

CSATLÓS JUDIT

SZABADIDOMÍTÁS

Cortona on the Move – Festival internazionale di visual narrative

2021. július 15. – október 3.



Alessandra Sanguinetti: *Guille y Ori*, 2010 © Alessandra Sanguinetti

A Cortonába érkezett utazó azt hiheti, hogy az olasz kisváros a járványt túlélő idős lakóit ünnepli az integető pár fényképével és az *Emberek vagyunk* mottóval, hasonlóan a szomszéd településhez, ahol az üzletek homlokzatain a helyi kisvállalkozók fekete-fehér portréi hirdetik az újrakezdést. A plakát valódi szerepe a város fölött magasodó Girifalo erődben válik nyilvánvalóvá, ahol a mosolygós házaspárban felismerjük Deanna Dikeman amerikai fotográfus szüleit, akiket búcsúzkodás közben örökített meg az autójából. Huszonhét éven át minden alkalommal elkészült egy ehhez hasonló fénykép, így végigkövethetjük a család és a környezet változását, az unokák születését, a ház lassú amortizálódását, az édesapa halálát, az édesanya szociális otthonban töltött éveit, miközben az előtérben ugyanaz a mozdulat ismétlődik újra és újra. A bemutató helyszínéül szolgáló etruszk falakra épült Medici várhoz hasonlóan a fényképek maguk is az idő lenyomatai a technikai fejlődésnek és az új anyagok megjelenésének köszönhetően.

Ez a kiállítás rámutat a *Cortona on the Move* kortárs fotófesztivál fő ismérveire. Az első látványos sajátosság a kiállítási helyszín különlegessége: a több évszázados történetet maguk mögött tudható épületek belső tereinek pusztá megtekintése is nagy élményt jelent, ugyanakkor a kurátorok számoltak a helyiségek sajátos hangulatával vagy funkciójával. Keresve sem lehetett volna jobb helyszínt találni Stephanie Gengotti a cirkuszi mesterséget tovább örökítő több generációs családokat bemutató munkájának (*Circus Love – The Magical Life of Europe's Family Circuses*, 2016), mint a manézst megidéző ovális termet. Szintén telitalálat Jo Ann Chaus képeinek installálása egy palota lecsupaszított „női” enteriőrjében, amely felerősíti a mű kódolt jelentéseit. A másik jellegzetesség, hogy a város által 2011-ben alapított fesztivál nem csak a kulturális turizmus élénkítését szolgálja, hanem az olasz fotográfiai szcéna számára kivételes lehetőséget nyújt a nemzetközi információcserére és kapcsolatépítésre, hiszen a több, mint húsz kiállítás mellett a portfólió-konzultációkon elismert kurátorokkal lehet találkozni, a *workshop*okat az ICP vagy a Magnum Ügynökség kötelékébe tartozó fotográfusok vezetik, emellett előadások, kerekasztal-beszélgetések és könyvbemutatók adnak betekintést az aktuális diskurzusokba. Ráadásul Deanna Dikeman *Távozás és búcsúzása* (1991–2018) kitűnően kifejezi a fesztivál céljait is: az új vizuális formák, nyelvezet és látásmódok keresését a dokumen-

tarista elbeszélés területén.¹ Hiszen a családi látogatásokat lezáró szertartás rávilágít napjaink jellemző művészeti gyakorlatára, melyben a fényképezés a kamera két oldalán álló alanyok közös rítusa.

A fesztivál közéleti kérdésekre reflektáló témafelvetései arról árulkodnak, hogy a fényképek objektivitásába és hitelességébe vetett társadalmi és kulturális konszenzus megrendülését követően újra akarják pozicionálni a dokumentumfotó társadalmi relevanciáját. A nyugati világon végigsöprő klímasztrájkok és a nemzetközi klímacsúcs évében a tájképeken keresztül kívánták feltérképezni a természet és az ember közötti sokrétű kölcsönhatásokat.² A *MeToo* mozgalom kiteljesedésekor professzionális női fotográfusok munkáit mutatták be, amivel a technológiához társított értékek – mint a racionalitás, az objektivitás és a természet feletti uralom – társadalmi nemhez kötött, esszencialista felfogását vitatták.³ Az ideji tematika az emberiség jelenét meghatározó krízishelyzetre reflektál, a pandémia következtében felértékelődött közös tapasztalatok és emberi kötődések érzékeny megjelenítése kap hangot mindannyiunk számára ismerős helyzeteken keresztül, mint a búcsúzás, a gyermekek altatása, a felnövekedés vagy a barátság. A *Cortona on the Move* szándékához igazodva olyan alkotói magatartásokat és elképzeléseket emelik ki, melyek választ adhatnak arra a fesztivál kérdésre, hogyan szólhat meg a fotográfia a társadalom számára is érvényes módon.

