

Mit tanulhatunk Besnyő Éva, Kati Horna és Ata Kandó aktivista művészeti munkáiból?

Még a 20. század elején is társadalmi korlátok nehezítették a női fotográfusok helyzetét. Bár már jelen voltak a fényképezés különböző területein, tevékenységük sokáig láthatatlan maradt. A nők gyakran férjük vagy egy műhelyvezető mellett dolgoztak segítőként, háttérmunkát végeztek, nevük pedig nem szerepelt a képek mellett. Ez a hierarchikus munkarend megnehezítette teljesítményük későbbi azonosítását és elismerését, így életművük töredezetté és kutathatatlanná vált. A fotográfiát ugyanakkor a korabeli diskurzusok részben „nőies” foglalatossággént is értelmezték: precizitást, részletekre való érzékenységet igénylő munkának tartották, amelyet sokan a háztartási szerepekkel hoztak összefüggésbe. A teljesítményt tehát a társadalomban jellemző női szerepekhez képest fogalmazták meg. A támogató hangok mellett mindvégig jelen volt az erős ellenállás is: egyes vélemények szerint a technikai és tudományos tudást igénylő fotográfia összeegyeztethetetlen volt a hagyományos női szerepekkel. A nők alkotói tevékenységét ezért gyakran leszűkítették retusálásra, vagy gyermekfotózásra.

A női fotográfusok történetének feltárása a 20. század második felében vált a fotótörténeti kutatás fontos területévé. A téma egyik alapvető összefoglalását Naomi Rosenblum adta *A History of Women Photographers* című munkájában, amely elsőként vállalkozott arra, hogy nemzetközi perspektívában tárja fel a női fotográfusok szerepét a médium 19–20. századi történetében, rámutatva arra, hogy sok esetben a stúdiók háttérmunkájában vagy férfi alkotók mellett maradt láthatatlan a tevékenységük (Rosenblum 1994, 9–18). A fotográfia kulturális és társadalmi kontextusát vizsgálva Mary Warner Marien hangsúlyozza, hogy a nők már a médium korai időszakától jelen voltak a fényképezés különböző területein, ugyanakkor társadalmi és intézményi korlátok gyakran befolyásolták szakmai lehetőségeiket és elismerésüket (Marien 2014, 323–326). A gender-szemponturnak elemzést Patricia Holland is vizsgálta, aki a fotográfia és a nemi szerepek kapcsolatát elemezve rámutatott arra, hogy a fotót egyszerre tekintették a nők számára elérhető pénzkereső és alkotói tevékenységnek, illetve olyan technikai területnek, amelyet a korabeli

diskurzusok mégis gyakran férfias kompetenciákhoz kötöttek (Holland 1997, 12–15). E fenti szövegek jelentősen hozzájárultak ahhoz, hogy a női fotográfusok szerepe a fotótörténeti kutatásban láthatóbbá váljon, és életműveik a művészettörténeti kánon újraértékelésének részévé váljanak.

A negatív hangok ellenére és a társadalmi változások hatására az 1910-es évektől a fotográfia egyre inkább legitím női szakmává vált, sőt kifejezetten ajánlották az önálló megélhetést kereső fiatalok számára. Magyarországon Pécsi József *A Fény* című folyóiratban publikált arról, hogy a modern nő számára megfelelő megélhetési lehetőséget jelenthet a fényképészet (Pécsi 1917, 5–7), és ennek megfelelően iskolájában számos fiatal nőt oktatott, köztük Besnyő Évát, Kati Hornát és Ata Kandót is. A technikai fejlődés és a reklámok – például a Kodak Girl alakja – is hozzájárultak a női jelenlét normalizálásához. A női fotográfusok művészeti kanonizációja azonban jóval lassabban haladt: bár korán felmerültek kritikai kérdések, a női életművek szélesebb körű láthatóvá válását végül csak az 1960-as évektől megerősödő feminista mozgalmak tették lehetővé. A női alkotók alulértékelt munkáinak egyik csoportja, mely körültekintő értelmezés hiányában ritkán, vagy hozzá nem illő szempontok szerint kapott elismerést, a művészeti aktivizmushoz köthető, pedig a fotográfia sokszorosíthatóságának és kommunikációs értékének köszönhetően a 20. században számos női alkotó vett részt aktivista mozgalmakban, vagy készített aktivista szándékkal műveket, hogy az élet különböző területein tapasztalt diszkriminációt és kiszolgáltatottságot megismertessék egy tágabb nyilvánossággal, és új perspektívákat megnyitva harcoljanak egy igazságosabb jövőért.

A társadalmi változásokért küzdő művek sok esetben eltértek a kánon diktálta minőségtől. A fotográfia területén például nem feltétlenül követték a 20. század modernista törekvéseit, így ritkán kerültek a művészeti intézményrendszer és a műkereskedelem érdeklődésének középpontjába. Az aktivista fotók esetében a forma sokszor alárendelődött a tartalomnak, nem esztétikai kihívások mentén, hanem egy adott tartalom közvetítésére készültek a képek. Az alkotók sokszor a fotográfia társműfajainak, például a grafikának és a kollázstechnikának, továbbá a film gyors nézőpontváltásainak az eszközeit is beépítették munkáikba.

A dolgozat célja három, közel ugyanabban az időben alkotó, magyar származású, de később más országokba emigráló fotográfus aktivista örökségének vizsgálata és tapasztalataik gyakorlatba ültetése. Besnyő Éva, Kati Horna és Ata Kandó munkásságát számos hasonlóság köti össze, melyek közül a legkiemelkedőbb az autonóm művészeti tevékenységet háttérbe szorító, komplex, aktivista jellegű művészeti gyakorlat. Kati Horna a második világháborút megelőző katonai konfliktusban, a spanyolországi polgárháború antifasiszta

harcában működött közre: a republikánusok megbízásából dolgozott a Confederación Nacional del Trabajo Külügyi Propaganda Irodájában. Feladata egy olyan fotóügynökség megszervezése volt, mely a fotók készítése mellett a nagy mértékű analfabétizmus közepette rendkívül fontos, képekkel való kommunikáció hálózatát is kiépítette, hogy tájékoztatni tudják a nyilvánosságot a spanyol polgárháború fejleményeiről, az anarchisták által ellenőrzött területek állapotáról¹. Ata Kandó 1956 októberében alkotótársával, Violette Cornelius holland fotográfussal utazott az osztrák-magyar határra, hogy dokumentálja a kommunista elnyomás és megtorlás elől menekülő embereket. A képekből készült fotókönyv 1956 karácsonyára, alig egy hónappal az utazás után jelent meg. A több ezer eladott példányból befolyt összeget a Vöröskereszt bevonásával később a menekültek javára fordították. Besnyő Éva viszonylag későn, a hatvanas éveiben kezdett együttműködésbe a holland feminista mozgalommal, a Dolle Minával, mely nyugati feminizmus második hullámával egy időben jelent meg. A mozgalom névadója, Wilhelmina Druckert a századelőn harcolt a női egyenjogúságért, alakja példaértékűvé vált a feministák számára. A mozgalom olyan kérdésekkel foglalkozott, amelyek Európa-szerte jól illeszkedtek a feminizmus második hullámába: a nők gazdasági, közéleti szerepének erősítése, a női test feletti önrendelkezés elérése, a fogamzásgátláshoz való hozzáférés könnyítése és különböző gyermekjóléti intézkedések foganatosítása.

A Cobra Museum of Modern Art Amstelveenben, Hollandiában adott helyet először olyan tárlatnak² mely kizárólag a fenti fotográfusok aktivista

¹ A Kati Horna spanyol polgárháborús tevékenységét vizsgáló kutatások közül kiemelkedik a *Told and Untold: The Photo Stories of Kati Horna in the Illustrated Press* című kötet, amely több tanulmányban elemzi Horna anarchista sajtóban megjelent fotóriportjait és a konfliktus idején végzett propagandamunkáját (Otayek 2017, Basilio 2017). A spanyolországi időszak fotótörténeti és narratív elemzését adja Lisa Pelizzon tanulmánya, amely Horna képeit a háború civil tapasztalatának dokumentumaként értelmezi (Pelizzon 2020). Az archív források újrafelfedezésében kulcsszerepet játszott Almudena Rubio Pérez kutatása, aki az amszterdami International Institute of Social History gyűjteményében több száz, korábban ismeretlen Horna-negatívot azonosított (Rubio Pérez 2020). A spanyolországi fotók korai feldolgozásához kapcsolódik továbbá a *Kati Horna. Fotografías de la guerra civil española (1937–1938)* című kiállítási katalógus és a későbbi tanulmányok, amelyek Horna képeit a polgárháború vizuális kultúrájának fontos forrásaként értelmezik.

