 2001b

Identitás: a kortárs társadalom- és kultúratudományok egy központi fogalmának genezise. In:

Az önéletírás „dramaturgiája” és az élettörténeti forgatókönyvek. In: *Élettörténet és identitás*.

Életesemények és identitásképzés. In: *Élettörténet és identitás*. Budapest: Osiris Kiadó. 360–405.

megfogalmazzuk, szavakba öntjük őket. A saját realitás megteremtése feltételezi, hogy az egyén létére, mint értelmes egészre tekinthessen vissza, így életeseményeink a megfogalmazás által válnak egységes, koherens történetté, ezáltal elkülönülnek egymástól az életesemények és az élettörténet. Az egységes kép létrehozása során a múlt így mindig alárendelődik a jelenlegi énképnek (Magyari Nándor László 1992: 50)⁹. Tehát maga az elbeszélés összhangban áll az aktuális énképpel és önértékeléssel, valamint a felvállalt társadalmi szerepekkel, ami egy koherens, részeiben következetes történethez vezet. Tehát az egyén önmagáról alkotott meghatározásai elbeszélései során nemcsak az jelentős, hogy milyen események hangzanak el, hanem az is milyen formában történik mindez és milyen kommentárok, megjegyzések kísérik.

Az identitás és élettörténeti események kiválasztásáról elmondható, hogy egy kívánatos „énideához” igazodnak (Pataki Ferenc 2001b: 384). Azok az információk kapnak hangsúlyt, amelyek összecsendülnek ezekkel a képzetekkel, és azok, amelyek ellentmondanak ennek hátérbe szorulnak, vagy teljesen kimaradnak. Az elbeszélések rendszerint az életciklus kritikus korszakai vagy fordulatai körül sűrűsödnek, amikor a mindennapi, megszokott rutinszerűség megbillenéséhez kapcsolódnak (Pataki Ferenc 2001a: 248)¹⁰. Tengelyi László ezeket a történéseket *sorsesemény*nek nevezi, abból kiindulva, hogy az egységes zárt egésznek tekintett önazonosság, „mint az élettörténet foglalata meghasad és felnyílik” (Tengelyi László 1998: 43)¹¹. Ezek az események egyrészt az életutak intézményesülése által meghatározottak, másrészt egyedi, mint a „vallási megvilágosodás”, vagy egy meghatározó személyiséggel, „mesterrel” való találkozás. Az énkép és önértelmezés vizsgálata szempontjából, így jól értelmezhető Mayer megállapítása, miszerint az életutak „a társadalmi intézmények előírásai és az individuális döntések metszéspontján keletkeznek” (Karl Ulrich Mayer 1993: 112)¹². Azonban nemcsak a pszichológia diskurzusa kora korlátozódik ennek a viszonyrendszernek a feltérképezése, az antropológiai, szociológiai és filozófiai munkákban egyaránt felbukkan a saját élettörténethez, identitáshoz való reflexív viszony problémája, valamint mindezek társadalmi befolyásoltsága. Az identitás narratív felfogásához kapcsolódva a társadalomtudomány is folyamatos konstruálásként tételezi az önmeghatározást, amely különböző térbeli- szituációs kontextusokban alakul (Tengelyi László 1998).

Ezekből a megfontolásokból kiindulva a fókuszcsoportos interjúk során első lépésben minden alkalommal arra kértük a résztvevőket, hogy mutatkozzanak be, megadva a

⁹ Magyari Nándor László 1992 *Műhely* (4) 50–53.

¹⁰ Pataki Ferenc 2001c Osrirs Kiadó. 225-308.

¹¹ Tengelyi László 1998

¹² Mayer, Karl Ulrich 1993

Élettörténeteink áthangolása (Szempontok az emlékezési gyakorlat vizsgálatához). In:

Élettörténet és identitás (Új törekvések a pszichológiában). In: Élettörténet és identitás. Budapest,

Élettörténet és sorsesemény. Budapest, Atlantisz Kiadó.

Életutak és társadalmi változások. In: *Replika* (9–10) 110–118.

szabadságot, hogy ők jelöljék ki a használt fogalmi hálót. Mivel az első interjú gyakorlatilag egy olyan szakmai közegben valósult meg, ahol a fotó nagyon eltérő területein dolgozó alkotók voltak jelen, akik azonban ismerték egymás munkásságát, a résztvevők egymás tevékenységéhez viszonyítva kezdték el magukra alkalmazni a fotóhasználathoz kötődő különböző megnevezéseket. A terminológiák, megnevezések körüli bizonytalanságok bizonyos esetekben öndefiníálási problémákkal társultak, ezt jelezte, hogy a megnevezések között – számomra meglepő módon – többen különbséget tettek aközött, hogy „mások” hogyan nevezik őket, és ők milyen megnevezést alkalmaznak saját magukra. Ennek során a megnevezésekkel kapcsolatos reflexiókból egy terminológiai diskurzus alakult ki, így a fogalmak körvonalazásával párhuzamosan a fotóművész(et), képzőművész(et), fotográfus, alkalmazott fotós kifejezések gyakorlati definíciója is kirajzolódott. A csoportonkénti interjúk esetében a megnevezések valamivel határozottabban alakultak, másrészt megfigyelhető volt, hogy az egyes csoportok között az önmeghatározás, mint feladat különböző súllyal van jelen. Míg az első szakaszban az identitást az önmeghatározáson keresztül közelítettük meg és szabad utat engedtünk a kommentároknak, vitáknak, elmélkedéseknek, a második szakaszban már konkrét kérdéseket tettünk fel az alkotótevékenységre és megélhetésre vonatkozóan.

„Nem használom a művész szót” – Művészek

Az öndefiníció, az életmód és a szakmával kapcsolatos elvárások területén megmutatózó eltérések alapján a fotográfus lét három szegmense különíthető el. Az első csoport tulajdonképpen a művészeket foglalja magába. Az identitás kérdése a legnagyobb nehézséget ebben a csoportban okozza. A mező szereplőinek meghatározásánál komoly problémákat vethet fel, hogy azok az alkotók, akiket fotóművésznek tart a szcéna és a közönség, nem feltétlenül fotóművészként identifkálják magukat, amint az interjú alkalmával is megtörtént. A többi szegmenshez képest sokkal inkább a saját alkotótevékenység határozza meg mindennapjaikat, mégis pironkodva ejtik ki a művész szót, vagy hosszas magyarázkodásba kezdenek, ha mégis így mutatkoznak be. Összességében a fotográfus kifejezés a legkedveltebb körükben – talán pont semlegessége miatt, ugyanakkor a művész szó inkább az, ami valójában kifejezi azt, aminek ők érzik magukat.

A megfogalmazott elvárások és életmód tekintetében azok is ebbe a csoportba tartoznak, akik képzőművészeknek vallották magukat. Ők mindannyian reflektáltak arra, hogy tevékenységük során milyen médiumokat használnak, és ez alapján különböztették meg magukat a fotográfusoktól és művészekről. Az önmeghatározás során így kifejezésre jutott szemléletmód összhangban van azokkal a definíciós kísérletekkel, melyek a képzőművészet és fotóművész közötti demarkációs felületet a médiatudatosság mentén jelölik ki. A médiatudatosság ebben az esetben azt jelenti, hogy a képkészítők (fotográfusok, fotót használó képzőművészek) a képeket az általuk alkalmazott médium kontextuális jelentésének tudatában, arra reflektálva hozzák létre. A műveket ebből a szempontból értelmező szövegekben ezzel gyakran együtt járó fogalom, a politikatudatosság pedig tovább lép, és nemcsak a mediális kontextusokkal, hanem a kulturális, társadalmi közeggel is számoló alkotói stratégiákról beszél (Horányi-Timár 2000: 2.).¹³ Ebben a megközelítésben a választóvonal a médiatudatos fotográfiai látásmódot képviselők, és erre a szempontra a munkásságukban nem reflektálók között húzódik.

Akik képzőművészeknek tartották magukat intézményi szinten is kötődnek a képzőművészeti szcénához, tehát tudatos választásaik és döntéseik során ezt a kötődést hangsúlyozzák, valamint egyeseknél az oktatási háttérintézmény, a Magyar Képzőművészeti Egyetem, ezt az öndefiníciót indukálta. Ez a kapcsolat többrétű, az oktatáson kívül a művészeti szervezeteken, kiállításokon keresztül valósul meg. Az intézmények ezen szegmensét jellemzi, hogy elsődlegesen a kortárs képzőművészeti szcena részeként definiálják magukat, ami tetten érhető abban, hogy programjaikat milyen médiumokban hirdetik meg, ezekről készült publikációk, reflexiók hol jelennek meg, pályázati felhívásokban miként szólítják meg a pályázók körét. A fotó ebben a közegben egy médiumként van jelen a festészet, a videó, az installáció stb. között.

A művészekről elmondható, hogy saját bevallásuk alapján az alkotás az életük, az egyetlen dolog, amihez igazán értenek. Szeretnének ebből megélni, de úgy látják, hogy erre nincs sok remény. Igyekeznek olyan munkákat vállalni, amelyeknek némi köze van fotós vagy művészeti tevékenységhez (pl. rendezvény fotózás, grafikai munkák, oktatás, szervezés). Műveik létrehozására fordított források részben az említett munkákból, részben a pályázati rendszeren keresztül állami támogatások útján történik.

Az elmondottakból adódóan a munka és alkotó tevékenység viszonya sokszor zavaros és ellentmondásokkal teli. Elhangzott, hogy bizonyos művészek nem is vállalják fel az alkalmazott területeken készített munkáikat, mások szerint a pénzért vállalt munkát

¹³ Horányi Attila-Timár Katalin 2000 Dokumentum 5. In *Ex Sympozium* (32-33.) 1–3.

ugyanolyan komolyan kell venni, mint a saját fotós tevékenységet, ugyanúgy ott van azokban is a művész, a művészi alázat. Szintén a két terület ambivalens viszonyát jelzi, hogy egyesek szerint a művészetben nagyobb a szabadság, míg mások azon a véleményen vannak, hogy épp az alkalmazott területeken engedheti el magát a fotós és kísérletezhet kicsit bátrabban.

Folyamatos döntéshelyzet elé állítja a művészeket a művészetükre és megélhetésre fordított idő közötti egyensúlyozás. Ebből a szempontból kiemelkedő szerepe van azoknak az ösztöndíjaknak, melyek legalább részben lehetővé teszik, hogy az adott időszak alatt „a megélhetésre fordított munkák” háttérbe szorításával az alkotói munkára több időt szánjanak. Ezek közül talán a legmeghatározóbb a Pécsi József Fotográfiai Ösztöndíj. A fiatal fotó- és képzőművészek esetében az alkotást lehetővé tevő ösztöndíjak, fiataloknak szóló pályázatok mellett többnyire nincs még biztos egzisztenciájuk, megélhetésük, így a rendszeres havi ösztöndíj nemcsak az adott pályázati évben járul hozzá az alkotó munka folytatásához, hanem a legkritikusabb pályaszakaszban hozzásegítheti az ösztöndíjast a pályán maradáshoz. Ezzel párhuzamosan az „ösztöndíjas lét” az adott időszakon belül megerősíti a fotográfus, művész szerepet, így az önmeghatározási, identifikációs folyamatban is közreműködik.

A művészek bizonyos szempontból nehezebb utat választottak, mint a harmadik szegmensbe tartozó fotósok. Míg ez utóbbiak számára rendelkezésre áll egy állandó pénzkereseti forrás civil munkájuknak köszönhetően, addig a művészek időről időre kénytelenek újabb pénzkereseti lehetőségek után nézni. Emiatt jóval nagyobb bizonytalanságban élnek, ugyanakkor állandó jelenlétük miatt szervesebb részei a fotószcénának. Nyilván ezért is vállalják ezt az életmódot.

„Az egész életem egybefolyik” – Alkalmazott fotósok

Az alkalmazott fotósok alkotják a következő csoportot, esetükben külön szakmai elvárás rendszerek, díjak, szervezetek vannak, amelyek jól körülhatárolják ezt a területet. Számukra nem okozott gondot az önmeghatározás: a külvilág felé és a maguk számára is egyértelműen az alkalmazott fotó valamely ágának művelőiként definiálják magukat. Az a tény, hogy a fizetős szakmájukon túl is végeznek alkotótevékenységet, nem befolyásolja az identitásukat, ami összefüggésben áll azzal, hogy náluk a munka és az alkotótevékenység területe sokkal jobban összekapcsolódik, mint a másik két szegmens esetében. Az alkotótevékenység, tehát a saját koncepciók és szemlélet megvalósítása egyrészt jelen van a pénzért végzett munkákban is (bár az ágazatok közötti különbség is megjelent, azaz úgy értékelték, hogy a sajtófotósoknál jóval nagyobb a szabadság, mint a divatfotó területén, ahol inkább kell alkalmazkodniuk a megrendelő és a lapok elvárás rendszeréhez), másrészt nem egyszer a fizetős munkákból nő ki az a téma, amit szabadidejükben, saját indítatásból fényképeznek tovább. A két tevékenység egyenrangúságát mutatja, hogy versenyekre, kiállításokra, pályázatokra egyaránt neveznek megrendelésre készült és teljes mértékig saját munkával is.

Esetükben a pénzkereseti forrás és a fotóhasználaton keresztül megfogalmazódó célok nem zárják ki egymást. Sőt, számukra elképzelhető egy olyan ideális állapot, amikor a megrendelésre készült munka teljes alkotói szabadsággal jár együtt: *„Ha kapsz egy felkérést, azt már az alapján kapod, hogy neked mi a profilod. Tehát tudják, hogy mit várhatnak el tőled.”* Ennek az egyezésnek köszönhetően a megfogalmazott célok egyfajta hivatástudattal kapcsolódnak össze: *„Az is siker, hogy az én általam fontosnak tartott téma, például. Józsefváros és a cigányok helyzete megjelenik a New York Times-ban. Persze tudom, hogy ettől még nem fog megváltozni a cigányok helyzete. Már nincsenek ilyen romantikus elképzeléseim azzal kapcsolatban, hogy megmutatok valamit, és ezáltal változást érek el. Mostanában inkább csak dokumentálok. Az lenne a siker, ha ezzel hatást is érnék el.”*

Az egyéni pályák alakulása szempontjából meghatározó különbség van a művészek és alkalmazott fotósok között a pályaválasztás és az oktatási háttér tekintetében. Míg a művészek többsége rendelkezik a felsőfokú művészeti végzettséggel, addig az alkalmazott fotósok tudásukat inkább egy-egy magániskolai vagy laphoz kötődő kurzuson, illetve a Budapesti

Szolgálató- és Kézművesipari Szakképző Iskola fényképész tanfolyamán szerezték meg. (A művészek közül többen mentek egyetemre fotós előképzettséggel, ők elsősorban a Kontakt Fotóművészeti és a Fotográfus.hu kurzusait látogatták.) A tanfolyamok és magán intézmények szerepe azért játszik nagy szerepet az alkalmazott fotósok képzésében, mert esetükben gyakori, hogy a fotós szakma választása már egy pályamódosítás eredménye. Ezekből az intézményekből kikerülő diákok pályáját vélhetően nagy mértékben befolyásolja a mester-tanítvány és az asszisztensi kapcsolatok megléte. Míg a művészek esetében „a tudás elsajátítása terén” egyáltalán nem vetődtek fel az ilyen típusú személyes kapcsolatok, addig a fotóslét ezen szegmensében ez többeknél megjelent, és a további pályájukat illetően részben motivációként (lelkesedés), részben kapcsolati tőkekén meghatározóvá váltak.

Tehát az általunk megkérdezett korosztálynál, míg a művészek esetében még nagy a bizonytalanság, hogyan és hol találják meg helyüket, szerepüket a szcénán belül, addig az alkalmazott fotót művelők esetében a szakmába való szocializálódás a gyakorlaton keresztül viszonylag magától értetődően megvalósult már. Továbbá ez a szocializálódási időszak, ha az életkort vesszük figyelembe, korábban lezajlik, mint a művészek esetében (még a pályamódosítókat is ide értve). A művészek többségére jellemző egyetemi időszak kitolja a pályaválasztást, abból kifolyólag, hogy a felsőoktatásban való részvétel még „csak” egy érdeklődés megnyilvánulása és csak az oktatási időszak végén vagy azt követően születik meg a választás a különböző fotográfiai irányok között. A pályaelhagyás veszélye az alkalmazott fotósok esetében éppen ezért már jelentősen kisebb ebben az életszakaszban, mint a művészeknél. Ennek a különbségnek lehet a következménye, hogy az ösztöndíjak is eltérő szerepet töltenek be a pályájukon. Természetesen új utak, új munkák létrehozására lehetőséget teremt, de náluk sokkal inkább hangsúlyosabb, hogy egy ösztöndíj vagy egy díj elnyerése a szakmai elismerés jele, sőt a Pécsi József Ösztöndíj elnyerése nemcsak a szűk szakmai, azaz riporter, divatfotós stb. közeget jelenti, hanem a teljes fotográfiai mező elismerését is.