Karakteresen jelen van a társadalomtudományos módszerek átemelése a fotográfusi gyakorlatba, amelyek az elmúlt évtizedekben jócskán elmozdultak attól az alapállástól (hasonlóan a fotóelmülethez), hogy a láthatóság révén megismerhetjük valóságot. A fotóriporterként Afrikában és Olaszországban dolgozó Marco Garofalo *Energia portréi* (*Energy Portraits*, 2017) elektromos eszközeik társaságában mutat be olyan családokat, akik lakóhelyükön nem érik el, vagy nem tudják megfizetni a közszolgáltatásokat. Az érintettek találékonyságát és gyakorlati tudását bizonyítják az erőforrások megosztása, a megújuló energiák használata, a helyi hálózatok, így a kényszer szülte megoldásokból a fenntartható gazdálkodási modellek példái bontakoznak ki. A képek ismétlődő kompozíciója, az elrendezettség és a kiemelt interjúrészletek összehasonlíthatóvá és elemezhetővé teszik az életkörülményeket, a társadalmi helyzetet, az életmódot és a tárgyi kultúrát.



Alessandra Sanguinetti: *The Models, Buenos Aires*, 2000 © Magnum Photos

Alessandra Sanguinetti: *Lo de Mary*, 2004 © Alessandra Sanguinetti



Alessandra Sanguinetti: *Nine months*, 2007 © Alessandra Sanguinetti



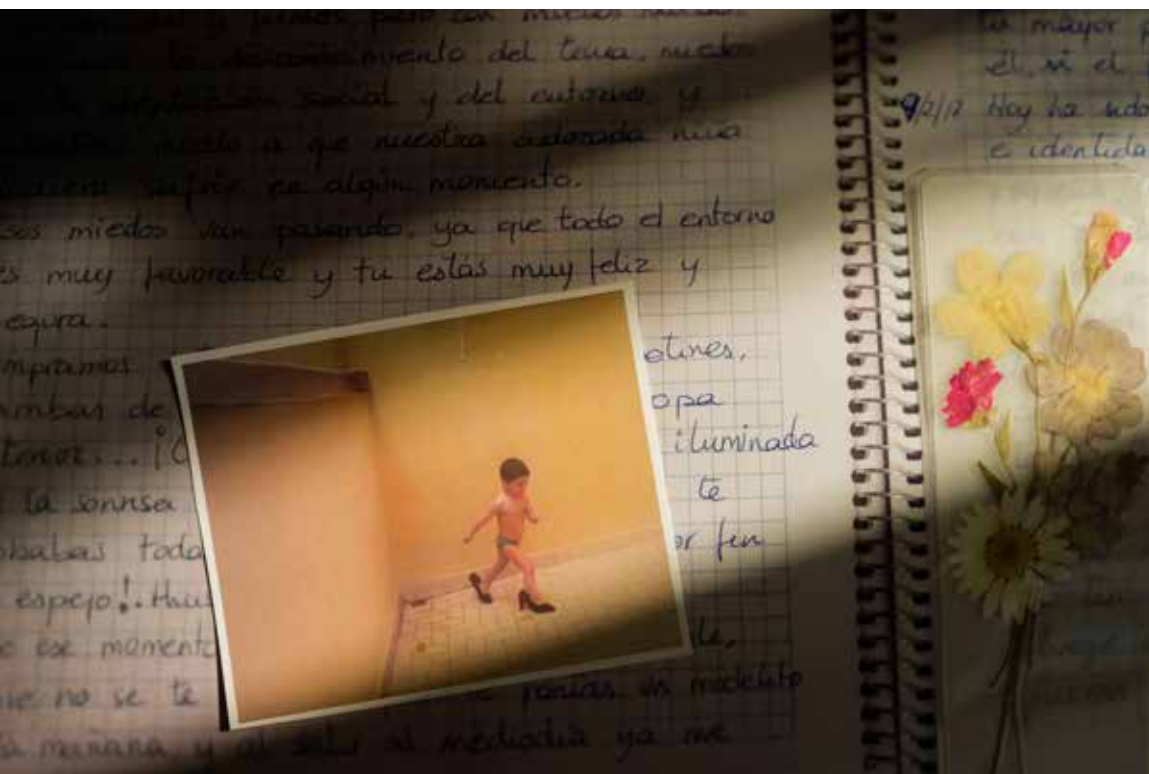
Gabo Caruso: *Cora (8) plays in a unicorn costume*, in the park where she told her mother 3 years ago that she felt like a child. „When I grow up I want to make unicorns”, he says.” The figure of the unicorn is very recurrent in the transsexual world.