² A holland Cobra Museum of Modern Art (Amstelveen) 2019 tavaszán rendezett kiállításokat Kati Horna, Ata Kandó és Éva Besnyő munkáiból, amely a társadalmi elköteleződés és aktivista fotográfia különböző megnyilvánulásait mutatta be: *Kati Horna: Compassion and Engagement* (2019. március 2.–június 30.) Horna spanyol polgárháborús és társadalmi dokumentumfotóit helyezte középpontba; *Eva Besnyő: Dolle Mina* (2019. március 3.–június 30.) Besnyő 1970es évekbeli nőmozgalmi dokumentumait mutatta be a holland közegben; valamint *Ata Kandó* (2019. március 3.–június 30.) Kandó pályájának humanista, családi és társadalmi portréit tárgyalta.

szemléletű képeire koncentrált, így nem a korábbi, más hatások által inspirált fotográfiákhoz képest kereste helyüket az életműben, hanem a Cobra mozgalom művészetének és eszméinek aktivista megközelítésére összpontosított. A múzeum kurátorai számára a Cobra kiállításai a nemzetközi szolidaritáson és kreativitáson alapuló alternatív kultúra fontos példái, melyek talán sosem voltak még ennyire relevánsak, mint a mai világban.

Aktivizmus a 20. században

Az aktivista művészet kialakulása szorosan összefügg a modernitás válságélményével, a tömegtársadalom megjelenésével és a politikai radikalizálódással. Az I. világháború tapasztalata alapvetően rendítette meg a művészet autonómiájába vetett hitet, és számos avantgárd irányzat – így a dadaizmus, a futurizmus kritikai ága és a konstruktivizmus – a művészi gyakorlat társadalmi felelősségét hangsúlyozta. A mű ekkor már nem pusztán esztétikai tárgyként, hanem beavatkozásként és állásfoglalásként jelent meg. A forradalmi és baloldali mozgalmakhoz kötődő művészet a húszas–harmincas években egyre inkább kollektív formákat öltött. Az agitprop, a munkásfotó és a politikai plakátművészet célja a mozgósítás, az oktatás és a tudatosítás volt, gyakran a tömegmédiumok segítségével (Révész 2015, 9-12). Ebben a közegben az egyéni stílus háttérbe szorult, a közérthetőség és a hatásosság vált elsődlegessé, ami meghatározó jellemzője lett az aktivista művészeti gondolkodásnak.

A magyarországi aktivista művészeti törekvések a 20. század elején elsősorban a baloldali, társadalomkritikus gondolkodáshoz és az avantgárdhoz kapcsolódtak. Kassák Lajos és köre – a *MA* és később a *Munka* folyóirat révén – a művészetet a társadalmi átalakulás eszközeként értelmezte, hangsúlyozva a kollektív felelősséget és az oktató, mozgósító szerepet (Kassák 1975, 40). A képzőművészet, az irodalom, a tipográfia, a mozgókép és a fotográfia összekapcsolása, valamint a munkáskultúra felé való nyitás a magyar aktivista művészet egyik alapmintázatát hozta létre. Ezen gondolatok mindhárom vizsgált fotográfus munkáira hatással voltak.

A spanyol polgárháború anarchista aktivizmusa (1936–1939) különösen fontos fejezetet jelent az aktivista művészet történetében. Az anarchista és antifasiszta csoportok vizuális kultúrája – plakátok, falfestmények, röplapok és fotók – közvetlenül a politikai cselekvést szolgálta (Burnett 1991, 65). A kollektív szerzőség, a gyors reagálás és a nyílt propaganda vállalása azt mutatta, hogy a művészet ebben a kontextusban nem különült el az élettől, hanem annak szerves részévé vált. Kati Horna a konfliktus elkötelezett aktivistája volt. Balol-

dali és anarchista politikai elköteleződése még a harmincas évek elején, európai emigrációja során formálódott ki. Első férje, Partos Gyula révén kapcsolatba került a spanyol CNT–FAI anarchista szervezeteivel (Borsányi 1989, 180–190), amelyek számára fotókat és vizuális anyagokat készített. Ez az ideológiai közeg elutasította a centralizált hatalmat és a klasszikus propaganda pátoszát, ami Horna képeiben is megjelent: nem a hősiesség, hanem a mindennapi élet, a közösségi szolidaritás és a civil tapasztalat került előtérbe. Spanyol polgárháborús tevékenységét több, egymással szorosan összefonódó politikai, kulturális és személyes hatás alakította, melyek együtt határozták meg azt a sajátos, erősen humanista szemléletű fotográfiai gyakorlatot, amely megkülönbözteti őt a korszak haditudósítótól.

A két világháború között és a második világháborút követően az aktivista törekvések Magyarországon a dokumentarizmus és a szociofotó keretein belül is megjelentek. A fotográfia különösen alkalmas médium volt a társadalmi egyenlőtlenségek, a szegénység és a perifériára szorult csoportok életkörülményeinek bemutatására. Bár ezek a kezdeményezések sokszor politikai nyomás alá kerültek, a szociofotós szemlélet – a változtatás igényével párosuló dokumentálás – a magyar művészeti gondolkodás tartós elemévé vált (Albertini 1997, 158). Ebben a hagyományban értelmezték életrajzírói Besnyő Éva fotográfiai praxisát is.

A második világháború utáni időszakban az aktivista szemlélet új, kulturális formában folytatódott. A CoBrA mozgalom (Copenhagen–Brussels–Amsterdam) művészei a racionalizmus és az akadémikus normák ellenében a spontaneitást, az ösztönösséget és a közösségi alkotást hangsúlyozták (Willems, 2004). Bár nem fogalmaztak meg konkrét politikai programot, a társadalmi felszabadulás iránti vágy és az intézményellenesség révén fontos előzményei lettek a későbbi aktivista és ellenkulturális művészeti gyakorlatoknak. A CoBrA mozgalom (1948–1951) művészi és társadalmi kísérletei inspirálták a holland ellenkultúra játékos és provokatív stratégiáit a '60-as évek Provo mozgalmán keresztül, amelyek közvetve megalapozták a Dolle Mina feminista aktivizmus radikális, akciócentrikus gyakorlatát is. A feminista aktivisták akciói – utcai performanszok, provokatív gesztusok – rokoníthatók a CoBrA művészet és élet közötti határokat lebontó szemléletével. Mindkét esetben központi szerepet kapott a spontaneitás, a humor, a játékosság és a polgári normák tudatos kifordítása. A kapcsolat a vizuális kultúra szintjén is tetten érhető. A Dolle Mina akciói gyakran tudatosan építettek a sajtó nyilvánosságára és az erős képiségre, ami szintén összhangban állt a CoBrA művészek kísérletező képelfogásával. Besnyő Éva és más alkotók a CoBrA szellemiségét hordozó kulturális közegben dolgoztak, mikor aktívan részt vettek a Dolle Mina femi-

nista akcióiban, és dokumentálták azokat, így hidat teremtve a két mozgalom társadalmi és vizuális dimenziója között.

Az 1960-as évek társadalmi mozgalmai – a polgárjogi küzdelmek, a háborúellenes tiltakozások és a diáklázadások – is új lendületet adtak az aktivista művészetnek. A művészet kilépett a múzeumokból és galériákból az utcára, a tüntetések és közösségi események terébe. A performansz, az akcióművészet és a konceptuális művészet eszközei lehetővé tették, hogy a hangsúly a részvételen, a folyamaton és a közvetlen tapasztalaton legyen. Ebben az összefüggésben jelent meg a Szituacionista Internacionálé, amely radikálisan bírálta a kapitalista társadalmat mint „spektákulumot”. A szituacionisták a mindennapi élet átalakítását tűzték ki célul, városi beavatkozásokkal, játékos, de politikailag éles akciókkal. Számukra a művészet nem önálló tevékenység volt, hanem az élet forradalmasításának egyik eszköze, ami erősen hatott a későbbi részvételi és aktivista művészeti stratégiákra. Ata Kandónak nem volt közvetlen, szervezeti kapcsolata a Szituacionista Internacionáléhoz, vagyis nem volt tagja a mozgalomnak, és nem vett részt annak elméleti munkájában. Ugyanakkor nagyon közel lakott a későbbi szituacionisták kedvenc kávéházához, a Chez Moineau-hoz, és baráti kapcsolatot ápolt jónéhányukkal, talán emiatt szellemi és gyakorlati párhuzamok is jól kimutathatók életműve és a szituacionista megközelítés között, főként abban a tekintetben, ahogyan a fotográfiát társadalmi beavatkozásként értelmezte. Ata Kando humanista–aktivista fotográfiája – különösen az 1956-os magyar menekültekről, illetve a dél-amerikai őslakos közösségekről készített munkái – nem pusztán dokumentáló, hanem tudatosan politikai és etikai állásfoglalás voltak. Ez rokon a szituacionisták azon törekvésével, hogy a képek ne a „spektákulumot” erősítsék, hanem a néző kritikai tudatát mozgósítsák. Bár Kandó nem városi akciókkal vagy performatív beavatkozásokkal dolgozott, fotói a fennálló társadalmi rend kritikáját és az empátia felébresztését célozták.