„Mi vagyunk az álművészek” – Kettős identitás

Egészen más a viszonya a szakmához azoknak, akiknek csak részben képezi az identitását a fotós lét. Ők azok, akik sok szempontból közel állnak a művészek csoportjához, más szempontok szerint viszont nagyon is különböznek az első típus képviselőitől. Önmeghatározásuk nehézkes, mert látszólag csak fél lábbal vannak jelen a fotós közegben: civilek és művészek, kívülállók és bennfentesek egyszerre. A szakmán belüli helyzetüket legjobban a beszélgetés előtt elhangzott egyik félmondat mutatja: „*Mi vagyunk az álművészek.*”

A művészekhez *képest* határozzák meg magukat, sőt a végső céljuk is azonos a művészekével: csak a fotózásból, a fotográfiából élni. Ugyanakkor mégis távolítják a fotós világot maguktól azzal, hogy kizárólag a szakmaiságon kívül eső munkákból biztosítják megélhetésüket. Újabb kettősség: büszkéek erre a különállásra, hiszen ez különbözteti meg őket a „művészekről”, ugyanakkor részben ez is az oka, hogy nem sorolják magukat a művészekkel egy csoportba. Ennek az élethelyzetnek a következménye, hogy kicsit kívülállóként viselkedtek a beszélgetés során, és nem azonosultak a többiek elvárásaival, illetve a visszajelzéseket, sikereket is másként, pozitívabban értékelték. Rendszeresen szerepelnek olyan szituációban, melyben egyértelműen fotóművészként jelennek meg, mint egy kiállításon való részvételkor, így az öndefiníálási gondok náluk is jelentkeznek: nevezhetem-e magam *fotóművészeknek*? Sőt, talán még inkább felerősödnek az öndefiníálási nehézségek, bár a többiektől eltérő hangsúlyokkal. Számukra kétféle legitim identitás-lehetőség van jelen, hiszen a „civil” foglalkozás és „művészeti tevékenység” egyaránt meghatározó a mindennapokban, így az öndefiníálás is erősen kötődik az aktuális szituációkhoz.

Számomra éppen az ő „megnevezésük” volt a legproblémásabb, mivel ha „hobby”-nak tekintjük a fotózást, ezzel alárendeljük egy másik, fő tevékenységnek, másrészt a „hobbiművész” kifejezés sokkal inkább az „amatőr” szinonimájaként értelmezhető. Itt viszont nincs szó erről, hiszen a kiállításokon, szakmai rendezvényeken, lapokban való részvételük mind azt bizonyítja, hogy a szcéna szerves részét képezi a művészetük. Talán az etnikai-nemzeti identitáskutatásokból kölcsönzött „kettős identitás” fogalom jeleníti meg legtalálébban ezt a fajta identitáskonstrukciót. A fogalom eredeti kontextusában, arra vonatkozik, amikor a különböző (többnyire etnikai) forrásokból származó identitáselemek

egyévre szabott, egymással összhangban lévő kombinációt alkotnak, és eltérő helyzetekben az identitás különböző eredetű részei eltérő mértékben és módon aktualizálódnak.

A vágyaik, céljaik azonosak a művészekével, a szakmához való mindennapi hozzáállásukban azonban különböznek tőlük. Kevésbé törtetőek, az önmenedzselés képessége saját bevallásuk szerint hiányzik belőlük. Bár folyamatosan alkotnak, kiállításokon mutatják be munkáikat, sőt (több-kevesebb sikerrel) pályáznak, mégsem lépik át soha azt a bizonyos határvonalat, amivel átbillenének a művészek szegmensébe.

Munka és alkotó tevékenység viszonya két teljesen különálló halmaz, sehol nem metszik egymást. A pénzkereső munka ennek ellenére része a fotós identitásuknak. Egyrészt megfigyelhető, hogy az önmenedzselés hiányát és a fotós közegben való kevésbé aktív jelenlétet a pénzkereseti munkával töltött idővel indokolják. Ugyanakkor érezhető, hogy nem bíznak annyira a fotós szakmai tudásukban vagy önmagukban, hogy csak arra koncentráljanak. Míg a művészek inkább alkalmi, nem helyhez és időhöz kötött munkákat vállalnak el, addig a kettős identitású művészek inkább az egzisztenciális biztonságot helyezik előtérbe. Számukra éppen a stabil vagy stabilabbnak értékelt háttérkörülmények teszik lehetővé a fotózást, és büszkéek erre az élethelyzetre, valamint az ebből adódó „önállóságra”. Másrészt egybehangzóan állították, hogy a fotózás során nem tudnak alkalmazkodni mások elképzeléseihez és elvárásaihoz. A fotózás nagyon erősen személyes vonatkozású, vagyis az önmegvalósítás eszköze, és ebbe nem fér bele az a fajta kompromisszum, amely a megrendelésre készülő fotográfiák esetén elkerülhetetlen (sőt, egyes esetekben a félbe hagyott fotós tanulmányok okának is az igazodás képtelenségét nevezték meg).

A kettős identitás következménye, hogy a szakma részéről tapasztalt elutasításokat rosszul viselik, visszahúzódnak a civil életükbe, kudarcok inkább letörik őket. Pontosabban, nincsenek feltétlenül rákényszerítve arra, hogy kudarcok után is újra próbálkozzanak, hiszen menekülésnek mindig ott a szakmán kívüli életük. Ehhez kapcsolódóan az ösztöndíjak identifikációs szerepe talán még erősebb, mint a művészek esetében. Számukra az ösztöndíj nem a társadalom által biztosított eszköz az alkotáshoz, ami lehetővé teszi, hogy teljes mértékben a művészetre koncentráljanak, hanem a szakmai elfogadás jele.

Ennek a fajta fotós létnek részben oka, részben következménye az is, hogy a szakmai háló valahogy szellősebb körülöttük, kevesebb szakmai kapcsolattal rendelkeznek, kevésbé érzik otthonosan magukat a szakmai rendezvényeken, társaságokban.

A bemutatkozás során mint látható az individuális válaszok mellett társadalmi, szakmai jellegű kijelentéseket kaptunk, melyek legalább kétféle állásfoglalást tartalmaztak a

művészeti, szakmai szerveződések kapcsán. Egyrészt jelezték, hogy milyen a viszonyuk az intézményrendszerhez, másrészt többször artikulálódtak a szerveződések közötti viszonyt érintő állásfoglalások is. Az a jelenség, hogy az interjúhelyzetben „fotóművész”-nek senki nem nevezte magát, illetve mint külső vagy intézmények által rájuk alkalmazott kategória jelent meg, a szakma egészéhez való kritikai viszonyt jeleznek. Egyértelműen nem dönthető el az interjú alapján, hogy ebben az esetben a fotográfia társadalmi státuszából következik, hogy magukon kívülre helyezték a fotóművész megnevezést, vagy a mező belső tagolódása eredményezte az „elhatárolódást”. A képet árnyalja, hogy az egyes kifejezések, megnevezések mögött sok esetben határozott csoportok állnak, vagy legalábbis a megkérdozettek érdekcsoportokkal azonosítanak bizonyos megnevezéseket.

Célok

Ma az integrált világkép hiányában és a társadalom által igen korlátozott mértékben előrevetített életpályákból kifolyólag csak „homályos” jövőképről beszélhetünk. Még az egyes szakterületek képviselői sem feltétlenül gondolhatják át egészében pályájuk állomásait és a kijelölt célok megvalósításához vezető utakat. Következésképpen az egyéni tervek kevésbé megbízható információkra és homályosabb jövőképre támaszkodnak, így inkább az elérendő célokat tartalmazzák, mint a végrehajtáshoz szükséges lépéseket. A jövőkép – konkrét szakmai tartalommal inkább a jövő tervezéséről, perspektívákról beszélünk – felépítését tekintve – *Jari-Erik Nurmi* alapján – három egymást sorrendben követő elemet tartalmaz: motivációt, tervezést és értékelést. Ennek tudatos folyamatjellegét emeli ki a jövőorientáció fogalma. „Nurmi a fejlődési feladatokkal kapcsolatban világosan beszél legalább az anticipáció folyamatának feltételezéséről, tehát a jövőképben – a sorrend és az időrend fogalmában – a motiváció és a tudatosság egyaránt felfedezhető (Vass Zoltán-Molnár Péter 2009)¹⁴”. Bár a motiváció kérdéseinek tisztázása meghaladja e tanulmány kereteit, a célok kijelölése, a tervezés és a megvalósulás esélyeinek értékelése körvonalazza, milyen mértékig gondolkodnak tudatosan a jövőről, és milyen perspektívákat látnak maguk előtt a fiatal fotósok.

¹⁴ Vass Zoltán – Molnár Péter 2009 *Társadalmi megújulás: a jövő generációk reménye és a megvalósulás.* In: <http://www.ofi.hu/tudastar/vass-zoltan-molnar-peter>.

A három szegmens a vártnál ellentétben nagyon hasonló módon viszonyult a szakmai jövőjükhöz és lehetőségeikhez. A vágyott célt, vagyis az ideális jövőt, a különböző fotós csoportok azonos módon fogalmazták meg: szabadon, korlátok nélkül folytatni azt a fotós tevékenységet, ami iránt belső késztetést éreznek, és amit jelenleg a többség a fennmaradó szabadidejében vagy sok más tevékenység mellett végez. Meglátásuk szerint ez az idilli állapot kétféleképpen jöhet létre: egy fotográfus sikeres lesz, és abból tud megélni, amit az alkotótevékenysége során előállít. Másik felmerült lehetőség, ha valamely szervezet olyan ösztöndíjat biztosít, amely lehetővé teszi, hogy az alkotó csak a saját tevékenységére koncentráljon. A szakma bizonytalanságait mutatja, hogy egyik helyzetet sem tartják reálisnak. Az első csak igen keveseknek adatik meg az egész világon, Magyarországon pedig még senkinek sem sikerült. A második pedig annyira távol áll a jelenlegi magyar helyzettől, hogy álmodozni sem mernek róla.

A reális helyzetértékelés mellett felmerül a kérdés, hogy a célok megválasztása mennyire tekinthető reális döntés eredményének és mennyiben egy vágykép tükröződése. Ha azt vizsgáljuk, ezek a vágyott célok, ideális esetben milyen formában valósulhatnak meg, milyen módon illeszkedik be a pálya és jövőképbe, azt tapasztaljuk, hogy a három csoport eltérő „konkrét” célokkal viszonyul a szakmához (ebben az esetben a cél megvalósulása egyenlő az elégedettséggel). A művészeknél az önállóság elérése a cél, ami akkor valósul meg, ha a művészetre fordított forrásokat saját erőből tudják biztosítani, tehát a művészeti tevékenységből meg tudnak élni. Az alkalmazott fotósoknál, ha folyamatos megrendeléseket kapnak, és ezzel állandó jövedelemhez jutnak, és képeikkel elérnek valamiféle változást a világban (pl. javul a romák helyzete, stb.) A „kettős identitású” fotóművészek esetében, ha folytatni tudja a fotózást és eközben sikereket érnek el (eladás, kiállítás, elfogadás a szakmában). Mint látjuk, az önmeghatározás során már kifejezésre jutott szakmai és pénzkereseti munka viszonya tükröződik a megfogalmazásra került konkrét célokban. Ez azt is jelenti, hogy azon keretek között képzelik el jövőjüket, melyek most is jellemzőek.

Mivel saját értékelésük szerint ezek a konkrét célok is megvalósíthatatlanok ilyen módon, kisebb célokat igyekeznek kijelölni a maguk számára. Ezek a kisebb célok szegmensenként eltérőek. Inkább a művészeknél merült fel a külföldre jutás, ugyanakkor az alkalmazott fotósoknál is megjelent a külföldi megrendelés, mint cél. Összességében a kettős identitású fotósok a legszerényebbek – vagy leginkább alul-célzóak – a három szegmens közül ők csupán a következő fotó témájukat tervezgetik, és meglehetősen passzívan állnak hozzá a jövőhöz. A rövid távú célok között legtöbbször egy-egy konkrét feladat befejezése szerepel. A „teljes szakmai szabadság”, mint végső cél és a rövid távú célok között nagy űr

tátong. Úgy tűnik, a fotósok nem szeretnek vagy nem mernek nagy, ugyanakkor elérhető célokban gondolkodni. Hiányoznak a pálya szakaszolását jelző, ugyanakkor kisebb fordulópontokat jelentő állomások. Ennek természetes velejárója, hogy konkrét tervek sem igazán fogalmazódtak meg a jövőre nézve.

Pályaelhagyás

A megkérdezett művészek és alkalmazott fotósok nem érzik biztosnak saját egzisztenciális és szakmai jövőjüket, sőt a pálya elhagyás kényszerre is reális lehetőségként lebeg a fejük fölött. A kettős identitású művészek helyzete sajátos, mivel a fotózást a jelenlegi feltételek között tervezik folytatni – azaz egy pénzkereső tevékenységből tartják fenn a művészetüket –, így ebben az értelemben ők nem lehetnek pályaelhagyók.

A pályaelhagyás szempontjából két kritikus időszakot jelöltek meg. Az első időszak az iskolarendszerű képzés vége, amikor ki kell alakítaniuk saját egzisztenciájukat. A lemorzsolódás fő okait abban látják, ha nincs meg valakiben az alázat és az erő, hogy bármiféle gyors jutalom, megtérülés nélkül továbbvigye a művészeti tevékenységet, és úgy balanszírozzon művészet és megélhetés (esetleg családalapítás) között, hogy közben az előbbit ne hanyagolja el. Mivel az iskolarendszerű képzésekben mindezeket nem oktatják, az is lemorzsolódik, aki nem képes magától megszerezni azt a gyakorlati tudást, ami a művészeti túléléshez kell. Abban megegyeznek, hogy végül sokából nem lesz művész elkerülhetetlen, hiába tanultak annak. Inkább abban a tekintetben volt némi eltérés a résztvevők között, hogy a képzési, tanulási időszak ideálisan mikor zárul le, az oktatás befejezésével, vagy ide kéne tartoznia egy gyakorlati időszaknak is.

A másik kritikus időszaknak a harmincöt éves kor körüli időszakot tekintik, amikor is megszűnnek a pályázati lehetőségek, de általában még egy fiatal művésznek még nincs meg az a biztos háttér, hogy önálló legyen. Közvetlenül a képzést követő pályaelhagyást inkább belső, személyes tényezőknek, míg a harmincöt év körüli leszakadást egyértelműen külső tényezőknek tulajdonítják. Az oktatásból való kikerülés és a biztos egzisztencia létrehozása közötti időszak a művészi pálya egyik legkritikusabb szakasza, erre utal a Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület (FKSE) tagjai körében 1994-ben (Stúdió Évkönyv 1994

—95. 1996)¹⁵és 1999-ben (Personal Press Projekt 1999)¹⁶végzett kérdőíves felmérés is, mely eredményei szerint ebben az időszakban a legnagyobb a pályaelhagyás veszélye.

Saját jövőjük tekintetében nagy a bizonytalanság, nem tudnak, és nem mernek előre tervezni. Abban is csak reménykednek, hogy sikerül megmaradniuk a fotográfus pályán. Egyéb kutatásokból tudjuk, hogy Magyarországon erre a generációra a bizonytalan jövőkép jellemző. Nehezen fogalmazzák meg a céljaikat, tudatosan alacsonyra helyezik a lécet, hogy ne érje őket csalódás. Viszont pozitív jelenség, hogy a művészek és az alkalmazott fotósok esetében a kívülről jövő támogatás mellett többször is felmerült az önmenedzselés, mint a célokhoz való közelítés fontos eszköze. Ezen a téren az önmenedzseléshez szükséges ismeretek és készségek elsajátításának akarata, valamint a rezidencia programokban, workshopokon való aktív részvételi szándékuk abba az irányba mutat, hogy foglalkoztatja őket a jövőjük és tudatosan próbálják tágítani saját lehetőségeiket. Ez a jövőorientáltság azonban zavarokkal terhelt, hiszen többnyire megvalósíthatatlannak értékelik a szemük előtt lebegő célokat. Az egyéni jövőt többségük pesszimiztán látja, melyet nem vagy csak korlátozott mértékben képes befolyásolni.

¹⁵ *Stúdió Évkönyv 1994-95.* 1996

Budapest: Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület kiadása.

¹⁶ *Personal Press Projekt – Kérdőív II*, 1999 Budapest, www.c3.hu.

A sikerhez vezető út

A pályáról alkotott kép, a vágyak, a lehetőségek és a várható eredmények között feszül, és dinamikusan alakul a generációs és egyéni személyes tapasztalatok függvényében. Ezt a mezőt – a vágyott és az elérhetőnek tekintett célok – a sikerhez kapcsolódó elképzeléseken keresztül vizsgáltuk. Mások a művészi, a tudósi, az anyagi, siker kritériumai, maga a siker is más és más jelentést hordozhat eltérő rétegek, csoportok és egyének számára, egybeolvadhat az anyagi sikerrel, jelentheti a társadalmi-pozicionális emelkedést, a magasabb státuszt, továbbá az ezzel összefüggő vagy ettől független társadalmi elismerést, a biztos munkahelyet és még sok egyebet (Váriné Szilágyi Ibolya-Solymosi Zsuzsa 1995: 26).¹⁷ Szerettük volna azt is körvonalazni, hogy a fotográfiai mezőn belül melyek a siker reprezentációi, elérésének elfogadott eszközei.