Gabo Caruso: *Cora (7), poses with her mother Ana and her father Ramón, at their home in Barcelona*. The family was historically the first place of exclusion for trans people. Cora belongs to the first generation of trans people accepted by her family from an early age.



Gabo Caruso: *Cora (7) at sunset in her room in Barcelona*. In this same room before going to sleep he told his mother one night: „when I grow up I want to be a girl.” I was 5 years old.



Gabo Caruso: *Family photo* where Cora (4) is seen before her gender transition wearing her mother's shoes. Below, a letter that her mother has written for Cora to read in the future.



Gabo Caruso: *Cora (8) and her best friend Shannon (8)* hold hands waiting for the next wave, on a beach in Barcelona. Shannon accompanied her friend's transition naturally. „I was the first to know her new name, I told her that it was fine, that I liked the new name,” she recalls.

Ezzel a visszafogott esztétikájú és rendszerező megközelítéssel szemben a *National Geographic*-nak is dolgozó Hannah Reyes Morales *Élő altatódalok (Living Lullabies, 2020)* címmel az esti altatást a világ különböző tájain dokumentáló hang- és képsorozata lírai és költői benyomást kelt, holott a kísérő szövegek és interjúrészletek rávilágítanak a jelenetek mögött rejlő kaotikus társadalmi körülményekre vagy a megszólalók kiszolgáltatott élethelyzetére. A sötétből kibontakozó bensőséges helyzetek (amelyeket sokszor a lemenő nap vagy a telefon fénye világít meg) összhangban állnak azzal, ahogy az anyák az apró szertartások és az altatódalok segítségével az otthonosság ideiglenes szigeteit teremtik meg a számukra idegen városok nyílt utcáin, szegénytelepeken vagy az ipar és klímaváltozás következtében kialakult egészségtelen környezetben. A multimediális installáció elsősorban a részletekre összpontosít: a szeretett plüssállatokra, a puha textilekre, az apró gesztusokra, az esti mesékre, az énekelt dalokra, és ezekből a töredékekből az altatás évszázadok óta közös mozzanatai teremtik meg a narratív rendet.

A kontinenseket átszelő projektek legnagyobb veszélye, hogy a fényképeken szereplő egyének nem személyként, hanem a kulturális jellemzők és a kontextusok hordozójaként jelennek meg. Gerafalo és Morales ezt azzal igyekeznek elkerülni, hogy a fényképezés során az alanyok tisztázott feltételek mellett egy-egy meghatározott téma mentén mutatják be a hétköznapi élet fenntartásáért tett erőfeszítéseiket és felhalmozott tudásukat. Odafigyelnek arra, hogy az alanyok döntései vagy helyzete ne váljon teljes egészében átláthatóvá, megérthetővé és legfőképpen megítélhetővé. Jonathan Torgovnik szintén hasonlóan jár el, azonban a fényképezés folyamata az egyéni és társadalmi traumák feldolgozásában kulcsszerepet kap. A *Közzététel – Erőszakból született ruandai gyermekek (Disclosure – Rwandan Children Born of Rape, 2007–2019)* első pillantásra szokványos páros portréknak tűnnek, melyek az egzotikus környezetben megjelenő egyénekre összpontosítanak. A néző a tekintetükhöz kapcsolódva vizsgálja, milyen történetek vésődtek az arcukra, miben rejlik az egymás mellett vagy egymást átkaroló apa nélküli családtagok kapcsolata. A falon olvasható (és egy másik teremben filmen is megnézhető) higgadt elbeszélések brutális valósága és ismétlődő dramaturgiája azonban megmutatja, hogy a komoly és nyugodt arcokat a közös sors köti össze. A felvételek Ruandában készültek azokról a tuszi nőkről és gyermekeikről, akiket a mintegy száz napig tartó népiirtás idején a felfegyverzett hutu csoportok megerőszakoltak.⁴ A megszületett (több, mint 20 000) gyermek olyan stig-

