

BLOS-JÁNI MELINDA

TESTET ÖLTŐ VÁGYAK

A kép mint tárgy a romániai szocialista fotóklubok kiállítási gyakorlataiban



A szemlélő, elvégre, testével észleli a mediálisan testet öltő képet, ugyanakkor a kép is (pózoló, performatívan „képpé váló”) testeket közvetít.

E tanulmány szemléletét abból a kitüntetett figyelemből meríti, amely az utóbbi években a humán tudományok területén volt megfigyelhető az anyagszerűség és a test, a testi érzékelés irányába. A képek materialitásával való foglalkozás a képzőművészetek területén korábban megjelent ugyan, mégis, a poszt humán gondolkodás, a karteziánus dualizmust radikálisan átértékelő fenomenológia szemlélete új fényben láttatja a testet, és új keretet biztosít a képzőművészet és azon belül a tanulmány tárgyát képező fotográfia anyagszerűségéről való gondolkodásnak is. A fénykép anyagszerűségének, fizikai objektumként való jelenlétének a bevonása az értelmezésbe a fotótörténet számára is hasznos lehet, hiszen új forrás bevonásával, új (intézményes, társadalomtörténeti) kontextusok megteremtésével érhet fel. Jelen esetben egy napjainkig tartó, de a 20. század közepén induló gyakorlat kerül fókuszba az „anyagban való gondolkodás”¹ szellemében, és pedig a Románia-szerte az 1950-es években induló amatőr fotóklubok, filmklubok előhívási és kiállítási gyakorlatát fogom megvizsgálni. A fényképnek, mint tárgynak a megformálása mögötti szándékokat, képzeteket keresem majd, amint az a laborálási gyakorlatokban és a képek nyilvános térben való elhelyezésében tetten érhető. A filmklubok teljes hálózatára nincs rálátásunk, hiszen a romániai fotótörténeti kutatás

A szerző műve a Magyar Művészeti Akadémia támogatásával, a köztestület Művészeti Ösztöndíjprogramjában jött létre.

még nem tart a szintézisek megfogalmazásánál, ezért saját, szűkebb keretben mozgó kutatásaimra támaszkodom, amelyeket a marosvásárhelyi fotóklub kapcsán végeztem. A 2003-tól Marx József Fotóklub nevet viselő civil társulás (1953–napjainkig) írott és szóbeli közlései, és Török Gáspár (1934–2019) átörökített hagyatéka szolgáltatja azt a reprezentatívnak tekinthető mintát, amelyben a képek körforgására, ország szintű és nemzetközi hálózatokra is ráláthatunk a szocializmus korszakából.

A fotográfia materialitásáról

■ Hans Belting fogalmazta meg markánsan azt, hogy szakítani kell azzal a diskurzussal, amelyik a képeket absztrakt értelemben, pusztá reprezentációként tárgyalta, mintha azok „médiium és test nélkül is léteznének”.² Egy olyan képfogalmat javasol, amelyiknek inherens része mind a külső, mind a belső kép, azaz a külvilágban elérhető, észlelhető objektumok és a mentális képek is. „Azok az értelemteremtő képek, amelyek artefaktumként töltik be helyüket a társadalmi terekben, mediális képekként látnak napvilágot. A hordozó médiium aktuális jelentéssel és észlelési formával felruházott felületet biztosít számukra”³ (itt gondolhatunk például a negatívokon létező képekre, amelyeket többféleképpen „hívhatunk elő”: különböző formátumú, méretű fotópapírra, falra vagy albumba, vagy akár nagyon dinamikusán használható, digitális kópiaként használjuk fel a mediális térben). A szemlélő, elvégre, testével észleli a mediális testet öltő képet, ugyanakkor a kép is (pózoló, performatívan „képpé váló”) testeket közvetít.