Ugyanakkor az első interjú tapasztalatai azt mutatták, hogy a szakmai sikerről és ennek személyes vetületéről „kevés” mondanivalójuk akad a fotósoknak. Nem neveznek meg olyan mércéket, melyek a szakmán vagy a társadalmon belül a siker jelzői, attribútumai lennének, sőt elhatárolódnak az olyan jellegű kijelentésektől is, hogy a siker és sikeresség a fotós pálya esetében releváns tényező lenne, értsünk ez alatt bármit. Ezt a tartózkodást véleményem szerint társadalmi jelenségként lehet és kell is értelmezni, annak ellenére, hogy a konkrét kérdésfeltevés is befolyásolta a kapott reakciókat. Tehát az első interjú után ezen a téren végzett tájékozódás vezetett el a társadalmi igazságosság és esélyegyenlőség terén nyert hazai kutatásokhoz, melynek eredményei arra mutatnak, hogy létezik egy kulturális norma arra vonatkozóan, hogy nem illik sikerekkel dicsekedni, illetve megengedett az elégedetlenség és boldogtalanság érzetének megfogalmazása, amit a korábbi államszocialista „egyenlőségelvű” szemléletből eredeztetnek (Vicsek 2006: 77). Persze kérdés, hogy a rendszerváltás után húsz évvel, milyen mértékben él tovább ez a norma a harmincas generációban, mindenesetre nem zárható ki a sikerhez való viszony ilyen irányú társadalmi meghatározottsága. Mindenesetre húsz év nagy idő, abban a tekintetben, hogy 25 – 35 éves fiatalokról van szó, ugyanakkor ennyi idő alatt nem (feltétlenül) alakultak ki olyan új kulturális minták, amelyek elbeszélhetővé, megfogalmazhatóvá tennék a sikertörténeteket. A kulturális minták hiánya a személyes történetek szintjén feltehetően párhuzamos azzal a

¹⁷ Váriné Szilágyi Ibolya-Solymosi Zsuzsa: A siker szociális reprezentációja. *Szociológiai szemle* 1995/1. 25–54.

jelenséggel, hogy a sikerek kommunikálásának intézményi szinteken sincs kialakult, bevált formája.

A kutatás első szakaszának tanúsága alapján a második szakasz előkészítése során kísérletet tettünk a „siker” fogalmának konceptualizálására. Ennek során a sikert az elérni vágyott célok realizálása és az erről történő külső visszaigazolás mentén határoztuk meg. Ennek megfelelően megkülönböztettünk vágyott célokat, ennek viszonyában „elérhetetlen” és „megvalósítható” célokat, valamint olyan konkrét célokat, amelyek megvalósításán jelenleg is dolgoznak, legyenek azok hosszú vagy rövid távú tervek. Erre építve kérdeztünk aztán rá a külső és belső visszacsatolás lehetőségeire, valamint az elégedettség / elégedetlenség aspektusaira. Gyakorlatilag csak az interjú záró szakaszában kezdtük el használni a „siker” kifejezést, és tettük fel a kérdést, mit tartanak szakmán belül sikernek, mondjanak példákat általuk sikeresnek tartott művészekre, továbbá számoljanak be saját siker és kudarc élményeikről is.

A siker diskurzusa

A válaszokban és reakciókban azt tapasztaltuk, hogy a sikerhez való viszonyuk ambivalens, mintha a művésztársadalom elbizonytalanodott volna azt illetően, hogy mit tekintsen sikernek. Az ambivalencia leginkább személyes téren nyilvánult meg, nem fogalmaztak meg elérni vágyott társadalmi pozíciókat és elismeréseket. Több esetben elhangzott, hogy valójában nem vágnak az olyan kézzelfogható sikerekre, mint egy rangos intézmény kiállításán való részvétel, vagy egy rangos szakmai díj elnyerése. Továbbá elért sikereiket is hajlamosak voltak leértékelni, mely olyan kijelentésekben érhető tetten, mint a következő: *„Vannak sikerek, de azokat elfelejtem, mert jön a következő lépés. Igazán nem foglalkozom vele, hogy mi volt. Folyamatosság van...”*

A vágyott célokat figyelembe véve a művészek és az alkalmazott fotósok számára a siker az, ha kompromisszumok nélkül azt csinálhatják, ami a legfontosabb számukra, a fotózást. Tehát egy olyan pozíciót érnek, amikor meg tudnak élni a fotózásból, mert képek eladásából, (hiányolt) honoráriumokból, jogdíjakból, szakmai megrendelésekből fenn tudják tartani tevékenységüket, tehát a művészeti tevékenységüket, magából a művészetből fedezik. Ebben a vágyban benne van az a gondolat is, hogy az állam, a társadalom, a közönség

biztosítsa az alkotáshoz, művészi életmódhoz szükséges feltételeket. Közben tisztában vannak azzal, hogy ez nagyon kevesekkel történik meg.

Ha a szakmai elismeréseket tekintjük a siker mércéjének (szakmai díjak, kiállítások, eladott képek) érdekes jelenség, hogy az interjú résztvevők között minél sikeresebb valaki, annál kevésbé értékeli ezt. Éppen azoktól származtak a legnegatívabb hozzászólások, akik sok (szakmai) sikert tudhatnak maguk mögött. Akik hozzájuk képest kevésbé látványos sikereket értek el, felvételt nyertek egy szakmai szervezetbe (FFS-be), kiállítási lehetőséget kaptak, eladtak néhány képet, fotósként dolgozhatnak, jobban értékelik ezeket. A sikeresebbeknél talán azzal magyarázható a kiábrándultság, hogy hiába értek már el sok mindent, amiről mások – és nyilván ők maguk is néhány évvel ezelőtt – csak álmodoznak, azt kellett tapasztalniuk, hogy valójában nem változott semmi: a szakmai elismerés, az új művek létrehozását és a saját létfenntartást biztosító források nem érkeztek meg automatikusan a díjakkal és a kiállításokkal. Továbbra is nekik kell menedzselniük saját magukat, ugyanúgy kilincselni kell pályázati pénzekért, megrendelésekért. Ezekkel a véleményekkel összhangban áll a „Magyarország kulturális állapota” (Kulturális értékteremtők) címmel végzett felmérés¹⁸ megállapítása, miszerint a többi területtel összehasonlítva a fotóművészet az a szcena, ahol a díjaknak a legkevesebb presztízse van (Benedek 2009: 140).¹⁹

Másik felvetődő kérdés, hogy mi értékesebb a piaci vagy szakmai siker, hiszen a kettő nem ugyanaz. Nem egyértelmű az sem, hogy mit tekint a szakma jónak, hiszen nincs egy olyan egységes szemlélet, ami alapján ez meghatározható lenne. A MFSZ és tagjai mást ismernek el jónak, mint amit mondjuk független galéria vagy a fiatalok által működtetett alkotócsoporthoz. A piaci kritériumok mások, és talán könnyebben behatárolhatók. Az itthon nívósnak tekintet magazinok számára alkalmazott fényképészként dolgozni jelenthet sikert, míg ezzel szemben egy bulvárlap riporterének lenni kevésbé (Benedek Mariann 2009: 138).

A sikerhez vezető utat –többnyire a sikeres ember munkájának, képességeinek tulajdonítják. Az érvényesülés feltétele jelenleg a tehetség és az önérvényesítés képessége. A megfelelő kapcsolatrendszer eljuttathat például fontos galériákba, de azt is maguknak kell felépíteni, utánajárni. Mivel az oktatásban nincs jelen ez a fajta gyakorlatiasság, ezeket a fajta képességeket vagy menet közben elsajátítja egy fiatal fotós, vagy kihullik a rostán. Annak ellenére, hogy az oktatásból hiányolták az erre vonatkozó ismereteket, azt is kifejezésre jutatták, hogy ezek megszerzése – különösen az idősebb kollégákhoz viszonyítva – nem okoz

¹⁸ A Nemzeti Kulturális Alap megbízásából 2008-ban készült kutatás keretében a TÁRKI Zrt. és a Kopint-Tárki Konjunktúrakutató Intézet Zrt. munkatársai 50 mélyinterjút készítettek és közel 600 kérdőívet töltettek ki alkotókkal és a kulturális intézmények képviselőivel.

¹⁹ Benedek Mariann 2009 Kulturális értékteremtők. A kortárs magyar művészet társadalmi szerkezete. In: Antalóczy Tímea-Füstös László-Hankiss Elemér: *Jelentés a magyar kultúra állapotáról*. Budapest: MTA PTI. 115–151.

számukra problémát. A megkérdezettek az *egyéni ambíciót* emelték ki, mint az érvényesülés legfontosabb feltételét, ha ez elég erős valakiben, veszi az akadályokat és elviseli a kudarccokat. Tehát az egyéni erőforrások mobilizációjával történik az érvényesülés, és ebben a külső tényezők, mint a kapcsolatok, jól informáltság és a belső tényezők, mint a kitartás, kemény munka, tehetség, nem egymást kizáró, hanem egymást erősítő tényezők. Tehát kihasználják a legkülönbélebb lehetőségeket, és ezek mozgósításától függ az érvényesülésük. Ezt azonban úgy élik meg, hogy sok szempontból magukra utaltak. Ez a szélesebb társadalmi illetve fotografiai intézményrendszer hiányosságaira is ráirányítja a figyelmet, nem várják el intézményektől, kurátoroktól, hogy menedzseljék őket.

Sikeresnek olyan fiatal és középgenerációs művészeket tekintettek, akik külföldön is nevet szereztek maguknak, amit a hazai szűk körű szakmai és befogadó közeggel magyaráztak. Az interjú alatt többször felmerült a nemzetközi szcéna mint összehasonlítási alap, így a sikeresség mellett a terminológia, az oktatás, illetve a szakmai szervezetek kapcsán is. A jelenlévők között a kevésbé elégedetteknel hangsúlyos viszonyítási keret a nemzetközi szcéna, míg a többiek inkább a hazai színteret veszik figyelembe saját helyzetük értékelésénél. Az interjú résztvevők többségének van már kisebb-nagyobb külföldi tapasztalata kiállításokon, workshopokon való részvétel, nemzetközi szintű projektek vagy oktatás kapcsán. Elsősorban Berlinnel vetették össze a magyar szcénát, de (érintőlegesen) megjelentek a hozzánk hasonlóan tekintett országok (elsősorban Szlovákia, mellette hivatkoztak még Romániára, Szlovénia is), akik az elmúlt 10-15 évben jelentős politikai, társadalmi változásokon mentek keresztül. Ez utóbbiak kapcsán pozitív, szintén nemzetközi szinten elismert kezdeményezéseket, művészeket említettek.

Az ideális sikerkritérium az interjú alapján a teljesítményre alapozott társadalmi elismertség lenne, melynek feltétele, hogy átlátható viszonyok mellett időben és rendszeresen visszaigazolást kapjanak a sikerről vagy a kudarcról. Az aktuális közegben ezeket a feltételeket hiányolják, mikor arról beszélnek, hogy az elismerések következtében nem változik meg semmi. Ezért is érthető, hogy a siker személyes jelentéseként a legnagyobb gyakorisággal a „belső elégedettség”-et említették, távolságtartóan az aktuális megítélések bizonytalanságaitól. A saját sikerek háttérbe tolása nem feltétlenül (csak) a fotografiai mezőn belüli bizonytalanság eredménye.

Siker a mindennapokban

A sikernek – a célokhoz hasonlóan – szintén két szintje van. A teljes siker – első asszociációként mindenkinek ez ugrik be – annyit jelent egy fotós számára, hogy tökéletesen szabad az alkotótevékenységében. Láthatjuk, hogy a „siker” és a „végső cél” definíciója tulajdonképpen egybe esik, még ha szó szerint egyik fotós sem jelölte meg végső célként a *sikert*. Mivel azonban – és megint csak a „célok” témakör gondolatsorát látjuk viszont – ez a fajta siker csak egy-egy sztárfotós számára elérhető, kell lennie egy második szintnek is, ami azokból a mindennapi eredményekből és pozitív visszacsatolásokból áll, amiből táplálkoznak a fotográfusok. A hatalmas távlati célokhoz képest legalábbis apró sikerek egyénfüggők, de néhány közös pont köré rendeződnek. Ezek a mindennapok során megélt sikerek a munkák nyilvánosságra kerülése, pályázatok és ösztöndíjak elnyerése, felvétel a doktori képzésbe, valamint a különböző típusú elismerések útján valósulnak meg.

Nyilvánosságra kerülésről akkor beszélünk, ha a közönség elé kerül egy kép. Ennek formái változatosak lehetnek, így a kiállítás és a szaklapokban való publikáció mellett fontos szerepe van a magazinokban, napilapokban, interneten való megjelenésnek is. Annak ellenére, hogy mindhárom szegmensben azt állították a célok meghatározásánál, hogy valójában nem vágyunk az olyan kézzelfogható eredményekre, mint egy kiállításon való részvétel, mégis felmerült, hogy igenis szükség van a megjelenésekre és visszaigazolásra. Ebből a szempontból az alkalmazott fotósok vannak a legkedvezőbb helyzetben, hiszen megbízásaik révén rendszeresen megjelennek a különböző lapokban. Az ő szempontjukból, ennek további hozadék lehet, hogy egyrészt megismerik a fotóst a megrendelők és ezáltal további megbízásokhoz juthat, másrészt a képek által egy-egy jelenségre felhívják a figyelmet. A művészek esetében pedig a közönségre és kritikára a további művek létrehozása szempontjából van szükség. A nyilvánosság elérése ilyen értelemben már önmagában siker. A pályázatok és ösztöndíjak elnyerése esetén a siker érzésének oka kettős: egyrészt maga az anyagi támogatás, amely lehetővé teszi a fotós tevékenység folytatását, másrészt az elismerés a szakma részéről.

Mind a nyilvánosságra kerülés, mind az ösztöndíjak esetében fontos tényező, hogy visszacsatolást kapnak az alkotók tevékenységükről, munkájukról, amiből erőt meríthetnek, ösztönzést kaphatnak a folytatáshoz. Azonban az elismerés – több szinten is megnyilvánulhat.

Beszélhetünk személyes szinten belső elégedettségről – saját magunk elismerése –, ha egy kép úgy sikerül, ahogy a fotós megálmodta. A kívülről érkező elismerések esetén beszélhetünk a megrendelő elismeréséről. Ez elsősorban az alkalmazott fotósoknál játszik nagy szerepet, ugyanakkor a művészek is dolgoznak megrendelésre, és számukra is fontos, hogy a megbízó elfogadja a kész munkát, elégedett legyen vele.

A közönség elismerése, amikor egy kiállításon értik a képet. Ebből a szempontból a család és a barátok elismerése más megítélés alá esik, mint az arctalan közönség. *„Nekem a mai napig siker, hogy megjelenek munkáim, és felhívnak ismerősök, hogy látták a képeimet. Hogy anyukám gyűjtögeti a magazinokat, amiben szereplek...”*

Annak ellenére, hogy a díjak és szakmai elismerések szerepét értékelve nagyon negatívan nyilatkoztak, a mindennapi gyakorlat szintjén kiderül, hogy a szakmai elismeréseknek személyes szinten mégis van jelentősége. Tehát a társadalom és szakma felé létezik egy elvárás, hogy az elismerés realizálódjon konkrét visszacsatolásokban is, mint például menedzselés, pénzbeli támogatás, addig személyes szinten azt látjuk, hogy a szakmai elismerések ösztönző erővel bírnak, elégedettséggel járnak. A szakma felől érkező reakcióknak sok fajtája és módja létezik, nem feltétlenül csak a díjakban, ösztöndíjakban realizálódnak. Így lényeges a személyes kapcsolatokon keresztül érkező dicséret egy-egy kiemelkedő, megbecsült tanártól, mentortól vagy művésztől. A díjakhoz hasonlóan sok kritika érte a fotográfia szakmai szervezeteit, csoportjait – főleg azoktól, akik tagjai ezeknek –, ugyanakkor a kisebb sikerek között megjelenik az ezekbe való felvétel.

Tehát személyes szinten siker bármiféle jelét tapasztalni annak, hogy a szakma „közülük valónak” tekint (akár egy fókuszcsoporthoz meghívást nyerni.).

A kudarc ugyanezen fontos pontokhoz kötődik. Az elismerés hiánya – legyen az akár a szakma részéről egy elutasított szervezeti tagság formájában, a közönség részéről egy meg nem értett kép vagy kiállítás kapcsán, esetleg a megrendelő részéről egy visszadobott kép alakjában – mindig kudarcélményként jelenik meg.