A 20. századi aktivista művészet folyamatosan a társadalmi változás és a vizuális kommunikáció határain kísérletezett, legyen szó a baloldali avantgárdról, a spanyol polgárháború anarchista dokumentációjáról, a magyar szociófotóról vagy a holland ellenkultúra és a feminista akciók összefonódásáról³. A fotográfia ebben a közegben nem csupán művészi kifejezésformaként,

³ Érdemes röviden megemlíteni a roma nők vizuális eszközöket alkalmazó feminista gyakorlatait is, amelyek a többségi társadalomban szükséges társadalmi változásokért küzdöttek. Magyarországon ennek meghatározó képviselője volt Oláh Mara Omara, akinek személyes történetmesélésre épülő, élettörténet-festményei a roma nők gyakran láthatatlan tapasztalatait tették megoszthatóvá. Munkái a kulturális párbeszéd részévé emelték ezeket a történeteket, miközben ráirányították a figyelmet az elnyomó társadalmi struktúrákban működő egyenlőtlenségekre és anomáliákra. (Popovics 2025)

hanem tudatos beavatkozásként és politikai állásfoglalásként jelent meg, és hidat képezett az esztétikai kísérletezés és a társadalmi aktivizmus között. Az aktivista művészet a század során olyan összetett gyakorlattá vált, amelyben az esztétika, a politika és az etikai felelősség szorosan összekapcsolódott.

Hasonlóságok Besnyő Éva, Kati Horna és Ata Kandó életében

A női alkotói pályákat jellemzően gyakran megszakítják a családalapítás, a gyermekneveléshez és a gondoskodáshoz kapcsolódó feladatok, mégis mindhárman jelentős életművet hoztak létre. Linda Nochlin 1971-ben megjelent tanulmánya, melyben a nagy női művészek hiányára keresi a válaszokat a művészet történetében, fontos gátló körülményként mutatja fel a rövid, vagy nagyobb megszakításokkal megtört női életműveket (Nochlin 1971, 22-39). Besnyő Éva már huszonéves korától kezdve fotográfusként dolgozott, és még hatvanévesen is új alkotói korszakba kezdett, amikor csatlakozott a Dolle Mina mozgalomhoz. Kati Horna grafikát tanult a Bortnyik Műhelyben, ezután ismerkedett meg a fotográfiával. A spanyol polgárháborút dokumentálta, majd Mexikóban telepedett le, ahol Leonora Carrington és Remedios Varo társaságában alkotott. Ebben a szürrealista művészkörben szinte élete végéig aktív maradt. Ata Kandó nehéz anyagi és családi körülmények között is kitartott a fotográfia mellett, miközben világszerte dolgozott. Mindhárom alkotó hosszú életet élt: Besnyő Éva 93, Kati Horna 88, Ata Kandó pedig 104 éves korában hunyt el, és idős korukig aktívan részt vettek a művészeti életben.

Szellemi fejlődésükre erősen hatott a szabadelvű családi háttér és a korszak progresszív eszméi. Besnyő Éva felvilágosult neveltetésben részesült: apja aktívan támogatta a nők emancipációját és oktatását.⁴ Bár Éva nem az egyetemi tanulmányokat választotta, családja elfogadta döntését, és lehetővé tette számára a fotográfia technikáját sajátítsa el. A nyitott közeg egész életére hatott, így később a holland nők egyenjogúságáért küzdő, feminista Dolle Mina mozgalomban is aktív szerepet vállalt. Kati Horna fiatalkorában több avantgárd és baloldali művészeti körrel került kapcsolatba Budapesten és Berlinben. A Bauhaus szellemisége és olyan alkotók formálták gondolkodását, mint Moholy-Nagy László, valamint személyes ismeretség fűzte jelentős értelmiségiekhez is.⁵

⁴ Besnyő Éva szülei felvilágosult szellemben nevelték lányaikat. Édesapja a Budapesten alapított Feministák Egyesületének tagja volt és elköteleződött a nők továbbtanulása és emancipációja mellett. Az egyesület törekvéseinek fókuszában a nők képzéséért és közéleti részvételéért folytatott küzdelem állt. *A nő és a társadalom* című lapjukban Besnyő Bernát jogi kérdésekkel kapcsolatban publikált.

⁵ Budapesten az Andrássy úti leánygimnáziumba járt. Középiskolai éveit alatt kapcsolatba ke-

Életét a korai politikai és művészeti tapasztalatok, valamint a többszörös migráció határozta meg. Ata Kandó támogató, kulturálisan aktív családban nőtt fel, ahol a gyermeki szabadság és nyitottság kiemelt érték volt.⁶ Korán találkozott a marxista, konstruktivistá⁷ és szociofotós⁸ gondolkodással, amelyek egész életművét áthatották. Munkáira a Bauhaus és a magyar szociofotó mellett nagy hatással voltak a párizsi avantgárd köréi⁹ is, amelyek társadalmi érzékenységét és dokumentarista szemléletét erősítették. Ata Kandó ötvenes években Párizsban töltött időszaka és szerelmi kapcsolata Ed van der Elsen holland fotográfussal lehetővé tette számára, hogy megismerje azokat a bohém művészköröket - a SaintGermaindesPrés környékén mozgó fiatalokat, jazzzenészeket, írókat, képzőművészeket és fotográfusokat - akik szoros kapcsolatban álltak az avantgárd eszmékkel. Néhányuk, ekkor még laza, szervezetlen formában (JeanMichel Mension, Gil J. Wolman, Michèle Bernstein), később a szituacionista mozgalom képviselőjévé vált. Van der Elsen ekkor dolgozott a *Liefdesgeschiedenis in Saint-GermaindesPrés* (*Szerelmi történet a SaintGermaindesPrés negyedben*) című sorozatán, amely a háború utáni Párizs fiatal bohémjeinek életét dokumentálta, és később a holland fotótörténet egyik meghatározó alkotásává vált (Staple 2001).

rült a Cikk-cakk mozgalommal, mely Kassákhoz és más avantgárd művészeti csoportokhoz állt közel, zenei-színházi esteket szervezett és a dada mozgalom egyik hazai képviselője volt[#]. Már tizenéves korában Berlinbe utazott, ahol a Bauhaus köréhez tartozó művészekkel találkozott, Moholy-Nagy László mellett megismerkedett Kárász Judittal is. A Hornáról szóló írások megemlítik, hogy személyes kapcsolatban volt Walter Benjamin-nal és Bertolt Brecht-tel.
⁶ Édesanyja, Beke Margit könyvet írt *Ata könyve* címmel, a gyermek Etelkáról, aki nehezen kimondható nevét maga egyszerűsítette Atára.

⁷ A Bauhaus és a konstruktivizmus hatása megfigyelhető a Bortnyik Sándor féle Műhelyben készített, *A Kis munkások* című vizsgamunkájában is.

⁸ Kandó esetében fontos megemlíteni Haár Ferenc munkásságát és az azon keresztül kibontakozó magyar szociofotó hatását is. A társadalmi kiszolgáltatottságot, a perem-létet dokumentáló fotográfusi tevékenység közvetlenül az aktuális történeti közegben akart hasznos lenni, felhívni a figyelmet a különbségekre, és megoldásokat generálni a probléma tudatosításával. Haár a Kassák Lajos által vezetett Munka-kör tagja, a kör szociofotós csoportjának meghatározó alakja volt. Ata Kandó két évig dolgozott segédként a Haár Stúdióban.

⁹ Ata Kandó ötvenes évekbeli párizsi tartózkodása és szerelmi kapcsolata Ed van der Elsen holland fotográfussal hozzásegítette azon bohém, művészkörök megismeréséhez, melyek később a szituacionista mozgalom alapját képezték. Elsen az egyik legismertebb holland fotográfus, ezekben az években dolgozik *Liefdesgeschiedenis in Saint-Germain-Des-Prés* című sorozatán, mely később a holland fotótörténet egyik meghatározó alkotása lett. A könyv a szituacionista eszmék iránt fogékony párizsi fiatal bohémek csoportjának találkozóit dokumentálta a háború utáni útkeresés időszakában. A fiatalok kedvelt kávéházai csupán néhány sarokra voltak Kandó és Elsen közösen bérelt lakásától, így Ata részben személyesen, részben Elseken közvetítésével könnyen kapcsolatba kerülhetett a Lettrista és a Szituacionista Internacionálé elveivel.

Az 1920–30-as évekre Magyarországon a női fotográfusok társadalmi megítélése jelentősen javult, így Pécsi József műtermét, – ahol Besnyő, Horna és Kandó is megfordult és tulajdonképpen oktatási intézményként működött – viszonylag elfogadó közeg vette körül. Pécsi József már korán hangsúlyozta, hogy a fotográfia a nők számára is nyitott pálya, amely technikailag elsajátítható, és egyszerre kínálhat önkifejezést, megélhetést és társadalmi elismerést. Magánoktatásának anyagai részben megsemmisültek, mikor leégett a műterme, de szakmai gondolkodása jól rekonstruálható a számos hazai folyóiratban megjelent publikációiból. Az 1927-es nemzetközi kiállítás¹⁰ kapcsán a fotográfia autonómiáját sürgette, amelyet szerinte az egyéni hangok kibontakozása tehetne lehetővé. E gondolatok hatása felismerhető Besnyő Éva, Kati Horna és Ata Kandó későbbi, önálló fotográfiai törekvéseiben.