A fotográfia fizikai hordozójának, észlelési formáinak a beírása a fotográfia fogalmába nem egy új keletű gesztus, és nagymértékben kapcsolódik ahhoz a reflexív fordulathoz, amelyet az 1970-es években lokalizált a fotográfia művészettörténeti recepciója. David Campany szóhasználatában: a „kép-generáció” (Pictures Generation⁴) egyaránt épített a mívesen megformált műtárgy 19. századi hagyományára, valamint a modernizmus kritikájaként is felfogható konceptuális művészetre, és felforgatták azt az elképzelést, hogy a kép nem más, mint „a látás élményének a pusztá eredménye (a fotográfia egy látásmód) vagy egy többé-kevésbé szisztematikus megfejtése a világnak.”⁵ Tehát, a képek megszerkesztettségén, esztétikáján túlmenően alkotásuk tárgyává tették a befogadás terének, kontextusának, az észlelésnek a kérdéskörét is, Chevrier fogalomhasználatával élve, „kép-tárgyakat” hoztak létre. A műviségüket felvállaló képek hibridként, komplex intermediális játékokat űzve egyszerre szólítják meg a nézőt a képen látható jelenettel és a kép-tárgy láthatóságával is. Jeff Wall fotói például egyszerre szólítanak meg a megkomponált jelenetek révén, és az installációs megoldásokkal is: nagy a méretük (a néző testéhez mérten), anyagiságuk szembeötlő (fénylő dobozok vagy festményként bekeretezett printek), a galéria fehér falán festményszerűen sorakoznak, – a kép-tárgy egyazon mediális konstrukciónak a része lesz, mint a megjelenített kép.

Meglátásom szerint a klasszikusabb képfelfogás továbbélésének a formáival, gyakorlataival is foglalkoznunk kell, de a kortárs kép- és médiiumfogalmaink felől olvasva azt, a neoformalista fotográfiával visszatérő tárgyszerűséget, vagy a kortárs poszt humán szemlélet non-dualitását (ábrázolt kép és tárgyi hordozó egysége) is figyelembe véve.

A galériatérben zajló diszkurzivitás mellett figyelmet érdemel a különböző fényképfarmátumok materialista kultúrája is, amint azt Glenn Willumson kifejti egy fotóalbumról és egy sztereofotó-kiállításról szóló elemzésében.⁶ Willumson azt vizsgálja, hogy egy tájképeiről híres alkotó fotóit, aki mellesleg képeslap, valamint sztereoképkészítő is volt, hogyan idomították a múzeumi térben bevett képméret szabványokhoz, és azzal együtt törölték az eredeti formátumok anyagságát, és a vele együtt járó képnézési konvenciók történetét is (sztereonézőre tervezett tájképeket nagyítottak fel 40 x 50 cm-es méretre, és falra függesztették az eredetileg kézbe vehető kartonokat). A múzeumok és archívumok újraírják, az aktuális kulturális értékrendhez igazítják a fotográfia anyagságába kódolt történeteket már a katalogizálás mozzanatában. Fényképek installálása nem semleges eszköz, a kiállítótér ideológiai és perceptuális következményekkel bír – így a befogadás nem csak látás útján történhet meg, ezért Willumson egy újfajta, megtestesült befogadásnak teret hagyó, érzéki kiállítás-praxis mellett teszi le voksát.⁷

Willumson kritikai megjegyzései a digitális képmegosztás és archiválás korszakában még nagyobb hangsúllyal érvényesek: mit nyerünk, és mit veszítünk a szabad felhasználású és dinamikusan megosztható képgyűjtemények korában? Végtelenül sokrétűen értelmezhető, használható adatbázisok korában élünk, amely a korábbi korszakok képkeretező, a fotografikus képet önmagában diszkurzívnaak tartó felfogásaihoz képest, már-már forenzikusan irányítják rá figyelmünket a képen reprezentáltakra, a látható dimenzióra. Az online képgyűjtemények emellett törlik a képek anyagságát: sokszor nem jelzik a képméretet, retusálják a papírképek gyűrődéseit, kroppolják a képek eredetileg recésre vágott széleit, így a digitális térben a bélyegnyi igazolványkép és a poszterméretű fotó egyenértékűvé válik. A fotótárgyak tanulmányozása nemcsak a képeket, hanem a múlt társadalmi és kulturális gyakorlatait is hozzáférhetővé teheti – a következőkben ennek a reprezentációkritikán túlmutató, alternatív fotótörténetnek a szempontjai szerint mutatom be a szocialista fotóklubok materialista gyakorlatait.