A fotográfiai mező meghatározása

A fotográfiai mezőről való gondolkodás sarkalatos eleme, hogy mi alapján jelöljük ki annak határait. A praxis felől közelítve ez annak a kérdése, hogy a fotográfiai mező részének tekintet képhasználat és képalkotás miben tér el az összes többi olyan gyakorlattól, amelyben a fotó jelen van. Ahogy az egyik interjúalany fogalmazott: „Fotós az, aki a fényképezőgéppel dolgozik, azt használja. Persze rengetegféleképpen lehet vele dolgozni, a Hohes C-n a narancs képet is egy fotós készítette.” Tehát kiknek és milyen megegyezése alapján dől el, hogy egy fotóriport, egy divatfotó, egy reklámfotó fotóművészetnek értékelődik-e vagy sem. A fotó alapú képek tömegét megnézve ugyanis nyilvánvaló, hogy „művészeti minőség”, „esztétikai alapvetések” vagy „stílusok és műfajok” alapján adott válaszok ma már nem lehetnek relevánsak. Ha az intézményi gyakorlatokat vesszük figyelembe – kik kapnak Pécsi József *Fotóművészeti Ösztöndíjat*, kik a tagjai a Magyar *Fotóművészek Szövetségének*, a *Fiatalkorú Fotóművészeti Stúdiójának*, stb.– szintén nem jutunk eredményre. A megkülönböztetés problematikus voltára utal az is, hogy a fotográfiai mező szereplőinek meghatározásánál komoly problémákat vet fel, hogy azok az alkotók, akiket például fotóművésznek tart a szakma és a közönség, nem feltétlenül fotóművészként identifikálják magukat.

Kemenesi Zsuzsanna, Pfsztner Gábor és Rajnai Ákos *Intézményvizsgálat a fotóművészet szakmai szervezeteiről és a fotográfia nyilvánosságra hozásával (is) foglalkozó intézmények körében és a fotóművészeti ösztöndíjakról* című tanulmányában (Kemenesi Zsuzsanna – Pfsztner Gábor – Rajnai Ákos 2009)²⁰ három megkülönböztetésre hívják fel a figyelmet: „Alapvetően három antagonizmus jelenik meg ezekben a diskurzusokban. Az első az alkalmazott fotográfia és fotóművészet szembehelyezkedő megközelítései a magyar fotográfiában. Másodikként említeném a történeti fotó és a művészfotó megkülönböztetését. Ez eredendően intézményrendszerében is jól elkülöníthető lehetne az intézmények eredeti szakmai kompetenciáját alapul véve, azonban a gyakorlat azt mutatja, hogy mivel kevés szereplős a fotográfia intézményrendszer, ezek a szerepek összeecsúsznak az intézmények között, a profiltisztaság elérése infrastrukturálisan és humán erőforrásokat tekintve sem megoldott, másrészt a tiszta definiálhatóság ezt a területet sem jellemzi. Problémát jelent, hogy történeti fotográfiák szinte automatikusan válnak fotóművészeti artefaktummá.... A

²⁰ Kemenesi Zsuzsanna – Pfsztner Gábor – Rajnai Ákos 2009 *Intézményvizsgálat a fotóművészet szakmai szervezeteiről és a fotográfia nyilvánosságra hozásával (is) foglalkozó intézmények körében és a fotóművészeti ösztöndíjakról*. In: <http://www.maimano.hu>

fotóművészeti szcénát érintő diskurzusok harmadik jelenlévő antagonizmusa a fotóművészek és a képzőművészeti fotóhasználat képviselői (alkotók, kurátorok) közt húzódik.”

A három megkülönböztetés említett antagonizmusa abból ered – Mélyi József megfogalmazásában –, hogy „a fotográfia inkább tekinthető ide-oda áramló, vízszerű műfajnak, semmint megszilárdult körvonalakkal rendelkező, egyértelmű határokat felmutató struktúrának. Fotó az interneten feltöltött blogkép, fotó a képzőművész által lyukkamerával létrehozott munka, fotó a videóból kiemelt állókép, fotó továbbra is a sajtóban, plakáton kinyomtatott kép, a privát kép vagy a telefonnal rögzített kép is. A fotográfiát a műfaji sokszínűség és az univerzális felhasználhatóság miatt jóval erősebben érinti a médiumok átjárhatósága, mint a képzőművészetet. Ez a tény azonban a képformák szabad áramlása formájában nem jelenik meg igazából a magyarországi intézményrendszerben.” (Mélyi József 2009)²¹

A fókuszcsoporthoz alkalmával felmerült a mező töredezettsége az említett tengelyek mentén, ugyanakkor sok szempontból ezeket nem tekintették releváns tagolásnak. A jelen állapotot, miszerint külön intézményrendszerhez tartozik a fotóművészet és a képzőművészet egybehangzóan történeti folyamat eredményének tartják²², egy konstrukciónak, annak érdekében, hogy a fotó mint külön álló művészeti ág létezessen világszerte. A mai viszonyok között ennek a megkülönböztetésnek a fenntartását egyéni és szervezeti érdekekkel magyarázzák. Ahogy megfogalmazódott: „Ebből az önmagát generáló, kiterjedt infrastruktúrából jelenleg nagyon sokan élnek, fotósok, kurátorok... Ez egy nagyon erős lobbiszerűség”. A jelen helyzetből adódó átfedéseket és bizonytalanságokat saját bevallásuk szerint kihasználják, egyaránt pályáznak fotográfiai és képzőművészeti támogatásokra és ösztöndíjakra. Részben élnek a megkülönböztetésből adódó előnyökkel, részben zavarja őket az a rejtett hierarchia, amely a fotóművészetet – nevezzünk most bármit is annak – kizárja a képzőművészet területéről.

A fotón belüli *műfajok* közötti különbségtevést alapvetően a magyar szcéna jellemzőjének tekintették, illetve az angol fogalmak magyar közegre alkalmazásával hozták összefüggésbe. Utaltak arra, hogy Magyarországon a nemzetközi szcénától eltérő történeti háttérrel rendelkező jelenségekre alkalmazzák az angol kifejezéseket. A műfaj kérdése a dokumentarista képek kapcsán került előtérbe, ami nemcsak a jelenlévők képkészítési stratégiáiknak a következménye, hanem egyúttal a fotó és képzőművészet határait, átfedéseit vizsgáló diskurzusokhoz való viszonyként lehet, és kell is, értelmezni. A művészeti

²¹ Mélyi József 2009 *A háló és a kamera szeme. A jelenlegi fotográfiai intézményrendszerrel.* Fotográfia itt és most című konferencián elhangzott előadás. In: <http://www.maimano.hu>

²² Az első és a művészek csoportjával készült interjú alapján.

közbeszédben ugyanis a már érintett kérdések koncentráltan jelen vannak az úgynevezett „dokumentarizmus”-hoz kapcsolódó vitában, melynek kettős gyökere a mai napig állandó félreértésekre adhat okot. Az ide kapcsolódó diskurzus egyik szála az 1979–82 között megrendezett *Dokumentum* kiállításokig nyúlik vissza, melyek megfogalmazott célja volt, hogy a „mai fotográfia helyzetét dokumentálja”. A másik szál a nyolcvanas évek közepén megjelenő szándék, hogy a riport- és a szociofotó bevett formáitól, pozícióitól, céljaitól eltérő dokumentarista fotókat hozzanak létre.²³ Az ebből kialakuló irányzat – korábban az autonóm riport (Miltényi Tibor), ma inkább a szubjektív dokumentarizmus (Gulyás Miklós) kifejezést használják rá – a fotográfia és a valóság egymáshoz való viszonyát kutatja, ennek során az egyedi nézőpont, művészi önkifejezés, a művész személyiség fogalmát helyezik az alkotói folyamat középpontjába. A 2000-ben és 2002-ben megrendezett *Dokumentum* kiállítások és a kapcsolódó programok az előzőekben felvetett fogalmakat, gyakorlatokat vetette össze az aktuális képhasználati módokkal. A különböző álláspontok jól nyomon követhetőek a *Dokumentum 5*²⁴ és a *Dokumentum 6*²⁵ kiadványaiban, valamint Petrányi Zsolt és Jokesz Antal szerkesztésében megjelent *Fotómátrix* CD-Rom²⁶ szöveggyűjteményében.

Az első interjú során a résztvevők közötti hasonlóságok hangsúlyozása ennek a ma is élő vitának a tükrében válik értelmezhetővé: „Németországban együtt nyertünk meg egy pályázatot, és senkinek nem volt probléma (hogy más műfajban dolgozunk), de Magyarországon ez elképzelhetetlen.” Ők azok, akik Petrányi Zsolt a *Már minden képet leexponáltak* címmel megjelent kiáltványa mellett állnak, mely szerint: „Az [eredeti] dokumentarizmus tehát ezért elveszítette érvényét, mert egy olyan időszakban született, amikor mint műtípus egyedülálló lehetett. Ha ma megjelenik, kizárólag a médiaképhez képest fogalmazódhat meg újszerűen, ezt pedig épp eltérő alapkaraktere miatt nem nevezhetjük már dokumentarizmusnak, csak valami másnak, innen a javaslatom az új kategóriarendszer bevezetésére.” (Petrányi Zsolt 2004: 6.)²⁷

A mező körülhatárolása és a terminológiai rendszer átdolgozása érdekében a képhasználati és képkészítési gyakorlatok olyan vizsgálatára lenne szükség, amely a teljes vizuális kultúrát tekinti a kutatás tárgyának, és ezeket összeveti a művészeti közbeszédben, szakmai és nem szakmai megnyilvánulásokban kibontakozó diskurzusokkal. A határok

²³ Fontos hangsúlyozni, hogy a nemzetközi szcénával ellentétben a dokumentarizmus újragondolása nálunk nem kapcsolódott össze a klasszikus dokumentumfotót (szociofotót) érintő kritikával, miszerint a képkészítés aktusában reprodukálódnak és megerősítést nyernek a domináns társadalmi viszonyok. Tehát a hasonló megjelenés ellenére sem alkalmazhatóak a nemzetközi kifejezések hazai jelenségekre.

²⁴ *Ex Symposion* 2000/32-33.

²⁵ *VárUcca műhely* 2004/1-2.

²⁶ Petrányi Zsolt-Jokesz Antal: 2005 *Fotómátrix cd-rom*. Budapest, Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója.

²⁷ Petrányi Zsolt 2004 *Már minden képet leexponáltak*. In *VárUcca műhely* (1-2.) 4–8.

újrágondolásának tétje, hogy amíg az intézményrendszer fenntartja a határokat, addig a „fotografikus” praxis a jelenlegi keretek között egyre nehezebben értelmezhető.

A mező működését tekintve igen tanulságos, hogy milyen jövőre vonatkozó elvárásokat, illetve megoldandó problémákat neveztek meg. Tágabb társadalmi környezetet is figyelembe véve felróják, hogy a sikerek, mint a Velencei Biennálén kapott Arany Oroszlán díj hatékony kommunikálása, propagálása elmaradt, így hiába kaptunk egy nemzetközileg jelentős díjat, ez nem hozta meg a várva várt áttörést, a szcéna státusának emelkedését. A személyes siker kapcsán már említett intézményi sikertörténetek megfogalmazását, reklámozását hiányolják, mivel ennek segítségével nemcsak a szcénát lehetne erősíteni, hanem lehetne ösztönözni a magánszektor szerepvállalását, műkereskedelem élénkülését. Fontosnak tartják egy állandó a fotó, és különösen a kortárs fotó iránt érzékeny állandó közönség megteremtését. Ennek egyik eszközét abban látják, hogy „cool”-lá kell tenni a művészetet a fiatalok körében, a Critical Mass-hez hasonlóan naprakész, nyitott, dinamikus közeget kell teremteni, amiben jó, izgalmas részt venni. Az állami források, ösztöndíjak teljesítményhez, szorgalomhoz kötött szétosztását tartják szükségesnek. Az elvárások másik köre a külföld felé való intenzív nyitást sürgeti minden szinten. Nyelvtudás hangsúlyozása vagy támogatása a képzésen belül, az oktatók ne csak magyarok legyenek, ahogy a szakmai döntéshozók (pl. egy zsűriben) között is jelen legyenek meghívott tagok. Fontos számukra, hogy az itthoni galériák és kiállítóhelyek programjában, a szaklapokban nagyobb hangsúlyt kapjanak a nemzetközi trendek, szereplők. Mind a közönség, mind a művészek számára egy sokféle, változatos, naprakész szcénát kell prezentálni, amiben kiemelt jut az intézmények és nemzetközi együttműködéseknek.

Az intézményi háttér

A fotóval foglalkozó alkotók (alkalmazott fotót is beleértve) számára adott egy szakmai és szervezeti háttérrel biztosító intézményi struktúra, melyben meg kell találni a helyüket, illetve idővel – legalábbis ideális esetben – ennek alakítójává kellene válniuk. Ezen intézményi szereplőkről, jelenlegi helyzetükről, identifikációjukról, valamint egymáshoz való kapcsolataikról áttekintést ad „*A fotografiai mező szerkezete Magyarországon*” címmel 2006–2008 között a Pécsi Egyetemen Béres István és Doboviczki Attila által vezetett kutatás. (Kemenesi Zsuzsanna – Pflsztner Gábor – Rajnai Ákos 2009)²⁸ Ezt alapul véve az intézményi struktúrában tevékenységi kör alapján beszélhetünk szakmai szervezetekről, fotográfiára vagy arra is specializálódott múzeumokról és galériákról, oktatási intézményekről, továbbá ezek finansziális fenntartását végző, így működésüket evidensen befolyásoló alapítványokról és állami szervezetekről, valamint publikációs és kritikai fórumokról. Ugyanakkor nem szabad megfeledkeznünk arról az intézmények csoportosításakor, hogy az alaptevékenység mellett feladatok és szerepek komplex megvalósulásával van dolgunk, így a szakmai szervezetek elsődlegesen a fotós közösségek érdekérvényesítési képességét vannak hivatva növelni, ugyanakkor a nyilvános megjelenés lehetőségét kínálják fel, részben szervezőként, részben közvetítőként. Mielőtt rátérnék a fókuszcsoporthoz tartozó intézményekre, a hozzájuk fűződő viszony tárgyalására legalább felsorolás szintjén szükségesnek tartok egy áttekintést az intézményekről.

A szakmai szervezetek közül a tanulmány terjedelmét és tartalmát tekintve kiemelten tárgyalja a Magyar Fotóművészek Szövetségét (MFSZ) és a Fiatalok Fotóművészeti Stúdióját (FFS), amely eredetileg a szövetség egyfajta ifjúsági tagozata volt, és mai napig nem önálló jogi személy. Emellett jelentősen kisebb teret kap az ArtBázis Összművészeti Műhely és a Lumen Fotóművészeti Alapítvány, melyek által üzemeltett helyek éppen a fiatalabb generáció számára közösségi térként, találkozási pontként működnek, továbbá programjaik által a szakmai diskurzusok közege is.

A múzeumok és galériák közötti alapvető különbség – mely alapvetően meghatározza működésüket és kiállítás politikájukat –, hogy az előbbieket gyűjteménnyel rendelkező

²⁸ Kemenesi Zsuzsanna – Pflsztner Gábor – Rajnai Ákos 2009 *Intézményvizsgálat a fotóművészet szakmai szervezeteiről és a fotográfia nyilvánosságra hozásával (is) foglalkozó intézmények körében és a fotografiai ösztöndíjakról.* A kutatási beszámoló tanulmányok a maimano.hu honlapon olvashatóak.

intézmények, melyek ehhez kapcsolódóan tudományos munkát végeznek, míg az utóbbiak (saját gyűjtőtevékenység hiányában) elsősorban bemutató- és kiállítóhelyként működnek. Kifejezetten fotóra fókuszáló – jelentősebb – gyűjtemény a Magyar Fotográfiai Múzeum (1991) és a Nemzeti Múzeum Történeti Fotótára. Ezek azonban a kortárs művészeti és alkalmazott fotográfia szempontjából nem bírnak jelentőséggel, hiszen gyűjtési politikájuk nem érinti ezt a területet annak ellenére, hogy gyűjtőkörük ezt megengedhetné. A Magyar Fotográfiai Múzeum alapítási koncepciója magába foglalta a magyar anyag gyűjtésében a teljességre törekvést tekintet nélkül a különböző fotográfia műfajokra. A Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára pedig úgy pozicionálható – Stemplerné Balog Ilonával készült interjú alapján, aki 1983-tól kezdődően húsz évig vezette az intézményt –, hogy gyűjtési körük a kortárs fotóművészetre nem terjed ki, „a riportra viszont igen, mert az történelem” (Kemenesi Zsuzsanna – Pfisztner Gábor – Rajnai Ákos 2009). Kifejezetten fotóval foglalkozó galériák közül a Magyar Fotográfusok Háza – Mai Manó Ház (1999), valamint bizonyos magángalériák, mint a Vintage (Gromek Galéria néven 1996-ban jött létre) vagy a Nessim (2007) említhető meg. A galéria típusú intézmények – részben gyűjtemény és az ehhez kapcsolódó megkötetések hiányában – rugalmasabban reagálhatnak a kortárs tendenciákra, ami hangsúlyozottabban igaz lehet a magángalériákra, bár az ő esetükben a piaci tényezők szerepe bír befolyásoló erővel.

Emellett a gyűjteményben és a kiállítási programban részben jelen vannak fotókiállítások, illetve fotó alapú munkák képzőművészeti közegben a Ludwig Múzeum esetében, valamint olyan galériákban mint a Műcsarnok és az immár szervezetileg hozzá tartozó Ernst Múzeum. A fotográfiai intézményrendszerben a kortárs fotó pozícióját jelzi Mélyi József meglátása, miszerint az önálló, nagyméretű budapesti kiállítóhely szerepét úgy tűnik, ideiglenesen átvette a Ludwig Múzeum (Mélyi József 2009).