Besnyő számára a Pécsi Műhely inkább szellemi és szakmai kapcsolódási pontot jelentett, mintsem szigorú képzési keretet, inspirációit főként a modern nemzetközi fotóirodalomból merítette. Pécsi József a nemzetközi fotóirodalomhoz elsősorban külföldi szakfolyóiratok és szakkönyvek rendszeres beszerzésén keresztül jutott hozzá, amelyekből saját szakmai könyvtárat épített fel budapesti műtermében és iskolájában. A gyűjtemény főként német nyelvű fotótechnikai és művészeti kiadványokból állt, és fontos szerepet játszott abban, hogy tanítványai közvetlenül megismerhessék a korszak nemzetközi fotográfiai elméleteit és technikai újításait (Kincses 2006, 28–31; Baki 2004, 64–66). Besnyő később kritikusan nyilatkozott az iskoláról, különösen az ebben az időszakban tipikusan a nők számára kijelölt, kevésbé kreatív retusálási feladatok miatt.¹¹ Kati Horna esetében Pécsi reklám- és tárgyfotói jelentettek meghatározó mintát, amelyek visszaköszönnek tárgyakat humanizáló későbbi munkáiban. Ata Kandó Pécsinél szerezte meg a fotográfia technikai alapjait, élete során rengeteg portrét készített, melyekhez az iskola erős támogatást adott.

Az „art worker” fogalma is összeköti a három fotográfust. Gustave Courbet 1861-es realista kiáltványa¹² meghatározó mérföldkővé vált a művész,

¹⁰ A *Második nemzetközi művészeti fényképkiallítás* Budapesten, a Múcsarnokban 1927. szeptember 14. és október 2. között zajlott, és magyar, német, francia és angol nyelvű dokumentummal is kísérték. Ez egy hivatalos nemzetközi fotóművészeti bemutató volt, ahol több mint 2000 kép szerepelt. Pécsi József ebben a kiállítási kötetben közölt tanulmányában kritikusan viszonyult a kirakott anyaghoz, több mint 1500 kép „közepesnek” minősítését említve.

¹¹ „Pécsinél egy nagy műtermi, 13-18 negatívós géppel dolgoztunk, ezeket kellett retusálni. Erre túl sok idő ment el. A hivatalos tanulmányok főleg portréstudiumokból álltak, túl kevés elméletet és technikát kaptunk. (Besnyő 1982, 1)

¹² Courbet Gustave: *Realist Manifesto: An Open Letter*, 1861, <https://www.arthistoryproject.com/artists/gustave-courbet/realist-manifesto-an-open-letter/>

mint munkás szemlélet kialakulásában, majd a 20. század elején a dada, az Új Tárgyiasság és Moholy-Nagy László írásai, valamint Magyarországon Gró Lajos 1930-as cikke (Gró 1930/14, 245) is erősítették a művészet és a munkás-ság kapcsolatát. Besnyő Évát életművének hazai és nemzetközi bemutatásai következetesen a szociofotó és a munkásfotográfia hagyományába helyezték, hangsúlyozva a művész és munkás szerepének összefonódását. Kati Horna több forrás szerint is tudatosan került a „művész” megnevezést, és inkább „art worker”-ként vagy spanyolul „obrero del arte”-ként határozta meg magát, ezzel hangsúlyozva alkotói tevékenységének társadalmi és politikai jellegét (Americas Society 2016). A róla szóló kiállítási katalógusok kiemelik, hogy Horna fotográfiáját nem autonóm művészi gyakorlatként, hanem társadalmi és kulturális munkaként értelmezte, amely szorosan kapcsolódott újságírói és szerkesztői tevékenységéhez (Kismaric és Meister 2017). A kutatások szerint ez az önmeghatározás a spanyol polgárháború idején végzett munkájával és az anarchista kulturális körökkel áll összefüggésben, ahol a művészetet gyakran kollektív társadalmi munkaként fogták fel (Zavala 2017). Horna későbbi visszaemlékezéseiben és interjúiban is megjelenik az a gondolat, hogy nem kívánt a hagyományos művészeti kategóriákhoz tartozni, hanem elsősorban fotográfusként és alkotó munkásként tekintett saját tevékenységére (Rodríguez 2011). A kortárs művészettörténeti értelmezések ezért az „art worker” önmeghatározást Horna politikai és esztétikai szemléletének fontos részének tekintik (Americas Society 2016; Zavala 2017). Ata Kandó ugyan kevésbé köthető az art worker mozgalomhoz, és inkább művészként határozta meg magát, mégis épp az 1956-os, aktivista jellegű munkájának körülményei és célkitűzései miatt nem alaptalan art worker-ként hivatkozni rá.

Besnyő, Horna és Kandó művészeti aktivizmusa

A három fotográfus munkáit leginkább az autonóm művészetben túlmutató, aktivista jellegű alkotói gyakorlat köti össze, amely mindhárom életműben eltérő hangsúllyal, de következetesen jelen van. Besnyő Éva egész pályáját tudatos szervezői és politikai aktivitás kísérte, amely a Dolle Mina mozgalomban csúcspontot ért el, ahol egyszerre volt fotográfus, résztvevő és formáló szereplő. Kati Horna ideológiai elköteleződéséből kapcsolódott a spanyol polgárháború antifasiszta propagandájához, ahol nemcsak fényképezett, hanem a többre-eggyre vizuális kommunikációt és annak intézményi hálózatát is kiépítette. Ata Kandó az 1956-os menekültválság hatására dokumentarista és humanitárius célú fotókönyvet hozott létre, amely jelentős anyagi támogatást generált a

menekültek számára. E példák azt mutatják, hogy Besnyő, Horna és Kandó munkásságában az aktivizmus és az alkotás összefonódása újraértelmezte a művészi autonómia fogalmát. Műveik a művészettörténet hagyományos keretein belül nem nyertek elismerést, napjainkban újabb értelmezési keretek keresik jól megérdemelt helyüket a művészet történetében.

Besnyő és a Dolle Mina

Besnyő Éva 1910. április 29-én született Budapesten és 93 éves korában halt meg Larenben, Hollandiában. Mindig arra törekedett, hogy megtalálja a módját, hogyan lehet tudását, művészeti ismereteit/gyakorlatát az adott helyzet igényei szerint alkalmazni. A második világháború alatt, mikor bujkálni kényszerült, például a De Ondergedoken Camera (The Underground Camera), holland fotográfusok ellenálló szervezetén keresztül, (nem hivatalos tagként), készített fotókat hamis igazolványokhoz. A fényképezőgép számára az önkifejezés eszközét jelentette, így nem csak a képek készítésére, hanem a fotók további útjára, a sajtó működésének megismerésére, az intézményrendszer építésére, kiállítások szervezésére is fordított energiát. Életműve így nem maradt elszigetelt, fotói a változó körülmények ellenére megtalálták az utat közönségükhöz.

Besnyő képeit korábban jellemzően az avantgárd fotográfia és a szociofotó kategórián keresztül tárgyalták. Ezt támasztják alá 1982-ben megjelent első átfogó katalógusa (Besnyő, 1982), majd az 1986-os Magyarországon kiadott Műcsarnokban rendezett kiállításának katalógusa is (Besnyő 1986), illetve a 2003-ban megjelent monográfia (Diepraam 1999). Willem Diepraam, ez utóbbi könyv írója, a Dolle Mina mozgalomhoz kötődő fotográfiákat nem tartja különösebben értékesnek, a művészeti kánonba illeszthetőnek, így Besnyőt alapvetően avantgárdhoz/modernizmusához kapcsolható „Nieuwe Fotografie” (Új Fotográfia / New Photography) mozgalom képviselőjeként tematizálja. Diepraam szándékát a hollandiai fotótörténet tendenciái befolyásolták, melyek korábban Besnyőt az ottani dokumentarista-humanista hagyomány felől közelítették meg. Ez utóbbiból szerette volna az eddigi legteljesebb monográfia írója kiemelni a művészt az Új Tárgyiasság összefüggéseinek felerősítésével (Diepraam 1999).

Magyarországon a 20. század elején népszerű szociofotó helyi hagyományainak részeként foglalkoztak Besnyő Éva munkáival. A Műcsarnokban megrendezett nagyszabású kiállításának katalógusa mellett E. Csorba Csilla is

Az elmúlt években, főként a feminista megközelítések térnyerésével, a Besnyő kiállításokon egyre nagyobb figyelmet kapott egy a fentiekől eltérő megközelítés, mely azon munkáit emeli reflektorfénybe, ahol nem az egyes fotográfiák maguk, hanem elkészítésük körülményei és felhasználásuk szemléletformáló, helyenként aktivista jellege a lényeges. Ilyen kiállítás volt a *The Sensuous Image* a Jeu de Pomme-ban, Párizsban, 2012-ben, majd a kifejezetten a holland feminista aktivizmust bemutató *Dolle Mina* című tárlat a Cobra Museum of Modern Art-ban, Amstelveen, Hollandiában, 2019-ben, és ebbe a sorba illeszkedik a 2020-ban megrendezett *Személyes távolság* is a Kassák Múzeumban, Budapesten. Ezen események számos olyan, eddig kevésbé értékelt gyakorlatot emelnek fókuszba Besnyő életművében, melyek a 21. század felelős fotográfusának tevékenységét vetítik előre. A fotográfus nemcsak a képek elkészítésének folyamatára koncentrált, hanem azok megjelenését, további útját is gondozta.