mát jelent, amely a helyi közösségekben ma is azonosíthatóvá teszi az egykori áldozatokat. Torgovnik első sorozata alkalmával az anyák sokszor először beszéltek a megerőszakolásukról, tizenkét évvel később pedig anya és gyermeke arról mesélt, hogyan váltak képessé arra, hogy elfogadják egymást, hogyan dolgozták fel a kapcsolatukat meghatározó traumát. A képek elkészítésére mindig az interjúkat követően került sor, amikor az érintettek még a felidézett események és a megfogalmazásért folytatott belső küzdelem hatása alatt álltak. Az erőszak szavakba öntése, elbeszélése formálása és az élettörténetbe való integrálása vezetett el ahhoz, hogy az anyák végül meg tudták osztani gyermekeikkel a fogantatás brutális körülményeit, ami végül a második sorozat tárgya lett. Ugyanakkor a saját közösségükben kirekesztettként élő nőknek nemcsak az egyéni gátakat kellett leküzdeniük, hanem a hallgatás kollektív tabuját is, amely hozzájárult a társadalmi emlékezet és megbérlés aktivizálásához.

Ez a fajta fényképezési mód, mely egyszerre alakítja és rögzíti a valóságról alkotott képet, erőteljesen jelen van a személyes és szociális identitás működését fókuszba helyező tematikák feldolgozásában is, mint Alessandra Sanguinetti, Jo Ann Chaus vagy Gabo Caruso folyamatban lévő sorozataiban. Sanguinetti gyermekkori nyarai helyszínén, egy Buenos Aires melletti farmon, ismerkedett meg az akkor kilenc és tíz éves unokatestvérekkel, akik több mint két évtizeden át a képei főszereplői lettek. Az *Egy örök nyár – Guille és Belinda kalandjai (An Everlasting Summer – The Adventures of Guille and Belinda, 1999–2020)* azonban nemcsak az idő múlásáról és a felnőtté válásról szól, hanem a játékról, az álmodozásról és az önmeghatározásról is; ezek megszokott kelléke lett a kamera. A lányok hol Oféliaként virágcsokrok között lebegnek a vízen, hol összebújva olvasnak egy szegényes szobában, hol vizes fürdőruhájukban egymást drámaian átölelve várják a lecsapni készülő vihart, majd néhány évvel később Máriaként tartják csecsemőjüket vagy amazonként markolják a csirke levágásához használt kést. A színpadias jelenetek – köszönhetően az érzéki fényeknek és a festői kompozícióknak – egy végtelen előadásnak mutatják az életüket, melyben a fantázia és a vágyak uralta színjáték során szinte észrevétlenül veszik magukra a felnőtt korral járó szerepeket. Sanguinetti különös figyelmet fordított az olyan visszatérő témákra, mint a nőiség, a szerelem, a család, az állatokkal való kapcsolat, amelyek sűrűn szövik össze az elképzelt jövőt és a megvalósult hétköznapiakat. Legalább ilyen fontos a három résztvevő viszonyának a változása a sorozaton belül. Guille és Belinda serdülőkorukban szinte mindig

együtt, közös cselekvések során jelennek meg a fényképeken, majd belépve a felnőttkorba többnyire egyedül állnak a kamera előtt. A fotográfus és a lányok együttműködése tehát kezdetben az önfelelt közös játékban nyilvánult meg, majd az öntudatos tekintetek és magabiztos pózok jelzik a testük és a képmásuk felett megszerzett kontrollt.