A fotót oktató iskolák és intézmények száma az elmúlt években egyre bővült, így jelenleg mind felső, mind középfokú szinten több intézmény jelen van. Szemlélet és profil tekintetében az oktatás területén nem lehetséges az „alkalmazott” és a „művészi” fotográfia szétválasztása, „hiszen középfokon a „művészeti” képzési helyeken oktatják az „alkalmazott” fotót, a felsőfokú oktatásban pedig a „fotográfia” szakok célja, hogy olyan szakembereket képezzenek, akik mindkét területen képesek tevékenykedni. (Böröczfy Virág 2009)²⁹ Felsőfokú képzési helyszín a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, a Kaposvári Egyetem Művészeti Főiskolai Kar, Magyar Képzőművészeti Egyetem. Középfokú, állami képzési helyszín a Budapesti Szolgáltató- és Kézművesipari Szakképző Iskola fényképész szak. Nem

²⁹ Böröczfy Virág 2009

A fotóművészet oktatásával kapcsolatos intézményvizsgálat. In: maimano.hu.

állami finanszírozású képzések és tanfolyamok a Fotografus.hu Alapítványi Fotóiskola, a Kontakt Fotóművészeti Tanfolyamok, a Magyar Újságírók Országos Szövetsége fotóriporter tanfolyama, ASA Fotóstúdió és a Szellemkép Szabadiskola.

Financiális fenntartását végző intézmények közül a Nemzeti Kulturális Alap (NKA) Fotóművészeti Szakmai Kollégiuma és a Pécsi József Fotóművészeti Ösztöndíj szerepe meghatározó. A források koncentrációja ugyanakkor azzal jár, hogy a kuratóriumok szemlélete, döntéspolitikája időlegesen egy-egy irányzat vagy terület előtérbe helyezésével komolyan alakíthatja a mezőt. Tehát a kuratóriumok tekintetében döntő kérdés, hogy mely szakmai szervezetek és hogyan jelölik ki tagjait. Az NKA működési szabályzata szerint a szakmai szervezetek jelölhetik a kuratórium tagjainak a felét, valamint javaslatot tesznek a miniszternek a kuratórium másik felére. A Fotóművészeti Kollégium esetében négy szakmai szervezet jelöl embereket három helyre: a MAOE fotótagozata, a MÚOSZ Fotóriporter Szakosztálya, a Magyar Fotográfusok Társasága és a Magyar Fotóművészek Szövetsége (Kemenesi Zsuzsanna – Pfisztner Gábor – Rajnai Ákos 2009).

Publikációs és kritikai fórumok: Fotóművészet mellett az Art Magazin, a Balkon és az Új Művészet jelentet meg kisebb-nagyobb rendszerességgel fotóhoz kapcsolódó írásokat, emellett online felületek a fotoklikk.hu, fotopost.hu, esetenként a tranzit.blog.hu publikál fotót érintő cikkeket.

Szinte törvényszerű, hogy a reprezentatív intézmények és szervezetek képviselőinek véleménye, az alapító okiratokban meghatározott célok és tevékenységek mindig egy idealizált képet mutatnak. A mező azon szereplői, akik nem fenntartói ezeknek sok esetben teljesen másként értékelik szerepüket a karrierjük, szakmai munkájuk fényében.

Az interjúk során az individuális válaszok mellett társadalmi, szakmai jellegű kijelentéseket kaptunk, melyek legalább kétféle állásfoglalást tartalmaztak a művészeti, szakmai szerveződések kapcsán. Egyrészt jelezték, hogy milyen a viszonyuk az intézményrendszerhez ez az egyén *individualizmus*, másrészt többször artikulálódtak a szerveződések közötti viszonyt érintő állásfoglalások is melyek a státus kérdései, a konfliktusok körülményei. Dolgozatom harmadik szakaszában ezek alapján, a fiatalok perspektívájából vázolom fel a fotográfiai mező intézményrendszerét.

Oktatás és iskolák

Az oktatás terén pozitívnak tartják, hogy a nagy intézmények mellett (MOME, MKE) több kisebb, szakmailag magas színvonalú képzési hely létezik, így a fotográfusi ambíciókkal rendelkező fiatalok megválaszthatják a képzés hosszát, fokozatát, jellegét. Az intézményrendszeren belül az oktatással voltak leginkább elégedettek, ugyanakkor a gyakorlati részt hiányolták, melynek során olyan képességek, mint pályázás, életrajzírás, önmenedzselés, kiállítás-rendezés stb. elsajátítható lenne. Általános az a vélemény, hogy a fotóoktatás az elmúlt években jelentősen fejlődött, melyet a külföldi kapcsolatok megélénkülése, a vendégoktatók jelenléte következtében az oktatás minősége gyakorlatilag eléri a nyugat-európai színvonalat.

A művészek azok, akik jellemzően felsőfokú oktatás keretében tanulják a fotózást (MOME), ritkábban valamilyen fotósiskolában (de nem autodidakta módon). Az alkalmazott fotósoknál és a „kettős identitású” művészeknél inkább jellemző, hogy nem vettek részt felsőfokú fotóképzésben, sőt az is előfordul, hogy semmilyen fotósiskolába, tanfolyamra nem jártak, hanem a szakmát jellemzően valamilyen hosszabb-rövidebb tanfolyamon (pl. Népszabadság fotósiskolája, ugyanakkor a divat területén dolgozó interjúalanyunk asszisztensként sajátította el a szakmát). A pálya tekintetében jellemző, hogy a pályaválasztás a felsőoktatásban résztvevők esetében kitolódik, azaz az egyetemi időszak alatt illetve után dől el, hogy az alkalmazott vagy a művészi pálya felé orientálódik-e az alkotó. Ugyanakkor az is jellemző, hogy a művész identitással rendelkező alkotók többsége a felsőoktatásból került ki. Az alapítványi és magániskolák hallgatói esetében a pályaválasztás már korábban lezajlik, sőt esetenként a fotóval való foglalkozás már egy pályamódosítás eredménye. Az alkalmazott fotósok és kettős identitású művészekre jellemző inkább, hogy szakmai tudásukat középfokú intézményekben szerzik.

Az iskolák legfontosabb szerepét – függetlenül attól, hogy ki milyen intézményi, oktatási háttérrel tud maga mögött – nem az elméleti és szakmai ismeretek átadásában látják, hanem a szakmai közeggel együtt járó előnyökben, így a sajátos „fotós” szemlélet kialakításában, a közösség inspiráló erejében, valamint ezen keresztül megszerezhető kapcsolati tőkében. Egyrészt a helyi szintű kapcsolatok kialakulás mind az oktatókkal, mind a saját generációjuk tagjaival (akik később jó esetben ennek a mezőnek lesznek a tagjai), másrészt a felsőoktatási intézményekből érkezők hangsúlyozták az átjárhatóság lehetőségét

külföldi intézményekbe, hiszen az egyetemeken keresztül a legkönnyebb ösztöndíjakhoz jutni. Az ösztöndíjas lét pedig kitekintés a világra, lehetőség a nemzetközi helyzet, trendek megismerése.

Az alapítványi iskolák esetében merült fel, hogy egy-egy magával ragadó tanárszemélyiség fontos hatást gyakorolhat a további pályafutásra (mentorrá is válhat), sőt többször egy-egy ilyen élmény erősíti meg a pályaválasztást. A felsőoktatásból pedig mintha éppen ez hiányozna, hiszen az egyetemről kikerülők esetében merült fel valamiféle asszisztensi vagy mentorrendszer szükségessége, mely segíthetné a fiatal fotósok alkotótevékenységét, pályáját, boldogulását.

Az iskolákkal szemben hangsúlyosan megfogalmazott kritika, amit az intézmények a legkevésbé tudnak biztosítani, az a végzősök menedzselése. Eltérő vélemények fogalmazódtak meg viszont abban a tekintetben, hogy ez milyen mértékben az iskola feladata vagy az adott személyé, Jóllehet egy-egy tanár esetenként fellép „menedzser” szerepben bizonyos tanítványával kapcsolatban, intézményi szinten ennek nincsenek keretei, és az ehhez szükséges ismeretek nem képezik a tananyag részét. Felmerültek azonban olyan külföldi példák, amelyek azt mutatják, hogy az önmenedzselés elsajátításában igenis tud segítséget adni az intézmény. Egyetértés volt abban, hogy az „önmenedzselés tanítása” vagy a diákok „önmenedzselésre szoktatása” sokkal jobban működik a nyugat-európai egyetemeken. Az önértékelés és menedzselés képessége azonban már az oktatás során az ösztöndíjak megszerzése és pályázatok elnyerése kapcsán szerepet kap. Így valószínűnek látszik, hogy ezen a téren elért sikerek előrejelzik a pályához való viszonyt.

Az első interjún felvetődött, hogy szükséges lenne egy asszisztensi program kidolgozására, mely során éppen ezeket a tapasztalatokat egy művész mellett elsajátíthatnák. Az ilyen programok előnye nem csak a képzés kiegészítésében rejlik, hanem ahogy megfogalmazták ez presztizsértékkel is rendelkezik: „Külföldön nagyon nagy státusz, ha egy jó fotós asszisztense vagy.” Ugyanakkor – a divat és reklám területeken dolgozókat leszámítva – korlátozott azok száma, akik megengedhetik maguknak egy alkalmazott „eltartását”.

Egyetemi nyelvoktatás hangsúlyának hiánya kapcsán vita alakult ki, hogy ez valóban a képzés felelőssége-e vagy az egyéné. A tanárok szerepéről szintén megoszlottak a vélemények, végül az a konszenzus alakult ki, hogy jó oktatók vannak, de túlságosan ragaszkodnak a pozíciójukhoz, nem adják át a helyüket – legalább időszakosan – fiatalabb, más irányt képviselő tanároknak.

Az ösztöndíjak a szakmai előrelépés kivételezett időszakait jelentik, legyen az akár az egyetemi képzés része, vagy önálló alkotói ösztöndíj. Ezekre mindenki szívesen pályázik, nemcsak a művészek, de az alkalmazott fotósok és a „kettős identitású” művészek is. Az interjú tanúsága szerint ösztöndíjat legkönnyebben az egyetemről lehet elnyerni, azok, akik egyetemre járnak, igyekeznek a lehető legtöbb lehetőséget kihasználni. A későbbiekben már jóval nehezebb elnyerni egy ösztöndíjat, mert túl sok a pályázó és kevés a megpályázható helyek száma. Az ösztöndíjak további hozadékai között említették a külföldi és hazai kiállítási lehetőségeket, így „a Pécsi József ösztöndíj után valamelyik külföldi magyar intézetben szoktak kiállítást kérni”, továbbá sokszor együtt jár valamilyen kiadvány formájában történő megjelenéssel. Az ösztöndíjat magát a „művészi tevékenység” szponzorálása fordítják, ez sokszor az alkalmazott fotósokra is igaz, azaz saját, nem megrendelésre készült anyagaik létrehozására használják.

Legtöbbször említett ösztöndíj a Pécsi József volt, melyre egyaránt pályáznak művészek, alkalmazott fotósok és „kettős identitású” művészek. A Pécsi József ugyanakkor nem csupán pénzügyi támogatást jelent a fotográfusoknak. Mint már korábban szó volt róla, a fiatalok számára a rendszeres havi ösztöndíj nemcsak az adott pályázati évben járul hozzá az alkotó munka folytatásához, hanem a legkritikusabb pályaszakaszban hozzásegítheti az ösztöndíjast a pályán maradáshoz. Ezzel párhuzamosan az „ösztöndíjas lét” az adott időszakon belül személyes szinten megerősíti a fotográfus, művész szerepet, szakmai szinten pedig elnyerése, vagy éppen elvesztése szimbolikusan jelezheti, hogy valaki tagja-e a fotós közösségnek, befogadja-e a szakma, a szakmai elit vagy sem.

Az egyetemen kívül megpályázható említett ösztöndíjak a következők voltak: Budapest Fotográfiai Ösztöndíj, melyre Budapestről készült fényképeket várnak, a Fotóriporterek Társaságának ösztöndíja (már nem létezik), valamint az NKA alkotói ösztöndíja és a Pécsi József Fotóművészeti Ösztöndíj. Kizárólag az alkalmazott fotósok említették, hogy ők rendszeresen indulnak pénzügyi pályázatokon. A legjobbak a nemzetközi pályázatok: egyrészt a pénzügyi miatt, másrészt azért, mert megbízásokat hozhatnak.

Úgy látják, hogy komoly probléma ma Magyarországon az, hogy nincs olyan ösztöndíj, amire támaszkodva csak fotózásból élhetne az ember. Pedig megfelelő ösztöndíjakra lenne szükség ahhoz is, hogy a magyar fotósok nemzetközi szinten is helyzetbe kerüljenek. Ebből a szempontból *a Pécsi József Ösztöndíjat is kritikával illették, mivel komoly alkotói programokat abból sem lehet finanszírozni.* Az NKA alkotói ösztöndíjával nem terveznek bizonytalanságából adódóan (pályázat leadásakor

kiszámíthatatlan a várható időtartama és nagyságrendje), ennek ellenére az elérhető források korlátozottsága miatt fontosnak ítélik. Bár tisztában vannak vele, hogy fotográfia kiemelt helyzetben van az NKA-nál, hiszen egyik képzőművészeti ág sincs kiemelve ilyen módon, mégis úgy érzik, hogy átláthatatlanul és nem legitim módon (azaz nem szakmai szempontok alapján) zajlik a pénzosztás.

Szakmai szervezetek, csoportok

Az interjúk feldolgozása közben felmerült a probléma, hogy az eltérő típusú és karakterű szervezeteket milyen konkrét jellemzők és tulajdonságok mentén lehet felosztani, ha szeretnénk megkülönböztetni az intézményekhez hasonlóan működő szervezeteket a „valóban” civil kezdeményezésektől. A megkülönböztetés szükségességét az a jelenség indokolta, hogy az intézményrendszerrel való beszélgetés során, az állami intézményeknek neveztek civil szervezeteket. Ez felhívta a figyelmet arra, hogy a mező szereplői alapvető különbségeket érzékelnek a jogilag azonosan a civil szférához tartozó szervezetek között. Ezek csoportosításának megoldását a szervezetek megalakulása és történeti előzményeik jelentették az anyag feldolgozása során.

Szakmai szervezetek eredetüket tekintve két csoportba sorolhatóak. Egyrészt léteznek az ún. „megörökölt” szervezetek, melyek még a rendszerváltás előtt jöttek létre, mint a Magyar Fotóművészek Szövetsége (továbbiakban MFSZ, 1956), a Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója (továbbiakban FFS, 1975–76), amely lényegében az előbbinek egyfajta ifjúsági tagozata, a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületét (elődje a Magyar Népköztársaság Művészeti Alapja, 1968), Magyar Újságírók Országos Szervezete (elődje a Budapesti Újságírók Egyesülete, 1896). A 80-as évek vége előtt legálisan csak a politikailag neutrális egyesületek és a hatalom által kontrollált érdekképviselők működhetek nálunk, ez a kontroll hatványozottan érintette a művészeket, hiszen a szervezeti tagság biztosított számukra „legális” keretet tevékenységükhöz (ennek hiányában könnyen válhattak „munkakerülővé”). Tehát az alkotók alapvető érdeke volt valamely szakmai szervezethez tartozás. Az ilyen okból felduzzadt, a hatalom által „meghatározott” szervezetek esetében a rendszerváltás tétje volt, hogy milyen módon tudják újradefiniálni szerepüket, milyen pozíciót tudnak kialakítani az új feltételek között. Ennek a sikerességét vagy sikertelenségét mutatja, hogyan ítélik meg ezeket

azok a szereplők, akik – életkorukból következően – már a rendszerváltást követően kapcsolódtak be a szcéna életébe.

Másrészt beszélhetünk a 90-es éveket követően civil kezdeményezésre létrejött, önszerveződésen alapuló szervezetekről mint a Lumen Fotóművészeti Alapítvány (2002) és az ArtBázis Összművészeti Műhely (2007). Ezek tevékenysége, működési mechanizmusa már nemcsak az új társadalmi keretekhez igazodva – mint a pályázási rendszer – jött létre és formálódott, hanem a mezőn belüli rések, hiányosságok betöltése és az újonnan felmerült igények jelölték ki szerepüket. Létrejöttük és működésük alapján ezek „tipikusan” civil szervezetek, ugyanakkor ez a kifejezés a fotó- és képző művészeti közbeszédben egyaránt az amatőrt jelenti. Amikor a fotográfiai intézményrendszerrel gondolkodva a szereplők megpróbálják ezeket struktúrákba rendezni, olyan megnevezések bukkannak fel, mint a „független”, „alternatív”, „alulról szerveződő”, „önszerveződő”, „projekt alapon működő”, „nem bürokratikus”, „közösségi kezdeményezések” (Csatlós Judit-Orbán György 2008)³⁰. A megnevezéssel azonban bizonyos mértékig arról a közegről és gondolkodásmódról is kijelentéseket teszünk, melyben ezek létrejöttek. Míg a nyolcvanas években a résztvevők számára az „alternatív” írta le ezeket, addig az állam és bürokrácia szemszögéből az „alulról szerveződés” jelölte ki szerepüket, és a mai körülmények között használva ezek a kifejezések korábbi korok beidegződéseit viszik tovább. Ma inkább a demokratikusabb „független”, vagy a működési módokat hangsúlyozó jelöléseket használjuk. A kezdeményezések másik megközelítése, amit körülbelül az elmúlt tíz évben, a „művész mint kurátor” jelenségként szoktak leírni, mely abból indul ki, hogy a művészek a megfelelően működő intézményrendszer híján kezdtek el saját maguk szervezési tevékenységet folytatni. Ezek a kezdeményezések az adott intézményi kereteken kívül, ilyen értelemben függetlenként jöttek létre. (Hegy-Timár 2010: 102.)³¹ Meglátásom szerint a fotográfiai mező egészét tekintve praktikusabb ezeket a szervezeteket a nonprofit szektor sajátosságainak irányából szemlélni.