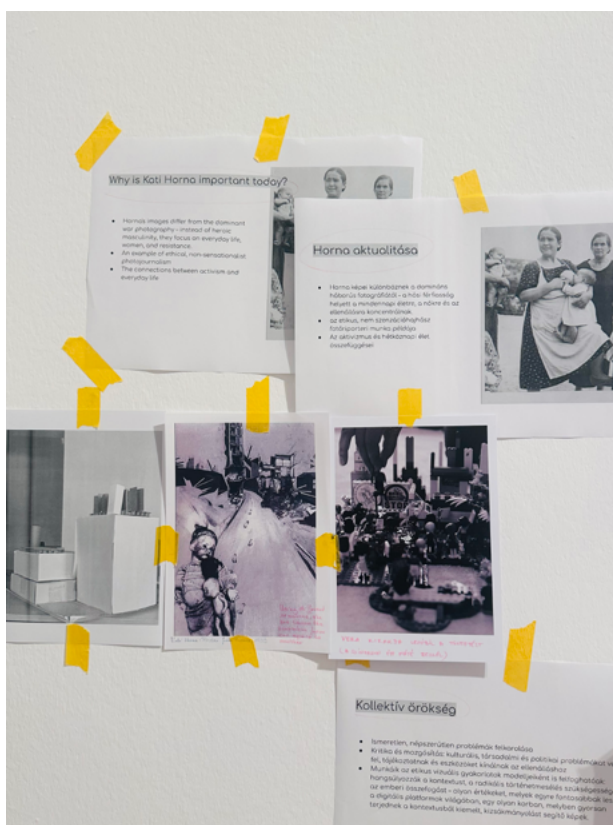
Besnyő a Dolle Mina szervezettel való együttműködése az 1960-as években kezdődött és körülbelül 1975-ig tartott, ekkorra a szervezet már elérte célkitűzéseit, a hollandiai nők körülményei megváltoztak, a további harcok pedig más platformokon folytatódtak. A közös munka távlatai és a fotográfus érintettsége a folyamatokban egyaránt túllépték a fotóriportok jellemző kereteit, mégis csak az elmúlt időszakban kezdték el több szempontból is vizsgálni a képek keletkezésének körülményeit, azt az alkotói attitűdöt, mely nem kifejezetten a fotók esztétikai minőségére, hanem a képek készítésének folyamatára és céljára egyaránt fókuszált.

Besnyő Éva eleinte fényképezőgépével követte az eseményeket. Rengeteget fotózott. Bár legtöbbször az ő képeivel reprezentálták a mozgalom tevékenységét, az elkészült fotóknak még így is csak nagyon kis százaléka jelent meg a lapokban. Valószínűsíthető, hogy a képek válogatását nagymértékben befolyásoltak a sajtótemékek és a mozgalom promóciós felületeinek igényei. A képek eszközök voltak, hogy az akciókat minél látványosabban, figyelemfelkeltőbben és szimpatikusabban mutassák be a széles nyilvánosságnak. A fotók autonómiája háttérbe szorult, a fotográfus résztvevői pozíciója és a közös cél elérése vált erőteljessé. Besnyő emellett ott volt a művészeti akciók kialakításában, a demonstrációk előkészítésében, a célok kommunikációjában és a promóciós anyagok szerkesztésében. Képein az esztétikai és a társadalmi szempont szoros egységet alkotott, a képek nem pusztán vizuális élményt nyújtottak, hanem a politikai diskurzus és a társadalmi mozgósítás eszközeiként is működtek. Besnyő innovatívan használta a különböző közvetítő platformokat, lehetővé téve, hogy a fotográfia egyszerre szolgálja az összegzést és a továbblépést, a múlt eseményeinek feldolgozását és a jövőbeni aktivista cselekvés irányát. Sokrétű praxisa példaként szolgál a fotográfia és

az aktivizmus metszéspontjában működő, illetve a részvételi, közösségépítő művészeti gyakorlatok vizsgálatához.

Kati Horna aktivizmusa a spanyol polgárháborúban

Kati Horna 1912. június 6-án született Budapesten, és 2000. november 29-én halt meg Mexikóvárosban. Budapesti tanulmányai után rövid időt töltött Németországban, ahol az avantgárd fotográfia hatásai érték. 1932 és 33 között Párizsban találkozott a szürrealista művészeti törekvésekkel, majd a spanyol polgárháború idején dokumentálta a háború sújtotta embereket, különösen a gyermekek és a nők életét. 1940-től Mexikóban élt, ahol Leonora Carrington és Remedios Varo barátsága a szürrealista érdeklődését erősítette tovább. Pályája során a dokumentarista, humanista és szürrealista fotográfiát ötvözte, 2000. november 29-én hunyt el Mexikóvárosban.



2.ábra: Erdei Krisztina-Hatala Noémi: Az ellenállás akkumulátorai: mikepércsi oktatóanyag, részlet az installációból Kati Horna képeivel, Ludwig Múzeum, Budapest, 2026.

Aktivista tevékenysége a harmincas évekre jellemző. 1936-ban, a spanyol polgárháború kitörésekor kapcsolódott be a konfliktusba, fotográfiai tevékenysége szorosan összefonódott anarchista politikai elköteleződésével és a Confederación Nacional del Trabajo – Federación Anarquista Ibérica (Munka Nemzeti Szövetsége – Ibériai Anarchista Szövetség) szervezetéhez fűződő intézményes kapcsolatával. 1937-ben, a polgárháború kellős közepén érkezett Barcelonába az Ibériai Anarchista Föderáció meghívására, ahol az anarchisták hivatalos fotósaként és a Spanyol Fotóügynökség (Photo SPA) munkatársaként dolgozott. Saját meghatározása szerint munkásként tekintett magára, aki képeivel egy politikai ügyet szolgál. Fotográfiája így eleve nem akart semleges lenni, hanem tudatosan vállalta az antifasiszta és anarchista propaganda jelleget.

Horna képei a nemzetközi közvélemény megszólítását célozták. A Spanish Photo Agency (Photo SPA) létrejöttével, melynek hivatalos fotósává vált 1937-től, a kezdetben ingyenesen terjesztett propagandaanyagok fokozatosan bekerültek a nemzetközi sajtó vérkeringésébe. Horna rendkívüli intenzitással dolgozott: rövid idő alatt több száz felvételt készített Barcelonában, Aragóniában és a frontokon. Fényképei reagáltak a Franco-rezsim és a sztálinista sajtó rágalomkampányaira, különösen arra a narratívára, amely az anarchistákat barbár, romboló erőként ábrázolta. Horna ezzel szemben a forradalom mindennapi, építő oldalát, a kollektivizált munkahelyeket, közösségi tereket és az új társadalmi szerveződésekkel mutatta meg.

Az aragóniai fronton és a felszabadított területeken készült sorozatainak különösen jól példázzák sajátos látásmódját. Nem csupán harci jeleneteket fényképezett, hanem a libertárius kommunizmus hétköznapi működését: kollektivizált templomokat, műhellyé alakított közösségi tereket, parasztokat, nőket és időseket, valamint a mosókonyhákat mint női találkozási és szolidaritási helyszíneket. Ezek a képek gyakran etnográfiai érzékenységgel közelítenek alanyaikhoz, és tudatosan elkerülik a heroizáló vagy szenzációhajhász háborús ábrázolást. A fronton készült felvételein a milicisták mindennapi élete, a várakozás, a pihenés és az emberi kapcsolatok kerülnek előtérbe, ami különösen hitelessé és személyessé teszi munkáit.

Fontos fejezet Horna tevékenységében a fotómontázsok és kollázsok megjelenése, melyekben a képek átfedésével és szerkesztésével közvetítette a háború civil tapasztalatát az antifasiszta propaganda szolgálatában, például a börtönökről készült montázsokban, amelyek a fasiszta sajtó rémhíreit árnyalták. Ugyanez a stratégia teljesedik ki az 1938-ban megjelent, *¿España? Un libro de imágenes sobre cuentos y calumnias fascistas* (Spanyolország? Képek a fasiszta hazugságokról) című propagandaalbumban, amely nagyrészt Horna képeire épült, és a nemzetközi sajtó manipulációit leplezte le vizuális ellenérvekkel. Az album

Horna politikai és vizuális gondolkodásának egyik fontos pontja, ahol a fotográfia, a grafika és az ideológia szorosan összekapcsolódik.

A háború későbbi szakaszában Horna Valenciában folytatta munkáját, az *Umbral* magazin köré szerveződő anarchista sajtó egyik kulcsfigurájaként. Itt nemcsak fotós, hanem szerkesztési és grafikai feladatokban is részt vett, miközben a frontokra – Madridba, Teruelbe – is ellátogatott. Képein egyre hangsúlyosabbá vált a pusztítás, a bombázások és az emberi veszteség ábrázolása, ugyanakkor továbbra is megmaradt az empátikus, nem heroizáló nézőpont. Kati Horna spanyol polgárháborús életműve így egyszerre tekinthető történeti dokumentumnak, anarchista-aktivista gyakorlatnak és autonóm vizuális gondolkodásnak, amely a háborút elsősorban emberi és társadalmi tapasztalatként rögzítette. Fotográfusként ötvözte a történetmesélést, a dokumentációt és a politikai üzenet közvetítését, ehhez tudatosan választott vizuális eszközöket. Michel Otakey fotótörténész a „radical storytelling” kifejezést alkalmazta Kati Horna munkájára, mely arra utal, hogy Horna spanyol polgárháborús sorozatai nem egyszerű dokumentum-fotográfiák, hanem politikai válaszként, radikális történetmesélésként, ellennarratíva-alkotásként értelmezhetők (Otakey, 2016). Tevékenysége példát nyújt a kortárs aktivista és dokumentarista fotográfia számára, különösen abban a tekintetben, hogy mennyire fontos a vizuális tartalmak kontextusának megértése egy újabb munka létrehozásának.