A fotográfusok az együttműködés határait túllépve, akár a képközpontot is az identitásformálás szolgálatába állíthatják, ahogy a Spanyolországban élő Gabo Caruso alkotótársaként viszonyul az alig tíz éves Corához (Cora, 2018). Az élénk színekkel és napsütéssel telt fényképeken egy hétköznapi kislánnyal találkozunk, aki alszik, tanul, öltözködik, fodrásznál ül, a barátnőivel játszik, elgondolkodik a szobája csendjében, vagy pizsamában fekszik a testvére ágyában. Azonban az installáció terében bolyongva felfedezhetjük Cora saját válogatását is a családi archívumból, időrendbe szedett igazolványképeket, a számára fontos tárgyakat és emlékeket, amelyeket rövid magyarázatokkal látott el. A vizuális bizonyítékokon és szövegeken keresztül Cora egy olyan élettörténeti elbeszélést hoz létre, amely biztosítja azonosságát azzal a kisfiúval, akit kisgyermekkorai fényképein felfedezhetünk. Amikor Caruso elkészíti a Cora énképehez leginkább illeszkedő „szép” képeket és megadja számára a lehetőséget saját története interpretálására, hozzásegíti az identitása megéléséhez és kibontásához. A gyermekkori nemváltás⁵ lehetőségét és korlátait erősen körbe bástyázó politikai, jogi, tudományos, orvosi és társadalmi szabályokra Caruso egyedül azáltal reflektál, hogy számos esetben társas vagy intézményi közegben mutatja meg Corát. Ez már önmagában is állásfoglalásnak számít, mivel az elfogadó környezet és a megtartó kapcsolatháló cáfolja azt a szocializációs és történeti sajátosságnak tűnő tényt, hogy a kirekesztés szükségszerű színtere a család és az oktatás.

Caruso nem vizsgálta a társadalmi előképek, elvárások, tiltások és tabuk szerepét a nemi identitás létrejöttében,⁶ ezzel szemben Jo Ann Chaus ezt a folyamatot igyekszik tetten érni *Beszélgetések önmagammal (Conversations with Myself, 2016–2018)* című sorozatában. Édesanyja ruháiba bújjik, használatba veszi a megmaradt tárgyakat és élete helyszíneit azért, hogy megpróbálja megérteni azokat a szerepeket, amelyeket az előző generációktól örökölt és nőként maga is vállalt. Ebben az önértelmezési folyamatban a művész teste egyszerre hordozza és újratermeli a belé ivódott viselkedési mintákat, az önmagáról alkotott lappangó tudást és az észrevétlenül elcsúsztató cselekvési módokat, melyeket a hangsúlyozottan a női szerepekhez kapcsolódó kellékek és a magánszféra

terei mozgósítanak. A megrendezett színpadi jelenetekben dominánsak a kép terén kívülről érkező fények, tükröződések, árnyékok, reflexiók, miközben Chaus az ablak felé fordul vagy a beáramló fény világítja meg az arcát, megidézve az elvágyódás, az ábrándozás vizuális topozait. Ugyanakkor a „háziasszonyi” környezet kijelöli a társadalmi szerepeit is – mint anya, feleség, özvegy –, miközben az emberi kapcsolatokra utaló képi elemek teljes hiánya jellemző, sehol egy fénykép, egy elfelejtett csésze vagy ruhadarab, nincsenek másnak szóló gesztusok. Néhány esetben Chaus szinte teljesen eltűnik a kozmetikai és arcápolási rituálék kellékei (gumikesztyű, arcpakolás, védőruha, hajháló vagy sapka) mögött, a sötétből élesen kirajzolódó, festményszerű alakja nélkülöz szinte minden természetességet, csak a ráncos szemkörnyék árulja el viselőjét. Az átváltozás kudarca, a szerep és az öregedő test közti elcsúszások vagy az illesztési „hibák” rávilágítanak a személyiség és az elfogadott szerepek között lévő feszültségre. Chaus így önmagán keresztül egy kulturális és társadalmi párbeszédbe kapcsolódik bele, és a feltett kérdésekre a kamera performatív használatán keresztül igyekszik válaszokat találni.