Harsányi László és Kovács Gábor a kulturálsi nonprofit szervezeteket vizsgáló tanulmányában négy markánsan típust különít el, melyek „között elképzelhetőek bizonyos átmenetek, és sok, ilyen markánsan meg nem fogható szervezet is működhet” (Harsányi-Kovács 2002: 10.)³². Felosztásukban az első típust az egy-egy konkrét célra létrejött civil

³⁰ Csatlós Judit-Orbán György 2008 Szabad ez a hely? *Index link* (február)

Az itt közölt beszélgetés áttekintés ad a különféle fogalmak használatáról és megnevezésekről. Eredeti témája részben a művészeti nonprofit szféra osztályozása és a különböző fogalmak tisztázása, részben ezen szervezetek, csoportok sajátos működési stratégiái köré szerveződött. A megkérdezettek: Bálint Mónika (Impex, HINTS), Bircsák Eszter (Kitchen Budapest), Kálmán Rita (Impex), Lázár Eszter (kArton Galéria, Labor), Várnagy Tibor (Liget Galéria), Surányi Miklós (Lumen Alapítvány, FKSE).

³¹ Hegyi Dóra-Timár Katalin: Művészek kezdeményezéseinek fekete doboza. In: Sevic, Katarina-Kálmán Rita: *Nem kacsák vagyunk a tavon, hanem hajók a tengeren. Független művészeti helyek Budapesten, 1989–2009*. Impex-Kortárs Művészeti Szolgáltató, Budapest, 2010. 101-113.

³² Harsányi László-Kovács Róbert: *Kulturális nonprofit szervezetek Budapesten*. Nonprofit Kutatócsoport, Budapest, 2002.

kezdeményezések alkotják, melyeket magánszemélyek hoznak létre. Ezek elsősorban a tagjaik szórakozását szolgálják, akik többnyire amatőrök. A második típusba azokat a szervezeteket sorolják, melyet – megfogalmazásuk szerint – a kulturális élet neves személyiségei hoznak létre. Ezek is klasszikus értelemben vett civil szerveződések. Sokszor gyakorlatias célokat is követnek, általában „nemes célok”, „filozófia” áll a tevékenységük háttérében. A harmadik típus, amelyek egy-egy kulturális intézmény árnyék szervezeteként működnek és legfontosabb feladatuk egy anyaszervezet kiszolgálása, feltételeinek javítása (mint iskolákat támogató alapítványok). A negyedik csoport a „mamutszervezeteké”, ide tartoznak az állami és önkormányzati közalapítványok és közhasznú társaságok. (Harsányi-Kovács 2002: 11-13.) Ezek az állami, önkormányzati kulturális feladatok ellátását, szervezését, ellenőrzését, stb. vállalják át. Ha az általunk tárgyalt fotós szervezetek helyét akarjuk kijelölni ebben a rendszerben, akkor az Artbázis és a Lumen a szervezet céljait, működését tekintve a második kategóriához áll a legközelebb. Ugyanakkor alapítóik klasszikus értelemben nem „a kulturális élet neves személyiségei”³³, hanem a kulturális, konkrétan a fotográfiai mező tagjai és résztvevői, többségükben maguk is művészek.

1989 előtt alapított szervezetek

Mint már említettem a fotós szakmai szervezetek és csoportok – a magyarországi a nonprofit³⁴ szektor felépítéséhez igazodva – eredetét tekintve többféle szervezeti bázisból alakultak ki. Az egyiket az államszocializmus alatt is működő szervezetek jelentik, melyek sorsa különbözőképpen alakult a rendszerváltozást követően. Többek között a kompromittálódott társadalmi szervezetek egy részét megszüntették, másik részük mint „kvázi nonprofit” szervezet a politikamentessé válás útján illeszkedett be az új politikai és szabályozási környezetbe, míg harmadik részük harcos érdekvédelmi szervezetté alakult át (Bartal Anna Mária 2005: 190).³⁵ A csoportokban említett, a rendszerváltás túlélő intézmények: a Magyar Fotóművészek Szövetsége, a szervezeten kívül hozzá tartozó Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója, valamint az alkalmazott fotósok által említett MUOSZ és az azon

³³ A tanulmány nem pontosítja, mit ért ezen kifejezés alatt.

³⁴ A civil és nonprofit szervezetek két alapvetően eltérő szervezetcsoportot alkotnak, és bár ezek nem azonosak, de a nonprofit szervezeteknek éppúgy lehetnek civil jellegzetességeik (pl. az önkéntesség, a kormánytól való függetlenség), mint ahogy a civil szerveződéseknek is lehetnek nonprofitokra jellemző sajátosságai (pl. intézményesült működés a profitszerzés elsődleges célja nélkül).

³⁵ Bartal Anna Mária 2005 *Nonprofit elméletek, modellek, trendek*. Budapest: Századvég Kiadó.

belül működő, de már megszűnt Fotóriporterek Társasága. A felsoroltak közül a legnagyobb múltra az MFSZ tekinthet vissza, még az ötvenes években jött létre, és tagsági bázisát megőrizve jelenleg országos hatókörű szervezetként működik. Megfogalmazott célja „a fotóművészeti alkotó tevékenység kibontakoztatása és támogatása, a magas színvonalú alkotások megismertetése, népszerűsítése belföldön és külföldön egyaránt. A magyar fotóművészet társadalmi elismertségének fenntartása, növelése, tagjainak és szerzői jogainak érdekképviselése”.³⁶ Ugyanakkor a beszélgetésen résztvevők megnyilvánulásai alapján egyértelműen kijelenthető, hogy a szövetség szerepe mára jól érzékelhetően lecsökkent. A fiatal generáció tagjainak nem célja a szövetségbe kerülés, számukra ennek nincs sem szakmai, sem presztizsértéke. Összességében a szövetség – valamint a fotoriporterek rendelkezésére álló szakmai szervezetek – működését a fiatalok jelenleg nem érzik relevánsnak a saját karrierjüket illetően.

A jelenleg kialakult helyzetet a mező több szereplője generációs ellentétekkel igyekszik magyarázni, (Böröczfy Virág 2008)³⁷ ami nem teljesen indokolatlan megközelítés. Többek között Bourdieu mezőelméletében a változások fontos elemeként számol azzal, hogy az adott intézményes pozíciórendszerben az újonnan jövők az új tudást képviselve valamilyen módon szeretnék az értékrendszert, a tétrendszert megváltoztatni. Így a szakértelem monopolizálásáért, annak legitimációja érdekében a különböző csoportok között folytatott szimbolikus harcnak van egy generációs vetülete (Pierre Bourdieu 2003) Ugyanakkor nem tehetjük meg, hogy a rendszerváltás és az ezt követő átrendeződést figyelmen kívül hagyva pusztán generációs ellentétként interpretáljuk a régi szervezetek szerepvesztését a fiatalok körében. Sokkal inkább Benedek Mariann világít rá ennek okaira a „Kulturális értékteremtők” címmel folytatott kutatás összegzésében: „A rendszerváltás előtt a szakmai szervezeti tagság biztosította a belépőt a szakmai körökbe, és e nélkül a fotós megbízások, munkák elérhetetlenek voltak, ezért a fotóval foglalkozók számára fontos cél volt a bekerülés, hiszen ezzel legalizálhatták tevékenységüket. Ugyanakkor a politikai megfigyelés terepéül szolgáltak. A rendszerváltással ezek a funkciók megszűntek és a szövetségnek – akár hasonló, más művészeti ágak szerveződéseinek – nem sikerült újradefiniálnia magát (Benedek Mariann 2009: 130). Az okokat kutatva egy harmadik tényező is közrejátszik – bár ez szorosan kapcsolódik a Benedek Mariann által említett tényhez – , melyre mind a szakmai közbeszéd, mind az általunk készített interjúk alapján következtetni lehet. Több jel arra mutat, hogy a fotóművészet fogalma az elsődlegesen a technikai-formai megoldásokra építő, esztétizáló

³⁶ Magyar Fotóművészek Szövetségének Alapszabálya <http://www.webdesign.hu/fotoszovetseg/mszov.html>

³⁷ Böröczfy Virág 2008 Lendületben...- A Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója tavaszi kiállításorozata. In: *Új Művészet* (5-6.) 51-54.

művekkel kapcsolódott össze, és ez a fajta képfelfogás bizonyos szakmai szervezetekhez kötődik. Többek között Bán András intézményekkel kapcsolatos álláspontjában is ezt jelzi „[...] az a fajta művészeti struktúraváltás, aminek '90-ben kellett volna lejátszódnia, semelyik – általam látható – területen nem történt meg. A fotóban sem: a korábbi működést szolgáló struktúrák mindegyike fennmaradt, és inkább bővült újabb zárt és hatalmi struktúrákkal, mint a HUNGART... Ezek a szervezetek lényegében, bár több van belőlük, mint korábban, de bebetonoztak egy korábbi helyzetet, korábbi ellentéteket, korábbi rossz vizualitás-felfogásokat, korábbi szakmai tehetetlenségeket és így tovább. Ezek az intézmények, a Magyar Fotóművészek Szövetsége, a MAOE fotótagozata, a Magyar Fotóriporterek Társasága, a MÚOSZ fotóriporteri tagozata, a maguk előregedő tagságával már a maga idejében is alkalmatlan, mára egyszerűen erodálódott képi felfogásokat tartanak életben (Kemenesi Zsuzsanna – Pflisztner Gábor – Rajnai Ákos 2009). Ezt a fajta képfelfogást képviselő csoportok és szervezetek gyakorlatilag kisajátították a fotóművészet fogalmát. Mivel a fiatalok ezen szemlélet ellenében határozzák meg pozícióikat a mezőn belül, nem kívánnak csatlakozni az említett szervezetekhez, és az öndefiníció során is kerülnek a „fotóművész” kifejezést.

Mindhárom csoportban a leggyakrabban elhangzott és legalaposabban tárgyalt – ez alapján úgy tűnik, ez a fiatal és középgeneráció által legismertebb – szakmai szervezet az FFS. Az interjúk alapján kibontakozó kép a stúdió működéséről azonban kettős, hiszen kívülről sokaknak vonzónak tűnik, a tapasztalás viszont mást mutat. Az előnyök között nem elsősorban infrastrukturális vagy szakmai szempontokat említettek – egyetlen ilyen kivétel, hogy tud műtermet biztosítani –, hanem a szakmán belüli kapcsolatok kiépítésére látnak benne lehetőséget. Minthogy általános vélemény volt mindhárom csoportban, hogy „a fotós szakmában nagyon fontosak a kapcsolatok”, a szakmai szervezetek szerepe ebben az aspektusban meghatározó lehet, illetve a tagság elősegíti a szakmán belüli elfogadottságot. Természetesen a kapcsolati tőke megszerzésének vagy bővítésének szempontjából különböző mértékben kap fontosságot az FFS a különböző identifikációs csoportok kapcsolati és oktatási háttérének függvényében. Míg az egyetemi háttérrel maguk mögött tudó, jellemzően művész identitással rendelkezők számára az iskolán keresztül biztosított ösztöndíjak, kapcsolatok megteremtik az induláshoz szükséges ismeretségeket, addig a kettős identitású művészek számára az FFS és más hasonló szervezetek biztosítják a szakmával való kapcsolatokat. Legkevésbé az alkalmazott fotósok érzik magukénak az FFS-t, mivel meglátásuk szerint a szervezet egyre inkább „iparművészeti – művészeti” irányba tolódik, és egyre kevésbé van ott helyük az alkalmazott fotósoknak. Ahogy ezt megfogalmazták: „Elmegyek a kiállításaimra, és

azt érzem, hogy az én képeimnek itt nincs helye.” Bár elhangzottak olyan vélemények is, amelyek szerint az FFS újra jó irányba indult – alkalmazott fotósokat is felvesznek a tagságba –, mégis inkább úgy gondolják, hogy az FFS – bár sok mindenben hasznos és működőképes – nem az alkalmazott fotósok intézménye.

Az FFS-t a művészek és a „kettős identitású” művészek részéről is különböző kritikák érték, igaz ők inkább a legitimitását kérdőjelezték meg, mikor arról beszéltek, hogy nem egy szakmai közösség vagy fórum, hanem fotóval foglalkozó fiatalok gyűjtőhelye, és működését tekintve a szakmai szempontok háttérbe szorulnak, így a szakmaisága megkérdőjelezhető. Ez leginkább a vezetőséghez való viszonyban kapott hangot: „egy senkiből álló zsűri” a döntéshozó. Mindezek ellenére azért van reputációja az FFS-nek, amit az érzékeltet, hogy az alkalmazott fotósok és „kettős identitású” művészek közül is igyekeznek bekerülni. A kettős identitású művészek elsősorban azt várják a tagság megszerzésétől, hogy elfogadottabbá váljanak a szcénában.

Ezeket az intézményeket összességében lassúnak, nehézkesnek, nem elég szakmainak tartják, valamint megkérdőjelezzik autoritásukat. Ez nemcsak az MFSZ-re vonatkozik, hanem az FFS-re is. A fiatalok által tapasztalt nehézségekben és rugalmatlanságban nagy mértékben közrejátszik, hogy a stúdió érvényben lévő működési szabályzatát 1978-ban fogadták el, és gyakorlatilag azóta nem történt meg ennek hozzáigazítása a pályázati és oktatási rendszerhez. Természetesen a napi gyakorlat ezeket a lefektetett szabályokat óhatatlanul felülírja, ugyanakkor az „anyaszervezet” ezeket bármikor számon kérheti. „Az FFS elvileg a leányszövetsége az MFSZ-nek, és 35 éves kor után elvileg menne oda az út, de ott nincs meg ez az aktivitás, nincsenek ilyen szerveződések, tehát 35 éves korra véget ér az FFS előnye.”

Tovább árnyalja a képet, ha a képzőművészeti szervezeti struktúra átalakulását felvillantjuk. Az államszocializmus alatt a két terület szervezeti felépítése gyakorlatilag azonos volt, a Fiatal Képzőművészek Stúdiója a Művészeti Alap fiókintézményeként működött abban az értelemben, hogy innen vették fel a művészeket először az alaphoz, majd a szövetséghez. Az FKS volt az egyetlen olyan hivatalos intézmény, ahova főiskolát nem végzettek is bekerülhettek, melyből az a gyakorlati haszon származott, hogy a személyi igazolványban feltüntették a képzőművészeti alap tagságát, amivel a művészek tevékenysége legalizálódott. A rendszerváltás előtt a Művészeti Alap finanszírozta a stúdió működését, fizette a bérleti díjakat, a művészek ösztöndíjait, a műtárgyvásárlásokat, amiért cserébe olyan kiállításokat kellett szervezni, amit a hivatalos közeg is elfogadott. A rendszerváltás körüli átmeneti időszak fontos fejleményeként könyvelhető el, hogy az Alap ugyanúgy adta a pénzt,

mint előtte, de már nem szolt bele a szakmai kérdésekbe (Csatlós Judit-Csizék Petra 2009).³⁸ A Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület 1990 májusában került bírósági bejegyzésre, mint független szervezet, és gyakorlatilag az új szervezeti formával együtt elkezdődött a szerepének újradefiniálása, az új működési struktúra kialakítása, melynek eredményeként a kilencvenes évek közepére egy profi szervezet jött létre ösztöndíj-rendszerrel, külföldi csereprogramokkal, pályázati programmal és mára képviselői illetve delegáltjai részt vesznek a szakmai kuratóriumokban.³⁹ Az FKSE-vel ellentétben az FFS-nek nem sikerült független szervezetté válnia, melynek következtében a mozgástere és a fiatalokat érintő döntési mechanizmusokba való beleszólása korlátozott.