Ata Kandó aktivista projektje

Ata Kandó Görög Etelka néven született 1913. szeptember 17-én Budapesten, és 2017. szeptember 14-én hunyt el Larenben, Hollandiában. A Kandóról szóló szövegek elsősorban kalandos életére fókuszáltak, fotográfiáit pedig eme életút illusztrációjaként, nem önértékkel bíró alkotói pályaként vizsgálták. Ennek egyik oka, hogy néhány könyvének (a cím nélküli piros könyv, a *Kalypso és Nauszika*) bevezetőit és a *Hold véréből* című útikönyvet teljes egészében ő maga írta, illetve az *I shall Use My Time* című katalógus¹⁴ is egy interjúval indít, mely pusztán életrajzi részleteket említ. Munkáinak alapos vizsgálata, a művészet- és fotótörténeti kontextus megteremtése így rendre elmaradt. Kivételt képez Tóth Enikő *Ata Kandó fotótörténeti recepciója* című szakdolgozata (Tóth 2018), mely elsősorban a fotókönyvekre, azok közül is a *Kalypso és Nauszika* című kiadványra összpontosít.

¹⁴ A katalógus az eddigi legátfogóbb Ata Kandó kiállításához készült 2016-ban. Kandó, Ata. 2016. *I Shall Use My Time*. Rotterdam: Recto Verso.

Életművének háromféle megközelítése jellemző, az exil-művészeti és antropológiai mellett a jelen tanulmány és az aktivista tevékenység szempontjából talán a legfontosabb a feminista, melynek feladata a művész karrierjét befolyásoló személyes és intézményes keretek vizsgálata. Linda Nochlin elutasítja azt a szerinte burzsoá és modernista meggyőződést, hogy a művészet az egyéni érzelmi tapasztalat közvetlen kifejezése, a személyes élet vizuális fordítása, helyette úgy gondolja, hogy a művészet magában foglal egy önmagában konzisztens formanyelvet, amely többé vagy kevésbé függ bizonyos időben meghatározott konvencióktól, sémáktól (Nochlin 1971, 23-24). Egy mű létrejöttében így nagy szerepe van a társadalom korabeli intézményeinek és a művész ezekben betöltött szerepének (Harris 2001, 101). Mi történik azonban, ha a művész, ahogy Ata Kandó is, a tanulmányai befejezése után viszonylag elszigetelt életet él? Bár nyitottsága és szellemi érdeklődése a gyermeknevelés évei alatt is töretlen maradt, témaválasztását ebben az időszakban elsősorban személyes anyai szerepe és saját gyermekkori tapasztalatai határozták meg.



3.ábra: Erdei Krisztina-Hatala Noémi: *Az ellenállás akkumulátorai: mikepércsi oktatóanyag*, részlet az installációból Ata Kandó portréjával és kontakt képeivel, Ludwig Múzeum, Budapest, 2026.

Később, mikor Hollandiába érkezett, felvették a GKf-be,¹⁵ mely a Hollandiában működő két jelentős fotografiai szakmai csoport egyike volt. Ez a kapcsolat segítette szakmai fejlődését. Besnyő Évával ellentétben ugyan nem töltött be vezető szerepet e művészeti szervezetben, de barátai és a kiállítások, szakmai események révén tájékozódott a szcena aktualitásairól. Oktatói karrierje, mely viszonylag későn indult, szintén segítette a fotográfia trendjeinek követésében. Mindennek ellenére Kandó számára sosem volt fontos, hogy mozgalmak és csoportok mentén határozza meg művészeti praxisát, inkább tekinthetjük magányos alkotónak, akire ugyan hatottak a művészeti világ tendenciái, mégis nagyon személyes érdekek és elképzelések formálták munkamódszerét és témaválasztását.

A művészet 20. századi intézményrendszere nem támogatta egy egyedülálló anya és művész alkotói karrierjét. Ata Kandónak így az alkotás lehetőségéért és az elismerésért két fronton is harcolnia kellett: egyrészt a megélhetési nehézségek mellett kellett időt találnia az autonóm alkotásra, másrészt pedig a művészeti szcénában elfoglalt helyéért is küzdenie kellett. A személyes és kollektív kihívások párhuzamossága az 1956-os évet is körülöleli, hiszen a magyar forradalom és szabadságharchoz kötődő aktivista munkája, a cím nélküli piros könyv mellett ez év nyarán készült a *Kalypso és Nauszika* című fotókönyv¹⁶ anyaga is, melyet gyermekeivel közösen készített Pompei környékén.

Míg a *Kalypso és Nauszika* a fikció világába repít, addig a cím nélküli piros könyv egy konkrét történelmi eseményt, az 1956-os forradalmat és szabadságharcot dolgozza fel. A képek jellege tehát nagyon különböző. Mikor

¹⁵ A GKf (Gebonden Kunsten Federatie) egy baloldali, progresszív holland művészeti érdekvédelmi szervezet volt.

¹⁶ Kandó és három gyermeke már az indulás előtt kidolgozták egy fotósorozat tervét, amely Odüsszeusz hányattatásainak egyes részeit elevenítette fel. A motiváció részben Ata gyermekkori élménye volt: a hatévnyi oroszországi fogság után hazatért édesapja Homérosz Odüsszeusz *Odiüsszeia* című eposzának egy gyermekek számára készített változatából olvasott fel a kislány Atának lefekvés előtt. Emellett gyermekei is épp az *Odiüsszeiával* ismerkedtek az iskolában, ami otthon spontán improvizációs előadásokra készítette őket. Az utazásban Kandó alkotói elképzelései és a gyermekeit nyaralással boldoggá tenni kívánó édesanya törekvései fonódtak össze. Anyagi okokból Görögország helyett Olaszországba utaztak, ahol ugyanúgy megtalálhatóak az antik görög "színfalak". Bejárták Nápolyt, Pompejit, Herkulánumot és Salernót. Ata több interjújában is visszaemlékszik kalandjaikra, mely során sokszor stoppolva jutottak el egyik helyről a másikra, így a fő helyszínre, Paestumba is. Madeleine Kandó *Édesanyám* című szövegében egy egész fejezetet szentel annak pontos leírására, hogy hogyan valósították meg közös elképzelések és a helyszínen tapasztalt művészettörténeti inspiráció alapján a *Kalypso és Nauszika* képanyagát. 1957-ben több *dummy*-n, fotókönyv-vázlaton is dolgozott Ata Kandó, de a végleges fotókönyv csupán 2004-ben, keletkezése után több mint negyven évvel jelent meg. Megjelenésekor már Kandó harmadik kiadványa volt, hiszen a cím nélküli piros könyv 1956-ban, a *Droom in het woud* pedig 1957-ben került a könyvesboltok polcaira.

kitört Magyarországon a forradalom, Kandó érintettnek érezte magát, ezért valamilyen módon fel akarta hívni a nemzetközi nyilvánosság, leginkább pedig a holland lakosság figyelmét a magyarországi eseményekre. 1956 őszén a magyar forradalom ugyan jelentős nemzetközi figyelmet kapott, de ezt rövid időn belül elhalványította a Szezei-válság, amely ugyanebben az időszakban robbant ki, és a nagyhatalmak számára stratégiai elsődleges jelentőségű volt. Nagy-Britannia, Franciaország és Izrael egyiptomi katonai akciója közvetlenül érintette a hidegháborús erőviszonyokat, ezért az Egyesült Államok és a Szovjetunió diplomáciai fókuszja gyorsan erre a konfliktusra helyeződött át. Ennek következtében a magyar forradalom leverésére adott politikai és katonai reakciók korlátozottak maradtak, noha a közvélemény szintjén – különösen Nyugat-Európában – továbbra is erős együttérzés kísérte a magyar eseményeket.

Kandó az osztrák-magyar határra tervezett utazni, melyhez együttműködő partnert keresett. Több visszautasítás után végül Violette Cornelius holland fotóművész csatlakozott hozzá, akivel ápolónak jelentkeztek a Vöröskereszthez, hogy a szervezet segítségével jussanak a menekültek közelébe. Eközben a Bezige Bij amszterdami kiadóval is megegyezett Kandó, amely hajlandó volt még a fotók elkészülte előtt elköteleznie magát a magyar menekültkrízisről szóló könyv kiadására. Kandó már a kezdetektől nem csupán fotók készítésében gondolkodott, hanem egy összetett folyamatban, amely magában foglalta a képek szerkesztését, könyv formájában történő kiadását, valamint a bevétel visszajuttatását a rászorulóknak.