A fényképezés olyan eszközt kínál, amely hozzásegíthet a személyes és társadalmi azonosság megéléséhez és kialakításához, miközben az egyes képek rögzítik az egyéni identitás befejezetlenségét, konstruáltságát vagy akár ellentmondásait. Az identitás azonban úgyis a művek tárgya lehet, hogy a fotográfus a már meglévő identitásváltozatokra épít, tehát az osztály, a generációs, az etnikai, a nemi vagy a szakmai szerepekre. Az amerikai Jon Henry *Idegen gyümölcs* sorozatában (*Stranger Fruit, 2016–2020*) fekete anyákat láthatunk, akik ölükben tartják halottnak látszó, ám sértetlen testű felnőtt fiaikat. A keresztény ikonográfiából ismert *piéta* póz az anyai fájdalom és gyász kifejezője, a közösség szempontjából meghatározó eseményt tesz kézzelfoghatóvá és érzelmileg átélhetővé. A köztéri helyszínválasztás legalább annyira telttel jelentéssel, mint a felvett póz, amelyet a címadás segít megfejteni: az 1937-ben írt vers – melyben a fákon himbálózó feketék teste olyanok, mint az idegen gyümölcsök – a megzenésítését követően számos alkalommal hangzott el azokon a helyszíneken, ahol korábban feketéket lincseltek meg. Jon Henry ezáltal az afroamerikai közösség számára azonosulási pontként szolgáló történelmi eseményekhez kapcsolja a napjainkban is tapasztalható feketék elleni rendszerszintű erőszakot. A kamerába néző nők tekintete az örökös aggodás és féltés kollektív tapasztalatot közvetíti. Frederico Estol *A ragyogás hősei (Shine Heroes, 2017–2019)* című képén a bolíviai cipőpuccolók, akik La Paz és El Alto külvárosait



Jo Ann Chaus: *Stained Glass*, 2017, Archival Pigment Print © Courtesy of the artist



Jo Ann Chaus: *Kitchen Sink*, 2017,
Archival Pigment Print © Courtesy of the artist

Jo Ann Chaus: **Santa**, 2018, Archival Pigment Print © Courtesy of the artist



Jo Ann Chaus: **Green dress**, 2018, Archival Pigment Print © Courtesy of the artist



járva naponta keresik a kuncsaftokat. Estol őket hívta közös munkára, és *workshopok* keretében együtt tervezték meg és készítették el a külvárosi helyszíneken játszódó fotó alapú képregényt. A megszülető szuperhős történetek alapja a munkások arcát eltakaró símaszk lett, amivel felismerhetetlenné teszik magukat, ugyanakkor ez az arctalanság a közös identitásuk alapja is. Az narratíva és a vizuális megjelenítés egymást erősítve felülírják az alacsony státuszú munkával járó kirekesztést és szégyent, és a világot megmentő hősként ábrázolják a cipőpucolókat. Tehát Henry sorozatában az alanyok az afroamerikai közösséget, Estolnál egy szakmai csoportot képviselnek, akik előre meghatározott vagy eltervezett feladatot hajtanak végre. Claire Bishoptól kölcsönzött kifejezéssel élve „delegált performansznak” tekinthető ez a fajta képkészítés,⁷ ugyanakkor a két vállalkozás rávilágít arra, hogy az együttműködés kereteit a fotográfusok nagyon különböző módokon jelölhetik ki, kezdve az előre meghatározott feladatoktól egészen az érintettekkel közösen kitalált szabályokig.

A résztvevők lelki, szellemi vagy fizikai aktivizálásával szemben kitapintható egy olyan vonulat is, amely a hosszú együttlét vagy egy közös meditatív út végén jut el a fényképezés pillanatáig. Laurence Rasti Törökországban élő meleg párokat fényképez, akik nemi identitásuk miatt kényszerültek elhagyni Iránt, és menedékkérelmük több hónapig vagy akár évekig tartó elbírálásra várnak. Mégsem az átmeneti állapot bizonytalanságáról és a kiszolgáltatott helyzetről beszél az *Iránban nincsenek homoszexuálisok* (*There Are No Homosexuals in Iran*, 2014–2016) című sorozat, hanem a szeretetről. Rasti érzékenyen egyensúlyoz az intimitás megmutatása és az anonimitás megőrzése között: az összekulcsolt kezek és ölelések kézzelfoghatóvá teszik a szoros, szeretetteljes kapcsolatot, miközben az arcok álcázása, az egymást kitakaró mozdulatok vagy a környezetben eltűnő alakok árulkodnak a sebezhetőségről és félelemről. A párok nyilvánvalóan bíznak a fotográfusban, hiszen teljes egzisztenciájukat kockáztatják a fényképek elkészítésével, ugyanakkor a lassú, figyelemre épülő munkafolyamat tetten érhető az olyan ritka vizuális együttállásokban is, mint amikor a falra vetülő fényfoltban rajzolódik ki az ágyon ülő férfi profilja.