1990 után alapított szervezetek

Az interjún részt vevők körében határozottan körvonalazódott egy olyan tendencia, hogy nem kívánnak a korábbi szervezeti formákra támaszkodni, hanem igyekeznek saját csoportjaikat, kiállítóhelyeiket, kapcsolataikat megteremteni. Abban egyetértettek, hogy lehetetlen mindenkinek egyformán képviselni az érdekeit, ezért sokféle, kevés tagot számláló szervezetre lenne szükség, mert ezek tudják igazán hatékonyan megadni a tagoknak azt, amire szükségük van. Tehát sok különféle civil művészeti kezdeményezés szükséges (az oktatás jelenlegi helyzetéhez hasonlatosan), amelyek a mezőn belül képesek egymás pozícióját erősíteni. Tehát a megörökölt intézmények helyek a határozott „célokkal” rendelkező, aktív személyes kapcsolatokat működtető, az új viszonyokra alkalmazott, rugalmas szervezeteket, műhelyeket értékelik. Pozitív példaként hangzott el az Artbázis⁴⁰, a Lumen Fotóművészeti Alapítvány⁴¹, valamint a nem fotóval foglalkozó Kitchen Budapest.⁴²

A 2007-ben alakult ArtBázis által fenntartott hely műterem, kiállítótér, fotólabor, oktatótér egyben, ami munkateret biztosít a különféle művészeti műfajokban tevékenykedők számára, legyen az festészet, grafika, fotográfia, plasztika. Legfontosabb szerepe azonban, hogy megjelenést biztosít különböző csoportoknak, egyesületeknek, szervezeteknek, többek

³⁸ Csatlós Judit-Csizék Petra 2009 :FKSE könyv 3. Budapest, FKSE kiadása.

³⁹ Többek között Derkovits Gyula Ösztöndíj és az NKA Képzőművészeti kuratóriuma, Munkácsy-díj jelölő bizottság.

⁴⁰ Artbázis Összművészeti Műhely és Alapítványt Halász Gabi és Telek Balázs hozta létre 2007-ben.

⁴¹ Lumen Fotóművészeti Alapítványt 2002-ben művészek hozták létre: Elek Judit, Erdei Krisztina, Fekete András és László Gergely. Az alapítvány 2004-től üzemelteti a Lumen Galériát.

⁴² Kitchen Budapest kutatók és művészek közös munkáján alapuló kutatóhely, labor és kiállítótér. 2007-ben jött létre a Magyar Telekom támogatásával.

között az elmúlt néhány évben a Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója rendszeresen erre a helyszínre szervezte programjait. Másik sajátos jellemzője, hogy összeköti a „szakmai” és „amatőr” közösséget is, melyben komoly szerepe van az általuk végzett oktató tevékenységnek. A különböző szintű és típusú tanfolyamok és előadások részben eltérő felkészültségű, háttérű, identitású fotós csoportokat vonzanak, ugyanakkor bizonyos rendezvényeken mindezek összetalálkoznak egymással. A befogadó és oktató szerepek köszönhetően az Artbázis leginkább közösségi helyként funkcionál.

A 2002-ben alakult Lumen Galéria 2004 óta rendelkezik saját kiállítóhellyel. Az általuk működtetett galériák⁴³ és a korábbi program és kiállítási helyszínek megválasztása esetében megfigyelhető volt az igény, hogy felszámolják a művészetértők és a laikusok közötti határt, ezzel is hangsúlyozva a művészet társadalomba való beágyazottságát. A helyszínek, a kiállítóhely mellett megjelenő funkciók, a kiállítások témái lehetőséget biztosítanak a szakmainál szélesebb közönség bevonására. Az alapítványt azzal a céllal hozták létre, hogy a hozzájuk hasonló fiatalok kedvezőbb körülmények között dolgozhassanak a szcénában. teret biztosítson a fiataloknak, és itthon népszerűsítse a nemzetközi trendeket.

Ezeket a kezdeményezéseket a művészek, a „kettős identitású” művészek és az alkalmazott fotósok egyaránt elismerik, tevékenységüket fontosnak és hasznosnak ítélik, és több-kevesebb rendszerességgel használják is az általuk kínált lehetőségeket. Mivel kicsi a szakma az, aki rendszeresen foglalkozik fotózással előbb-utóbb kapcsolatba kerül ezzel a két hellyel, amelyeket sokkal jobban kedvelnek és hatékonyabbnak tartanak, mint a nagy intézményeket és szervezeteket. Ezen szervezetek fontos feladata számukra, hogy kiállításokat szervezzenek, ezzel biztosítva a bemutatkozási lehetőséget a fotósoknak. Tevékenységüket kifejezetten aktívnak értékelték, ugyanis méretükből és működési struktúrájukból kifolyólag gyorsan és hatékonyan tudnak reagálni az adódó helyzetekre, aktuális művészeti trendekre. Általános volt a vélemény, hogy a programok összeállítása és a pályázaton nyert pénzek felhasználása során sokkal inkább a szakmai szempontok dominálnak, mint az előző fejezetben tárgyalt szervezeteknél. Ezen kezdeményezések legfontosabb előnyének ugyanakkor a közösségépítést tekintették, mely a résztvevőknek széles körű kapcsolatteremtésre ad lehetőséget. A közösség és a kapcsolatok kulcsszerepe több szinten is megjelent az interjúk során. Ennek egyik aspektusa, hogy a korábbi szervezeteket sokszor arctalannak érzik, míg ezek egy-egy mindenki által ismert névhez kötődnek, ezáltal személyesebbek, ember-közeliőbbek számukra. A személyes kapcsolati háló

⁴³ 2004-2007 között a galéria a „Kuplung Szabadműhely” területén, a szórakozóhelyhez tartozó egy 40 m²-es helyiségben üzemelt, amelyet egy üvegfal választott el a központi tértől. Majd fél éves szünet után 2008-ban a Mikszáth téren megnyitott helyiség új funkcióval bővülve galéria és kávézó egyben.

kiépítése tekintetében meghatározó, hogy a különböző szervezetek és művészeti projektekhez kapcsolódó alkalmi együttműködések – amelyek sok szállal és sokféleképpen kapcsolódnak az állami intézményrendszerhez is – megkönnyítik a mezőn belüli átjárhatóságot és a kapcsolatok bővítését. A szervezetek széles körű (hazai és külföldi) kapcsolataik más hasonló kezdeményezésekkel, azzal az előnnyel járnak, hogy az általuk rendezett kiállítások az állami és magán galériákhoz képest több emberhez eljutnak, sőt a Lumennel kapcsolatban a nemzetközi kapcsolatok meglétét is említették.

Mindezek következtében úgy érzik, hogy az ilyen jellegű kezdeményezések összességében hatékonyabban és ügyesebben támogatják (menedzselik) a fotósokat (kiállítás, külföldi bemutatkozási lehetőség, kapcsolatok összehozása), mint az állami intézmények és a mamutszervezetek. Ugyanakkor hiányosságnak tekintették, hogy kevés pénzzel gazdálkodnak, így nincs lehetőségük ösztöndíjak adására; továbbá új alkotások létrehozását támogatni. Viszont ők sem valósítják meg a „fő célt”: nem tudják megteremteni azt a vágyott közeget – pl. a sikeres külföldre közvetítés útján, amelyben a fotósok nyugodtan, szabadon a szakmájuknak élhetnek, és idejük nagy részét az alkotótevékenységükre fordíthatják.

A szervezeteket vizsgálva sajátosan magyarországi problémának tűnik, hogy a hazai fotószcéna kicsi, így a tény, hogy szinte mindenkinek volt már valamiféle együttműködése a Lumennel és az Artbázissal, a sok felsorolt pozitívum mellett némileg csökkenti tevékenységük szakmai értékét. Fontos hozzátenni azonban, hogy ez a széles körű elterjedtség főleg a „művész” szegmensre igaz. Az alkalmazott fotósok közül már többen említették, hogy nem dolgoztak együtt semmilyen szervezettel. A rendezvényeikre ettől függetlenül ők is eljárnak, tehát még azon fotográfusok életében is jelen vannak, akik nem működtek velük együtt szorosan.

Az alkalmazott fotósok hiányolnak egy elsősorban nekik szóló, olyan szervezetet, ahol kifejezetten a szakmájukhoz tartozókkal tarthatnának kapcsolatot, oszthatnának meg tapasztalatokat, gondolatokat; segítséget kérhetnének a különböző fotózáshoz kapcsolódó ügyeikben; segítséget nyújtanának a pénzszerzésben, munkaközvetítésben; illetve a szerzői jogvédelemmel is hatékonyan foglalkoznának. Ez utóbbi téma csak az alkalmazott fotósok körében merült fel, különös tekintettel a képek egyre gyakoribb megjelentetésére az interneten). A riporterek megemlítették a MUOSZ-t, amelynek a fenti feladatok betöltése is a feladata lenne, de a tapasztalatok szerint ebből semmit sem tud megvalósítani, még a szerzői jog védelmét sem.

A mai szcénában egyre nagyobb szerepet játszó kezdeményezések szerepét azonban alulértékelik. Következésképpen „alulról jövő kezdeményezésekről” beszélnek, amit a

beidegződött kifejezés-használat nem magyaráz. Úgy érzékelik, nincsenek befolyással a mező működésére, amire az olyan elszólások utalnak, mint „a döntéshozás folyamata nagyon kevés lépcsőfokú. A jól működő rendszerek jóval bürokratikusabbak... Itthon az emberek jó és rossz indulatán múlik a mi életünk. És mivel kevés pénzről van szó, sokak számára ez létkérdéssé válik.... De mi picik vagyunk! (Lumen Alapítványra utalva)”.

Nehéz megtalálni az objektív mércét a különböző civil szervezetek hatókörének megrajzolásához, ugyanakkor a fotográfiai mezőn belül a régi és új nonprofit szervezetek társadalmi szerepe közötti különbség jól konkretizálható. Egyrészt árulkodó, hogy mely szervezetek delegálhatnak tagokat a fotográfiai mezőt érintő döntéshozó kuratóriumokba, mint a Pécsi József Fotográfiai Ösztöndíj és az NKA Fotóművészeti kuratóriuma. Másrészt azokra az információkra támaszkodhatunk, miként jutnak és juthatnak a programok megvalósításához és a szervezet fenntartásához szükséges anyagi forrásokhoz.

Az új szervezetek mindkét tekintetben hátrányban vannak a rendszerváltás előtt már működőkkel szemben. Az új szervezetek megalapításuk óta nem kerültek olyan pozícióba, hogy a döntéshozó kuratóriumok összetételébe beleszólhassanak. A források elosztásánál pedig az MFSZ közhasznú társaságként⁴⁴ jelentős versenyelőnybe került a többi szervezettel szemben. Egy kerekasztal-beszélgetésen Bálint Mónika szociológus is nagyon hasonlóan összegezte a nonprofit szektoron belül a források elosztásában tapasztalható különbségeket: „a bevételeket tekintve általánosan jellemző, hogy a magyar pályázati rendszer alapvetően az állami intézmények fenntartásának kedvez, a civil szervezeteket inkább programjaik létrehozásában tudja támogatni, de a hely és az alkalmazottak fenntartását nem tudja biztosítani” (Csatlós Judit-Orbán György 2008). Olyan kezdeményezések esetében, akiknél a fizikai tér, mint kiállítótér fontos, ez nehezen leküzdhető akadállyal számít. Különböző stratégiák léteznek, amelyek arra a kérdésre épülnek, hogy ki hogyan képes fedezni a működési költségeit állami támogatás nélkül. Ebben az önkéntesség, mint a munkavégzés egy sajátos formája konkrétan jelen van, hiszen, befektethető tőke hiányában minden nonprofit szervezetnél ez a működés egyik jellemző pillére.

A probléma azonban nem egyedül a fotográfiai mezőt érinti, Lévai Katalin és Széman Zsuzsa – a nonprofitnál tágabb értelemben használt – voluntáris⁴⁵ szervezeteket egy többszektorú jóléti modellben pozicionálta. Lényeges megállapításuk, hogy „a szektort a >régi< (az államszocializmus kvázi egyesületei és társadalmi szervezetei) és az >új< (a Polgári Törvénykönyv és a Társasági Törvény módosítása után alakult) szereplők

⁴⁴ Az MFSZ 1999. 02. 26. óta bejegyzett közhasznú társaság.

⁴⁵ Voluntáris szféra alatt lényegében az alapítványokat, a legkülönbözőbb nem állami, karitatív, érdekvédelmi, kulturális, környezetvédelmi stb. szervezeteket, egyesületeket, egyleteket értette.

egymásmellettisége jellemzi. Ez az egymásmellettiség azonban – a forrásokhoz való hozzáférés, a kapcsolatépítés, az elismertség, az érdekérvényesítés tekintetében – az erős megosztottság bélyegét is rányomta a szektorra.” (Bartal Anna Mária 2005: 201.). A korábbi társadalmi szervezetek átörökített kapcsolati tőkéje és az újonnan létrejött nonprofitok eltérő (értsd korlátozottabb) lehetőségei az elmúlt évek tapasztalatai alapján ma már – szükségszerűen – más megvilágításban értelmezhetők⁴⁶. A rendszerváltást megelőzően alapított szervezetek – még ha jóval kisebb arányban is, mint 1993-ban – ma is szerves részét képezik a hazai nonprofit szektornak. Számos korábbi társadalmi szervezet azóta megszűnt vagy átalakult, a régi és új szervezetek közötti előnyök és hátrányok a társadalmi- és gazdasági szerkezetben történt változásoknak köszönhetően kiegyenlítődték, vagy új határvonalak mentén újratermelődték. A fotóművészet szakmai szervezetei esetét tekintve pedig a határok újratermelődése érzékelhető.

A nonprofit szektoron belüli markáns különbségek másik megközelítését találjuk Bartal Anna Mária kutatásaiban, aki a törvényi szabályozás és az állami szerepvállalás felől közelítve vizsgálta a kérdést. Ő megkülönbözteti a civil (magánalapítványok, egyesületek) és nem civil (közalapítványok, közhasznú társaságok) jellegű szervezeteket, és e mentén „szervezeti és erőforrásbeli dualitásról” beszél. Ugyanis a nonprofit szektor a 90-es évek második felétől – az új nonprofit jogi formák szektorba kerülésének hatására – nagymértékben polarizálódott, és a meghatározó anyagi (pl. állami- és önkormányzati támogatások, az alap- és gazdálkodási tevékenységből származó bevételek) és humán (foglalkoztatottak) erőforrások egyre nagyobb mértékben koncentráálódtak a szektor nem civil jellegű szervezeteinél. Utóbbiak közül külön is megemlíti a közhasznú társaságokat. A forrásokhoz történő egyenlőtlen hozzáférés eltérő fejlődési esélyeket biztosít a civil és nem civil jellegű szervezeteknek. Annak ellenére ugyanis, hogy 1996 és 2006 között⁴⁷ jelentősen nőtt a szektor állami támogatása a normatív támogatási források a nonprofitok meghatározott (alapítványok és közhasznú társaságok) csoportjainál koncentráálódtak (Bocz János 2009).⁴⁸

⁴⁶ Lévai Katalin és Széman Zsuzsa *modellalkotási kísérlete 1993-ra tehető.*

⁴⁷ A gazdasági társaságokról szóló törvény 191 értelmében 2007. július 1. után közhasznú társaság már nem alapítható, a létezők pedig 2009-ig társasági szerződésük módosításával nonprofit korlátolt felelősségű társaságként működhetnek tovább, más nonprofit gazdasági társasággá alakulhatnak át, vagy jogutód nélkül megszűnhetnek.

⁴⁸ Bocz János 2009 *A nonprofit szektor strukturális átalakulása Magyarországon*, Ph. D. értekezés. Budapest. In: <http://www.nonprofit.hu/kiadvanyok/tanulmanyok.html>

Megjelenési lehetőségek

A megjelenéshez való viszony nagyon jól mutatja a művészek és a „kettős identitású” fotósok közötti hozzáállásbeli eltérést. Míg a művész számára sarkítva „A képnek az a lényege, hogy lássák.”, addig a „kettős identitású” fotós esetében „Sokszor elég csak a fotózás, az mindegy, mi lesz a fotóval később. Nálam ez nem olyan fontos.” Ebből a különbségből adódóan a publikálásról a művészek tudtak érdemben nyilatkozni. Esetükben a magazinokban, esetleg könyv formájában történő megjelenés vagy szerkesztői meghívásra történik, vagy valamely ösztöndíj, esetleg képzés kifutásának a végeredménye. Ismét a vágyott külföldi helyzet került előtérbe: máshol több a szakmai folyóirat, nagyobb támogatást kapnak a fotográfiával foglalkozó könyvek – mind anyagilag, mind a közönség részéről.

Magyarországon a fent említett néhány helyzeten kívül a megkérdezettek szerint a fotográfusnak kell utána mennie, hogy nyilvánosságot kapjanak a munkái, ami a mező szűk voltának és a korlátozott csatornáknak köszönhetően meglehetősen nehéz. Ennek ellentmond többek között, hogy a Lumen Galéria kiállításaira szinte minden esetben maguk a szervezők hívták meg a művészeket.

Az alkalmazott fotósok helyzete ezen a téren természetesen jóval egyértelműbb. A folyamatos megjelenés a fizetős munkák során rendszeres visszajelzéssel szolgál: újra és újra megerősíti a fotóst saját identitásában, abban hogy sikeres. Ugyanakkor a szabadidejükben készített anyagokkal hasonló utat járnak be, mint a művészek. Az alkotótevékenységhez ugyanúgy pénzt kell találniuk (sokszor a fizetős munka fedezi a szabadidőben végzett munka költségeit), és ugyanúgy esetleges, hogy az anyag megjelenhet-e majd kiállításon, sajtóban, esetleg könyv formájában.