A Vöröskereszt önkénteseként tartózkodott a két fotográfus a helyszínen 1956. november 10. – 1956. november 20. között. A képek készítése mellett a szervezet segítése is a feladatuk volt. A sok munka, a nehéz körülmények, a beázott csizma és a nehéz fotófelszerelés ellenére több száz, fekete-fehér, középformátumú, tükraknás fényképezőgéppel készített fotón örökítették meg a határfalvak zsúfolt táboraiiban összegyűlt embereket, az öröm és a fájdalom, a fáradtság és az izgalom, a várakozás és aggodalom érzéseit. A helyzet ábrázolása talált pillanatokkal, dokumentarista fotográfiai eszközökkel történt. Egyik interjújában Ata Kandó őszintén vallott arról, hogy munka közben döbbsent rá: itt el kell engednie a divatfotó területén szerzett tapasztalatait, a szereplők instruálását, sokkal inkább a ténsyszerűség, a változtatás nélkül visszaköszönő helyzeteket számítanak.

Hazatérését követően Ata Kandó a fotókönyv szerkesztésén Jurriaan Schroferrel, a második világháború utáni időszak egyik legjelentősebb holland tervezőgrafikusával dolgozott együtt. Schrofer a közeli portrék és a teljes enteriőröket bemutató felvételek váltakozására, valamint a nézőpontok dinami-

kus, szinte filmes perspektívaváltásaira építve olyan vizuális ritmust alakított ki, amely a könyvet lapozó, kívülálló befogadót fokozatosan bevonja a narratívába. A fennmaradt negatívok tanúsága szerint Kandó és Cornelius már a felvételek készítésekor tudatosan alkalmazták ezt a történetmesélő stratégiát, amelyben a képsorok a közeledés és távolodás ismétlődő váltakozására épülnek.

A karácsonyra megjelent, cím nélküli, piros könyv teljes példányszáma az újév kezdetére elfogyott, amit Kandó később szinte csodaként említett. Az eladásokból származó mintegy félmillió holland forintot a Vöröskereszten keresztül juttatták el a magyar menekültek megsegítésére, így a kiadvány nemcsak vizuális, hanem humanitárius értelemben is jelentős szerepet kapott. A két fotográfus tevékenysége a szolidaritást helyezte a középpontba, és egyszerre volt értelmezhető tanúskodásként, gondoskodásként és reflexióként. Menekültképeik többnézőpontú narratívát kínáltak, empátiát közvetítettek, és alternatívát jelentettek a krízisábrázolások passzív fogyasztásával szemben, példaként szolgáltak arra, hogy hogyan válhat egy képsorozat az emberi összefogás eszközévé. Kandó praxisában a dokumentarizmus így túllépett a pusztá rögzítésen és a hagyományos intézményrendszerben való megjelenítésen: a vizuális aktivizmus csendes, mégis markáns formáját testesítette meg.

A fentiek nyomán elmondhatjuk, hogy a három fotográfus kollektív öröksége elsősorban abban ragadható meg, hogy következetesen olyan, gyakran láthatatlan vagy marginalizált társadalmi problémákat tettek láthatóvá, amelyek a korabeli nyilvánosság és a művészeti kánon peremén helyezkedtek el. Munkáik nem pusztán dokumentáló jellegűek voltak, hanem kritikai és mozgósító funkciót is betöltöttek: kulturális, társadalmi és politikai kérdéseket vetettek fel, miközben a képek révén a cselekvés és az ellenállás lehetőségeit is felkínálták. E gyakorlatok az etikus vizuális reprezentáció modelljeként is értelmezhetők, mivel hangsúlyt fektettek a kontextus megteremtésére, a szereplők méltóságának megőrzésére és a radikális, ugyanakkor felelős történetmesélésre. Az általuk alkalmazott módszerek az emberi együttműködés és kollektív felelősség fontosságát emelték ki, szemben az individualista alkotói narratívákkal. Mindez különösen aktuálissá teszi örökségüket a digitális platformok korában, ahol a kontextusból kiragadott, kizsákmányoló képek gyors terjedése egyre nagyobb kihívást jelent, és ahol az általuk képviselt etikai és politikai érzékenység iránymutatóként szolgálhat a kortárs vizuális kultúra számára. Ezen kollektív örökség inspirálta *Az ellenállás akkumulátorai: mikepércsi oktatóanyag* című saját munkám, melyet Hatala Noémi videóságíróval és a MIAKŐ Egyesülettel, vagyis a mikepércsi anyákkal közösen készítettem.

Az ellenállás akkumulátorai: mikepércsi oktatóanyag

A Ludwig Múzeum részéről, Popovics Viktória kurátor kezdeményezésére 2025. tavaszán kezdtünk közös munkába Hatala Noémivel egy olyan projekten, amely a debreceni CATL akkumulátorgyár körül kialakult társadalmi és környezeti konfliktusokra reflektáló civil szerveződést, a MIAKŐ Egyesületet – azaz a Mikepércsi Anyákat – állítja a középpontba. A Debrecen térségében gombamód szaporodó ipari beruházások környezeti terhelésére érzékeny csoport tagjai nem csupán a természeti környezet védelmében lépnek fel, hanem saját otthonaikért, gyermekeik jövőjéért és emberi méltóságuk megőrzéséért is. E küzdelem így egyszerre ökológiai, társadalmi és személyes dimenziókban értelmezhető.



4. ábra: Erdei Krisztina-Hatala Noémi: *Az ellenállás akkumulátorai: mikepércsi oktatóanyag*, részlet az installációból, Ludwig Múzeum, Budapest, 2026.

A projektbe azzal a szándékkal kapcsolódtam be, hogy korábbi, aktivista művészetre irányuló kutatásaim eredményeit a gyakorlat szintjén is alkalmazzam, hogy Besnyő Éva, Kati Horna és Ata Kandó aktivista ta-

pasztalatait egy kortárs társadalmi helyzetben értelmezzem újra. E történeti örökségre épül *Az ellenállás akkumulátorai: mikepércsi oktatóanyag* című munka, amely a kollektív cselekvés és az etikus reprezentáció jelenkori lehetőségeit vizsgálja. A projekt így nem csupán történeti párhuzamokat állít fel, hanem azok alkalmazhatóságát is teszteli egy aktuális konfliktus kontextusában.

Az együttműködés előkészítéseként, az anyákkal való kapcsolatfelvételt és egy alapos háttérkutatót követően kétórás interjút készítettünk Kozma Évával, a MIAKŐ Egyesület elnökével, majd egy hétvégi workshop keretében került sor az első személyes találkozásra. A közös munka rövid bemutatkozással indult, ezt követően prezentáció formájában ismertettem Besnyő, Horna és Kandó aktivista gyakorlatának főbb aspektusait, különös tekintettel az általuk alkalmazott módszerekre. Ezt egy közös beszélgetés követte, amely során a MIAKŐ tagjai saját tapasztalataikban is párhuzamokat azonosítottak az ismertetett történeti példákkal. A workshop részeként személyes beszélgetésekre, valamint terepbejárásra is sor került: ellátogattunk a CATL gyár környékére, a közeli településekre, a vendégmunkások konténerszállásának közepébe, valamint a Vekeri-tóhoz, amely az aszályos időszakok és a csapadékhiány következtében kiszáradt.

A workshop végére körvonalazódott egy olyan koncepció, amely lehetővé tette, hogy az együttműködés eredményeként a Ludwig Múzeum terében szólaljanak meg a Mikepércsi Anyák dilemmái, célkitűzései és a női aktivizmus egy kortárs formája. Hatala Noémivel végzett közös munkánk bizonyos értelemben fordított logikát követett a vizsgált történeti előképekhez képest: míg Besnyő, Horna és Kandó fotográfiai gyakorlatuk révén elsősorban az intézményes művészeti kereteken kívül törekedtek széles társadalmi nyilvánosság elérésére, mi egy kívülről érkező, a művészeti közeg számára nagyrészt ismeretlen problémát, működési modellt és narratívát vezettünk be az intézményi térbe. Aktivizmusunk célja eleve részben művészeti jellegű volt: egyrészt felhívni a figyelmet arra a gyakran háttérbe szoruló tudásra, amely Besnyő, Horna és Kandó tapasztalataiban gyökerezik, másrészt a művészeti közeg látogatóit megszólítva az aktivizmust nem rendkívüli cselekvésként, hanem a mindennapi életbe szervesen beágyazott, természetes válaszként bemutatni.

Ennek következtében a fotósorozat a Mikepércsi Anyákat egy-egy jellemző, többnyire aktivista tevékenységhez köthető helyzetben, például megafonnal, jogi kiadványokkal, az egyesület képviselőjében parti ruhában, levegőszennyezettségi adatok értékelése, tüntetőtáblakészítés vagy adománygyűjtés közben mutatja be. Ezek közé a megrendezett jelenetek közé épülnek be a személyes élet apró mozzanatai jelezve, hogy a személyes és a kollektív értékek és mozzanatok sokszor nem elkülöníthetőek. A jelenetek mögött egy-

egy olyan asztalterítő látható, mely a résztvevők családi otthonainak kellékéből alakul át az aktivista tevékenységek háttérévé. A terítők sokfélesége a résztvevők aktivizmusának és motivációinak sokféleségét is hivatott jelezni.



5. ábra: Erdei Krisztina-Hatala Noémi: *Az ellenállás akkumulátorai: mikepércsi oktatóanyag*, részlet az installációból, Ludwig Múzeum, Budapest, 2026.