Nemcsak az érzékeny témák és a kiszolgáltatott helyzetű alanyok fényképezésekor releváns ez az empatikus és tapintatos kapcsolatépítés. Francesca Todde, aki már több sorozatot szentelt az emberek és állatok közötti viszony feltárásának, 2017 és 2019 között Franciaországban egy madáridomár munkáján keresztül vizsgálta a különböző fajok közötti együttműködés lehetőségeit (*Érzékeny ne-*

velés [*A Sensitive Education*], 2017–2019). Az ökológiát, biológiát és etológiát tanult Tristan Plot a környezetből származó stressz kiküszöbölésére és az állatok megfigyelésére építi a vadon élő madarak – a gyöngybagolytól a hattyúig – felkészítését különböző színházi és filmszerepekre. Elképzelése szerint, a szabadidomítás során az együtt töltött idő képessé teszi az állatokat az emberektől eltérő kommunikációs módok és magatartásformák intuitív megértésére és elsajátítására. Egy-egy állat visszatérését megelőző hosszas várakozások, a legkisebb rezdüléseknek szentelt figyelem és az állatok természetéhez igazodó, alig észrevehető jelzések meghatározták a fényképezés módszereit is, hiszen a fotográfusnak is be kell illeszkednie ebbe a törékeny közösségbe és el kell fogadtatnia a jelenlétét. A sorozat távolról sem rokonítható a természettudományos dokumentálással, leginkább a madarak és az emberek érzelmi szféráját és érzékenységét tükrözi a tekintetek elfordítása a kamerától és a figyelem áthelyeződése a marginális és jelentéktelen mozzanatokra.

Az elmúlt két évtizedben sokat formálódtak a fotográfusi gyakorlatok, és már nem az az elsődleges kérdés, milyen történeteket rejtenek el vagy emelnek be a kortárs fotóművészet képviselői a kiállítótermek világába. Nem is az a kulcskérdés, meghatározhatja-e a történetmesélés vagy a dokumentálás a kortárs fotográfia valóban széttartó, sokféle és rendszerezhetetlen univerzumát. A *Cortona on the Move* amellett érvel, hogy a kamera olyan eszköz, amely kedvéért a résztvevők kommunikálnak, játszanak, megmutatják magukat, mozgásba hoznak bizonyos viselkedési módokat és (reprezentációs) mintákat. Az alkotófolyamat hosszúra nyúlt ideje, a figyelem áthelyeződése az élet marginális és jelentéktelen mozzanataira, a fotográfus és az alanya közti érzékeny viszony és a résztvevők szabadsága szelíden keretezik a társadalmi és kulturális valóságot.