„A kiállítás a leghízelgőbb publikáció...”, mint elhangzott. A fotográfiával foglalkozó galériák számát keveslik és „kicsinek” értékelik ezeket. Ezek közül kiemelték a kArton, a Lumen, a Nessim és a Vintage Galériát. A kiállítóhelyek közül még a Mai Manó Házat említették, ami feladatát tekintve a fotográfia kiemelt kiállító intézménye, ugyanakkor erősen kritizálták, hogy nem képviseli a fiatal fotósok ügyét, és elenyésző a kortárs művészeti kiállítások száma. Bár meg kell jegyezni, hogy jelenleg bizakodóak a Ház jövőjét illetően. Pozitívként élik meg, hogy a nagyobb múzeumok és galériák egyre több fotókiállítást rendeznek, illetve egyre több kiállításon jelennek meg fotók, ezek közül Műcsarnokot, Ludwig Múzeumot hozták fel példának. A nagy közönséget vonzó kiállítások megítélése

azonban már nem volt egyértelmű, azt mindenesetre pozitív fejleménynek tartják, hogy „kifejezetten” fotókiállításokra nagy tömegeket lehet megmozgatni, példának az Ernst Múzeum 2006-os *(M)érték*, a Szépművészeti Múzeum 2008-as *Test és lélek*, valamint a Nemzeti Múzeum legutóbbi *Robert Capa* bemutatóját említették. Más szempontból azonban éles kritikával illették a kiállítások koncepcióját, mivel ezeket az alkotókat a magyar fotográfia „gyökereiként” emelik be a köztudatba, miközben nem volt kapcsolatuk a magyar szcénával. Ennek az ő szempontjukból is megvannak a következményei: „Ha a Szépművészetiben bemutatnak egy fotós kiállítást, akkor a mi munkánkat is az alapján ítélik meg. Holott ez a kánon nem köthető hozzánk. Képi múltja sincs senkinek ilyen.” Ezen művészek pályája kapcsán elsősorban azt emelték ki, hogy itthon nem hagyták őket dolgozni és élni. Egyetértés van abban, hogy Nyugat-Európában sokkal fontosabb szerepet játszanak és sokkal nagyobb érdeklődésre tartanak számot a fotókiállítások, mint Magyarországon. Nálunk nincs igazán közönsége a fotókiállításoknak

A kurátorok szerepe talán épp most van átértékelődőben. Sok pozitív példát hoztak a megkérdezettek kurátor és fotográfusok közötti együttműködésről, ugyanakkor a megfogalmazás módjából érződött, hogy ez talán nem volt mindig így. A kurátorokkal szembeni elvárásaik, hogy segítik a fotóművész munkáját koncepciókkal, szervezéssel, kapcsolatokkal és csoportos kiállítás során összefogja, összehangolja a csapatot, mint egy jó karmester, valamint a jó kurátor nem tolja magát előtérbe, hagyja a művészt érvényesülni, viszont a kurátortól nem várják el a pénz-szerzést. Az eredetileg felvetett fogalmakat használva tehát a kurátort szervező illetve alkotótársnak tekintik, és a közelmúlt jó tapasztalatai afelé mutatnak, hogy érdemes külföldi kurátorokat is bevonni a munkákba. Ez utóbbit nem kizárólag a kapcsolatépítés, és a remélt nagyobb nyilvánosság miatt tartják kívánatosnak, hanem a szakmai tapasztalatai miatt is

Valamennyi megkérdezett számára a legfontosabb megjelenés, a siker mutatója, a vágyak beteljesülése egy-egy kiállítás a képeiből. Alig van azonban olyan fotós, akinek rendszeres kapcsolata lenne egy galériával. (Művészek – 1 fő, Vintage Galéria; alkalmazott fotósok – 1 fő, „kettős identitású” művészek – nincs rendszeres kapcsolat galériával.) Azt többen belátják, hogy maguknak is kellene foglalkozniuk a galériákkal történő kapcsolatfelvétellel, kapcsolattartással: képeket vinni, portfóliót bemutatni, tehát saját maguknak is kellene kezdeményezniük. A valóságban ilyenre egyetlen esetben sem került sor. Akinek van kapcsolata galériával, annál ez a kapcsolat meghívással vagy egy díj elnyerése eredményeképpen jött létre. A galériákkal való ritkás kapcsolat oka – sok egyéb más ok mellett természetesen - az önmenedzselés hiányában is kereshető.

Meglátásuk szerint, ha valakinek van galériája, az már számíthat arra, hogy abból több-kevesebb pénzt is fog látni. A galériák nem kizárólag a kiállítások rendezésében látják, hanem szükségét érzik, hogy fellépjenek a fotós képviselőjében és érdekeinek védelmében (ugyanúgy, ahogy az alkalmazott fotósok esetében az ügynökségek), továbbá közreműködjenek a nemzetközi kapcsolatrendszer kiépítésében és fenntartásában, valamint a fotók értékesítésében.

Úgy érzik azonban, hogy mostanság átalakulóban van a galériák szerepe. Valami elkezdődött, és van esély arra, hogy a galériák betöltsék azt a szerepet a fotósok képviselőjében és fotókiállítások szervezésében, amire hivatottak lennének: *„Az lehetetlenség, hogy a fotó nem kell. Az európai kiállítások fele fotó. Nálunk sok minden hiányzik, de majd kialakul.” Hasonló bizakodás fogalmazódott meg a sajtófotósok részéről is „A közönség most el van altatva, nem figyelnek a sajtófotóra. De fog le fog cserélődni a közönség, változni fog.”*

Lezáró gondolatok

A fókuszcsoporthoz tartozó keretében az önmeghatározás, a siker, és az intézményrendszerre vonatkozó diskurzusokból kibontakozó pályaképek három típusba, identitáskategóriába sorolhatóak: *művészek*, *alkalmazott fotósok* és *kettős identitással rendelkező művészek*. Alapvetően mindhárom csoport pozitív múltbeli tapasztalatokkal rendelkezik. Külső tényezőket tekintve, az oktatási rendszerrel a leginkább elégedettek (sokféle iskola, az alapítványi iskolák magas színvonala, viszonylag jó felszereltség, további pozitív változások jelei), a fiatalok számára fenntartott szervezetek, ösztöndíjak a kritikák ellenére valamilyen szinten elősegítették a pályájukat. Belső tényezőkre lefordítva, mivel a pálya első kritikus szakaszán túljutottak – amikor a pályaelhagyást elsősorban belső-személyi okokkal magyarázták –, tehát megtették, ami rajuk múlt, és erőfeszítéseik, munkájuk eredményeként sikereket értek el.

Jelen helyzetük (és a közelmúlt) értékelése már nem ilyen pozitív. Az interjúalanyok éppen abban a pályaszakaszban tartanak, amikor az intézményi és állami támogatások kifejezetten „fiataloknak” fenntartott formáira már nem vagy nem sokáig jogosultak, ugyanakkor nem rendelkeznek olyan biztos egzisztenciával, ami lehetővé tenné számukra a tervezhetőséget. A három típus között itt különbségek vannak az elvárások és lehetőségek szintjén is. A legbizonytalanabb helyzetben a *művészek* vannak. Kevésbé érzik, hogy befolyásolni tudják a pályájukat, illetve a szcénát. Ebben az időszakban, vagyis az oktatás befejezése és a szakmai pozíciók megteremtése közötti szakaszban a társadalom felől érkező támogatás, felelősségvállalás döntő fontosságú lenne számukra, egyre inkább hiányolják a magánszektor részvételét. Ennek elmaradásával pedig joggal érzik, hogy az állami pénzelosztási rendszereknek vannak kiszolgáltatva. Az új munkák létrehozásában így a szűkös saját keretek mellett szinte az egyetlen forrást az NKA biztosítja. Ennek a pénzosztási mechanizmusával ugyanakkor nem értenek egyet, mivel nem szelektál, azaz nem azt támogatja, aki sikeres, aki tehetséges, aki sokat dolgozik, hanem mindenkit. Talán az ilyen típusú mechanizmusok során kéne megtörténnie a visszacsatolásnak, hogy a kiállításokat, díjakat ne érezzék tét nélkülök.

A alkalmazott fotósok esetében annyiban más a helyzet, hogy számukra a pénzkereset és a fotóhasználati mód fedi egymást, így kevesebb megalkuvással jár. Pozitív visszacsatolás leginkább az alkalmazott fotósok esetében valósulnak meg, mivel a díjak megbízásokkal

járnak, bár ez a magyar mezőn belül sokszor nem így működik. A fiatalok éppen ezért csalódottak, innen gyakorlatilag nem sokat várnak. Megrendelések, szakmai sikerek reményében inkább külföld felé próbálnak orientálódni, fontosnak tartva az új kihívások, technikák elsajátítását. Viszont a piac nemzetközileg is egyre szűkül a nyomtatott sajtó fokozatos háttérbe szorulásával, így itt is nagy a bizonytalanság.

Talán egyedül azok esetében értékelődik a jelen pozitívan, akik „kettős identitással”, olyan munka mellett fotóznak, ami egyrészt képes számukra biztosítani a megélhetést, és a fotózás finanszírozását, másrészt lehetőségük van arra, hogy az idejüket úgy strukturálják, hogy marad idejük a fotók megvalósítására, és részt tudnak venni a szcéna életében. Annak ellenére, hogy eredményeiket tekintve egyértelműen a szcénához sorolódnak, nem akarnak váltani, mert nem látják, hogy művészként meg tudnának élni. Számukra az is eredmény, ha fenn tudják tartani – mind anyagi, mind szervezési szempontból – a fotózást. A „kettős identitás” velejárója, hogy az elismeréseket magasabban értékelik, illetve nem várják el a társadalmi szerepvállalást a művek létrehozásában.

Ez a generáció az állami szerepvállalás lehetőségét nem kizárólag a pénzelosztásban látja. Felvetették, hogy szükséges lenne a művész státusz jogi kereteink biztosítása, ami adózási, vállalkozási szempontból „legálissá” tenné a művész-létet.⁴⁹ Következetes állami stratégiát várnak a kortárs művészet és fotó hazai társadalmi szerepének erősítésében is, valamint a nemzetközi megjelenések terén. Ugyanakkor ők már megteremtik a saját szervezeteiket, és láthatólag igénylik, hogy a fotografiai mezőt civil művészeti kezdeményezéseken keresztül alakítsák. Ennek során többször jutnak előnyös pozícióba a „megörökölt szakmai szervezetek” rovására, mivel rugalmasabban tudnak reagálni az adódó helyzetekre, és nyitottabbak az együttműködés különböző formáira. A civil kezdeményezések fontosságát, tevékenységét hosszú távon eredményesnek látják, ami megnyilvánult abban is, hogy a Critical Mass-t többször is pozitív példaként említették. Ennek ellenére saját kezdeményezéseik súlyát alulértékelik, valószínűleg éppen annak következtében, hogy a kulturális, művészeti rendszer támogatása a korábban alakult, bebetonozott szervezeteket veszi alapul, és nincs átfogó stratégia az újabb kezdeményezések erősítésére. Az egyik interjúalany az állam és a társadalom ilyen komplex módon megvalósuló szerepvállalásának szükségét írta az „inkubátor” fogalommal.

Mindhárom típus jövőképe összességében nagyon bizonytalan. Jelenlegi helyzetüket úgy élik meg, hogy külső számukra nem befolyásolható tényezőktől függ az egzisztenciájuk,

⁴⁹ Ugyanezt a problémát feszegette Gyenis Tibor 2008-as MODEM-beli kiállításának címevel: *7490-Egyéb szakmai, tudományos, műszaki tevékenység.*

és hogy továbbra is tudják-e folytatni művészeti tevékenységüket. Példaképeket, sikertörténeteket nem igazán látnak maguk előtt, és eddigi tapasztalataik alapján a szórványos elismerések visszhang nélkül maradnak, nem lendítik előbbre sem a személyes sorsokat, sem a szcena helyzetét. A szakma jövőjét illetően is pesszimisták összességében, mégis kirajzolódott egy fejlődő fotográfus közeg. Úgy érzékelik, hogy megindult valamiféle nyitás külföld felé, a közönség „edukációja” is zajlik, egyre több fotókiállítás van a látogatottabb múzeumokban és galériákban.

Bibliográfia

Bartal Anna Mária

2005 *Nonprofit elméletek, modellek, trendek.* Budapest, Századvég Kiadó.

Benedek Mariann

2009 Kulturális értékteremtők. A kortárs magyar művészet társadalomszerkezete. In: Antalóczy Tímea-Füstös László-Hankiss Elemér: *Jelentés a magyar kultúra állapotáról.* Budapest, MTA PTI. 115—151.

Bourdieu, Pierre

2003 Alapelvek a kulturális alkotások szociológiájához. In Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája.* Budapest, Osiris Kiadó. 174—186.

Böröczfy Virág

2008 Lendületben...- A Fialok Fotóművészeti Stúdiója tavaszi kiállítássorozata. In: *Új Művészet* (5-6.) 51-54.

Csatlós Judit-Csizék Petra (szerk.)

2009 *FKSE könyv 3.* Budapest, Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület.

Csatlós Judit-Orbán György (szerk.)

2008 Szabad ez a hely? *Index link* (február)

Ex Symposion

2000 *Dokumentum.* (32-33.)

Gyenis Tibor

2008 *7490-Egyéb szakmai, tudományos, műszaki tevékenység.* Debrecen, MODEM.

Harsányi László–Kovács Róbert:

2002 *Kulturális nonprofit szervezetek Budapesten.* Budapest, Nonprofit Kutatócsoport.

Hegy Dóra-Timár Katalin

2010 Művészek kezdeményezéseinek fekete doboza. In: Sevic, Katarina-Kálmán Rita (szerk.): *Nem kacsák vagyunk a tavon, hanem hajók a tengeren. Független művészeti helyek Budapesten, 1989—2009.* Budapest, Impex. 101-113.

Horányi Attila-Timár Katalin

2000 *Dokumentum 5.* In Ex Symposion (32-33.) 1—3.

Jokesz Antal-Petrányi Zsolt

2005 *Fotómátrix CD-Rom*. Budapest, Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója.

Kemenesi Zsuzsanna

2005 A Pécsi József Fotóművészeti Ösztöndíjról. In: *Fotóművészet* (5-6)

Magyari Nándor László

1992 Élettörténeteink áthangolása (Szempontok az emlékezési gyakorlat vizsgálatához). In: *Műhely* (4) 50–53.

Mayer, Karl Ulrich

1993 Életutak és társadalmi változások. In: *Replika* (9–10) 110–118.

Pataki Ferenc

2001a Az önéletrírás „dramaturgiája” és az élettörténeti forgatókönyvek. In: *Élettörténet és identitás*. Budapest: Osiris Kiadó. 309–359.

2001b Életesemények és identitásképzés. In: *Élettörténet és identitás*. Budapest, Osiris Kiadó. 360–405.

2001c Élettörténet és identitás (Új törekvések a pszichológiában). In: *Élettörténet és identitás*. Budapest, Osiris Kiadó. 225–308.

Petrányi Zsolt

2004 Már minden képet leexponáltak. In: *VárUcca műhely* (1-2.) 4–8.

Stachel Peter

2007 Identitás: a kortárs társadalom- és kultúratudományok egy központi fogalmának genezise. In: *Régio* (4.) 3–33.

Stúdió Évkönyv 1994–95

1996 Budapest, Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület.

Tengelyi László

1998 *Élettörténet és sorseseemény*. Budapest, Atlantisz Kiadó.

VárUcca műhely

2004 (1-2.)

Váriné Szilágyi Ibolya-Solymosi Zsuzsa

1995 A siker szociális reprezentációja. In: *Szociológiai szemle* (1.) 25—54.

Vicsek Lilla

2006 Fókuszcsoport. Elméleti megfontolások és gyakorlati alkalmazás. Budapest, Osiris.

Internetes források

Bocz János

2009 *A nonprofit szektor strukturális átalakulása Magyarországon*, Ph. D. értekezés. Budapest. In: <http://www.nonprofit.hu/kiadvanyok/tanulmanyok.html>

Böröczfy Virág

2009 *A fotóművészet oktatásával kapcsolatos intézményvizsgálat*. In: <http://www.maimano.hu>.

Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója tagság

<http://www.fotomuveszek.webdesign.hu>

Kemenesi Zsuzsanna – Pfištner Gábor – Rajnai Ákos

2009 *Intézményvizsgálat a fotóművészet szakmai szervezeteiről és a fotográfia nyilvánosságra hozásával (is) foglalkozó intézmények körében és a fotóművészeti ösztöndíjakról*. In: <http://www.maimano.hu>

Magyar Fotóművészek Szövetségének Alapszabálya

<http://www.webdesign.hu/fotoszovetseg/mszov.html>

Mélyi József

2009 *A háló és a kamera szeme. A jelenlegi fotográfiai intézményrendszeréről*. Fotográfia itt és most című konferencián elhangzott előadás. In: <http://www.maimano.hu>

Pécsi József Fotóművészeti Ösztöndíj archívum

<http://lektoratus.hu/osztondiajk/Pecsi.archivum.html>

Personal Press Projekt – Kérdőív II ,

1999 Budapest, <http://www.c3.hu>.

Vass Zoltán – Molnár Péter

2009 *Társadalmi megújulás: a jövő generációk reménye és a megvalósulás*. In: <http://www.ofi.hu/tudastar/vass-zoltan-molnar-peter>.