A Ludwig Múzeum kiállítóterében a tér két oldalát és a képsorozatot egy központi asztal kapcsolja össze, amely a mikepércsi anyák számára a közös gondolkodás, a félelmek megosztásának és a kölcsönös meghallgatásnak a terét szimbolizálja. Az asztal körül helyet foglalva a látogatók az interjúk alapján készült hangjátékokba hallgathatnak bele, amelyek egyaránt feltárják az aktivista tevékenység személyes tapasztalatait, annak pozitív és nehézségekkel terhelt aspektusait, valamint a gyárak működéséből fakadó környezeti dilemmákat. A befogadók így egy nyitott, részvételre ösztönző közegbe léphetnek be, ahol a „meghallgatás és megtekintés” gesztusa gyógyító, empátikus és egyben politikai cselekvésként értelmezhető, lehetővé téve, hogy a látogatók aktív részesévé váljanak a bemutatott folyamatnak.

A MIAKŐ Egyesülettel megvalósított kortárs projekt esetén tehát közös kiindulópontokra törekedtünk Besnyő Éva, Ata Kandó és Kati Horna történeti aktivizmusával, mely a konkrét társadalmi helyzetekbe való beágya-

zottságot jelentette: sem Besnyő, sem Horna, sem Kandó nem absztrakt politikai eszméket kívánt illusztrálni, hanem adott történelmi pillanatokban, valós közösségek mellett és érdekében cselekedett. Ugyanez a logika érvényesül a mikepércsi projektben is, amely nem általános ökológiai diskurzust, hanem egy lokális konfliktust, annak érintett szereplőit és tapasztalatait helyezi a középpontba. Az aktivizmus mindkét esetben helyhez kötött, személyes és időérzékeny.

Másik fontos szempont volt az etikus reprezentáció szándéka. A három fotográfus esetében a kamera nem megfigyelő, hanem részvételi eszközként működik: Besnyő ellenállási és feminista képei, Horna anarchista elköteleződésű fotóriportjai vagy Kandó menekülteket ábrázoló sorozatai egyaránt a megszólalás lehetőségét keresik az ábrázoltak számára. A mikepércsi projekt hasonló elvet követ, amikor az anyákat nem áldozatként vagy illusztratív figurákként, hanem cselekvő, gondolkodó, döntéseket hozó szereplőkként mutatja be, miközben teret biztosít saját hangjuk megszólalásának is.

Harmadrészt hangsúlyozni kívántuk a kollektív cselekvést. A történeti előképekben a fotográfia gyakran közösségi mozgalmak – ellenállási hálózatok, anarchista csoportok, feminista kezdeményezések – vizuális infrastruktúrájaként működött. A mikepércsi projektben ugyanez a logika tér vissza: az asztal mint központi motívum, a közös meghallgatás és jelenlét tere, valamint az oktatóanyag formája mind azt erősítik, hogy az aktivizmus nem individuális hőstett, hanem közösen szerveződő gyakorlat.

Párhuzamként tekinthetünk továbbá a műfaji és intézményi határok tudatos kezelésére. Besnyő, Horna és Kandó esetében a fotográfia gyakran kilépett a „műalkotás” hagyományos kereteiből: sajtóban, kiadványokban, kampányokban, oktatási vagy politikai célú kontextusokban jelent meg. A mikepércsi projekt ezt a hagyományt fordított irányból folytatja: a társadalmi aktivizmus gyakorlatát emeli be a múzeumi térbe, miközben megőrzi annak eszköztárát, nyelvét és tétjeit, így kérdőjelezve meg a művészet és az aktivizmus éles elválasztását.

Végül közös vonásként említhető az aktivizmus hétköznapiságának hangsúlyozása. A történeti példákban és a kortárs projektben egyaránt megjelenik az a szemlélet, amely szerint a politikai cselekvés nem rendkívüli állapot, hanem a mindennapi élet szövetébe ágyazott gyakorlat. A mikepércsi anyák esetében ezt a személyes és kollektív terek összemosódása, az otthoni tárgyak aktivista kellékké válása, valamint a hétköznapi gondoskodás és politikai fellépés egymásba fonódása teszi különösen láthatóvá – hasonlóan ahhoz, ahogyan Besnyő, Horna és Kandó munkáiban a magánélet és a társadalmi felelősségvállalás elválaszthatatlan egységet alkotott.

Felhasznált irodalom

- Acsády Judit. 2021. „A fotografálás mint művészi hivatás. Besnyő Éva és kora.” In *Személyes távolság – Besnyő Éva fotográfiái*, 73. Szerkesztette: Judit Csatlós és Anna Mária Juhász. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum / Kassák Múzeum.
- Albertini Béla. 1997. *A magyar szociófotó története — A kezdetektől a második világháború végéig*. Budapest: Magyar Fotográfiai Múzeum.
- Otayek, Michel. 2017. “Kati Horna’s Photo Stories: Surrealism, Narrative, and the Illustrated Press.” *Told and Untold: The Photo Stories of Kati Horna in the Illustrated Press*. 25-47. New York: Americas Society.
- Baki Péter. 2004. *Pécsi József*. Budapest: Mai Manó Ház.
- Basilio, Miriam M. 2017. “First, Win the War! Kati Horna, Gendered Images and Political Discord during the Spanish Civil War.” In *Told and Untold*, edited by Gabriela L. Rangel, 49-63. New York: Americas Society.
- Besnyő Éva. 1982. *n halve eeuw werk*. Amszterdam: Uitgeverij Sara, 1982.
- Besnyő Éva. 1986. *Egy fél évszázad munkája*. Budapest: Corvina Kiadó
- Borsányi György: *Az anarchizmus Magyarországon*. Budapest: Kossuth Kiadó, 1989.
- Burnett, Bolloten. 1991. *The Spanish Civil War: Revolution and Counterrevolution*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- CalArts. 1981. *The Left Bank in the 1950s*: Ed van der Elksen and Joan van der Valencia, CA: California Institute of the Arts
- Csorba E. Csilla. 2001. *Magyar fotográfusnők 1900–1945*. Budapest: Enciklopédia Kiadó.
- Diepraam, Willem. 2003 (1999). *Eva Besnyő*. Amsterdam: Focus Publishing.
- Éva Besnyő *'n halve eeuw werk = Fél évszázad munkája*. Budapest: Múcsarnok, 1986.
- Gró Lajos. „A munkásfényképész,” *Munka* 1930/14. 245.
- Harris, Jonathan. 2001. *The New Art History: A Critical Introduction*. London: Routledge.
- Kassák Lajos. 1975. *Az aktivizmus*. In: *Az izmusok kora: Válogatott írások, szerk.: Bodri Ferenc, 105–111*. Budapest: Magvető.
- Kincses, Károly. 2006. *Pécsi József – Fényképeskönyv*. Budapest: Magyar Fotográfiai Múzeum.
- Kismaric, Susan, and Sarah Hermanson Meister. 2017. *Kati Horna*. New York: International Center of Photography.
- Marien, Mary Warner. 2014. *Photography: A Cultural History*. 4th ed. London: Laurence King.

- Nochlin, Linda. 1971. "Why Have There Been No Great Women Artists?" *Art News* 69, no. 9 (1971): 22–39.
- Otayek, Michel, és Christina De León, kurátorok. *Told and Untold: The Photo Stories of Kati Horna in the Illustrated Press*. New York: Americas Society.
- Pécsi, József. 1917. *A fényképező művészete*. Budapest: A Fény kiadása.
- Pelizzon, Lisa. 2020. "A Photograph. A Narration. Kati Horna and the Spanish Civil War." *RiCOGNIZIONI* 7 (14): 73–88.
- Popovics, Viktória. 2025. „Önéletírás és dekolonizáció: A halmozottan hátrányos társadalmi helyzet problematikája Oláh Mara OMARA önéletírásában és élettörténet-festményein”. *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat* 15 (1–2):110–28. <https://doi.org/10.14232/tntef.2025.1-2.110-128>.
- Rangel, Gabriela L., ed. 2017. *Told and Untold: The Photo Stories of Kati Horna in the Illustrated Press*. New York: Americas Society.
- Révész Emese. 2015. *Vörös plakátok. Politikai propaganda és plakátművészet Magyarországon 1918–1919*. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet.
- Rodríguez, José Antonio. 2011. *Kati Horna: Fotografías de una vida*. Mexico City: CONACULTA / INBA.
- Rosenblum, Naomi. 1994. *A History of Women Photographers*. New York: Abbeville Press.
- Rubio Pérez, Almudena. 2020. "Las cajas de Amsterdam: Kati Horna y los anarquistas de la CNT-FAI." *Historia Social*, 96 sz. (2020): 21–40.
- Staple, Polly. 2001. "Ed van der Elsken." *Frieze*, October 10, 2001.
- Tóth, Enikő. 2018. *Ata Kandó fotótörténeti recepciója*. MA diplomamunka, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténeti Intézet.
- Van der Elsken, ed. 1956. *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés (Love on the Left Bank)*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Willemijn, Stokvis. 2004. *Cobra: The Last Avant-Garde Movement of the Twentieth Century*. London: Lund Humphries.
- Zavala, Adriana. 2017. "Kati Horna and the Surrealist Network in Mexico." In *Kati Horna*, edited by Susan Kismaric and Sarah Hermanson Meister, 156–169. New York: International Center of Photography.