¹ <https://www.cortonaonthemove.com/en/about-us/>

² <https://www.cortonaonthemove.com/en/previous-editions/2019-edition/>

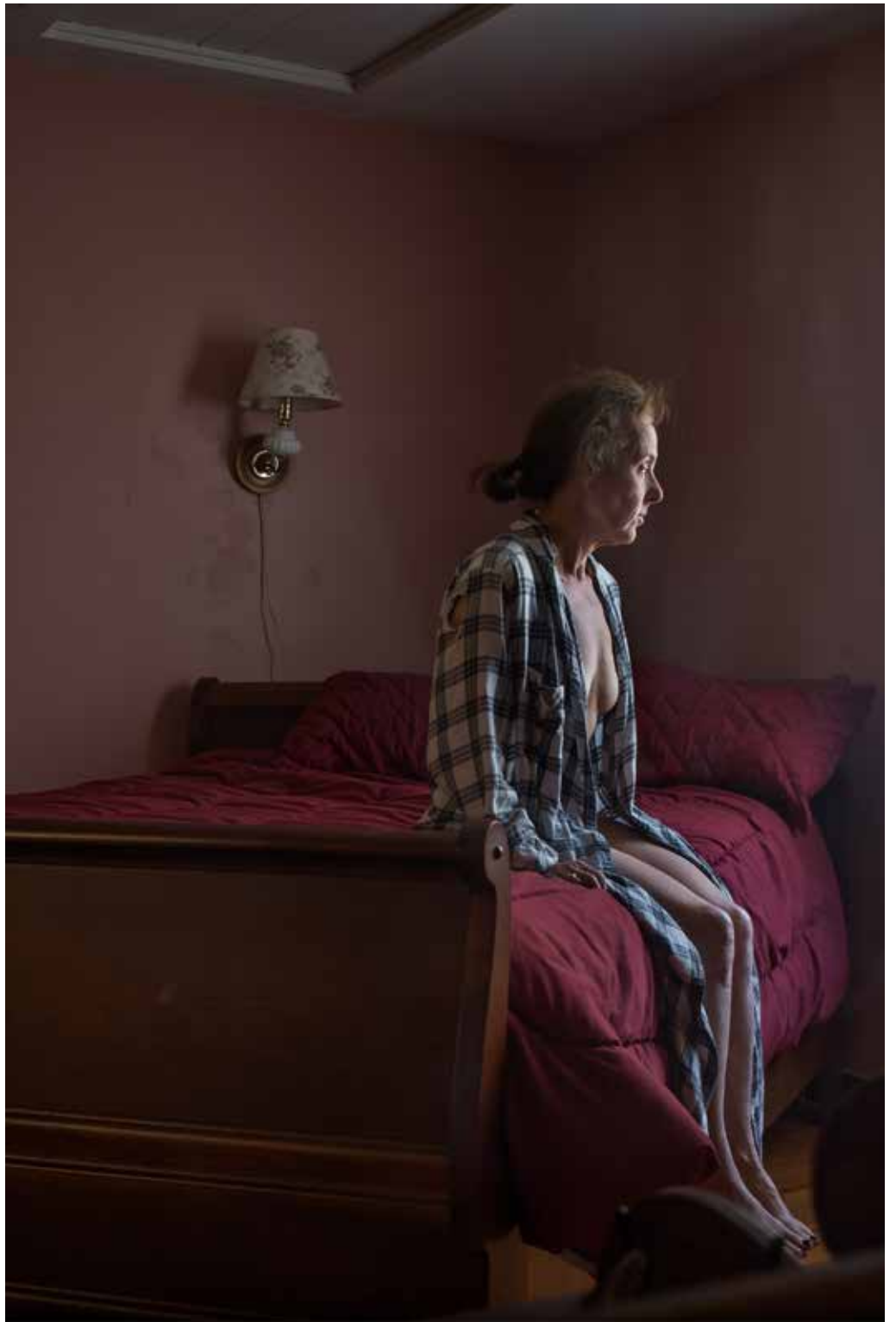
³ <https://www.cortonaonthemove.com/en/previous-editions/2018-edition/>

⁴ A nők ellen elkövetett erőszak mindig is a háborús cselekmények része volt, Ruandában tudatosan használták a hadviselés eszközeként: a milicisták több száz HIV-fertőzöttet engedtek ki a kórházakból és arra biztatták őket, hogy minél több nőt erőszakoljanak meg.

⁵ A nemváltás azon tulajdonságok, viselkedésmódok és szerepek megváltoztatására vonatkozik, melyet a társadalom az egyéntől biológia neme folytán elvár. A világon sehol nem gyakorlat a kiskorúak biológiai nemét átalakító (hormonális) kezelés és műtét.

⁶ Judith BUTLER: *Jelentős testek*, Új Mandátum, Budapest, 2005, 99.

⁷ Claire BISHOP: *Artificial Hells*, Verso, London, 2012, 219.



Jo Ann Chaus: *Pink room*, 2017, Archival Pigment Print © Courtesy of the artist