Labor

■ Ha úgy vesszük, a képkalkotás tapintáshoz, fizikai kontaktushoz kapcsolódik: a fotós munkája a fényképezőgép kézbentartásán és a rekesz zár érintésén alapuló kioldásán múlik – nem elég „látni”, a lenyomatkészítéshez a gép mechanikus (vagy digitális) részeit állítani kell, és meg is kell nyomni a kioldógombot (ha csak nem kameramentes fotográfáról van szó). A fényképező ember és a kamerájának a viszonya, a rögzítés folyamatának a fizikai terhe vagy könnyedsége nehezen és ritkán adatolható része a képkészítésnek. A fotók készítéséről interjúhelyzetben elmesélt történetek csak nagyon különleges helyzetek kapcsán térnek ki a képrögzítés pillanatának manuális mozzanataira – ezek kevésbé tudatos gesztusok, a szem története a domináns. Az analóg képkészítésnek van egy olyan mozzanata azonban, amelyik jóval kutathatóbb, és egy komplex tárgyi kultúrában is manifestálódik: a negatívok előhívása és a képnagyítás. A több fázisra bontható, időbeli és sajátosan kialakított teret igénylő folyamat köznyelvben is elterjedt neve – a laborálás – nem véletlenül konnotálja a munka fogalmát. Az előhívás az a folyamat, amelyik során az elkattintott/lőtt képek kémiai vegyületek hatására anyagszerűvé válnak, testet öltenek egy átmeneti fázis után (a látens kép).

A szocializmus korszakában vagy – ha úgy tetszik – a műszaki-technikai tudás és a fotográfia domesztikációjának korszakában a laborálás mondhatni hétköznapi jelenség volt, a fényképezőgéppel rendelkező fotósok (romániai viszonylatokban legalábbis) nagy számban maguk hívták elő és nagyították képeiket az otthonukban berendezett sötétkamrában. A marosvásárhelyi fotóklub tagjai számára Szakszervezetek Közművelődési Háza rövid ideig közös fotólabort biztosított az épület alagsorába.⁸ Az állandó tagokra jellemző volt, hogy munkahelyükön (a laborálás számára kedvező gyári műhelyekben) és otthonukban dolgozták ki képeiket.⁹ Ezek gyakori helyszíne a fürdőszoba volt, amelyet fotós magazinok és lakberendező lapok is ajánlottak a fotósoknak: „a lakásokban a fotólabor célszerű helye a fürdőszoba. Kéznél van a folyóvíz, egyszerű a tisztántartás, s könnyebben oldható meg az elsötétítés is. Azonban a rendszerint szűk hely miatt, nehezebb a felszerelés elhelyezése.”¹⁰

Az általam vizsgált marosvásárhelyi amatőr fotós, Török Gáspár munkásságával egy hagyatékrendezési, archiválási projekt keretében foglalkoztam, amelynek eredményeként egy kiállítás készült a Maros Megyei Múzeumban *Átkeretezett hétköznapiak* címmel.¹¹ Eközben sok inspirációt és ismeretet szereztem a fotós fotólaborjában való kutakodás közben. Török Gáspár, számos korabeli társához hasonlóan, saját fürdőszobáját és annak lesötétíthető előszobáját rendezte be fotólabornak. A munkásságáról szóló sajtóanyagok is kitértek erre: „Gáspár a konyha és a hálószoba között „alkotta” életművét, a szűk átjáróban van az a falba épített szekrény, ahol a szakma kellékeit tartja, a fürdőszoba kis ablaka pedig bakacsínbevonatú: csukva csaknem tökéletes a setét. Mi egyéb kellene a fényvel kacérkodónak?”¹²

A szocialista tömbház szűk tereinek változó funkciója proxemikai szempontból is izgalmas téma lehetne, jelen gondolatmenet számára azonban a berendezés materialista aspektusainál kell maradnunk. A család élettereinek ideiglenes, heti rutinszerű átalakításáról a fotós lánya, Török Katalin Réka számolt be, aki a fotólabor mellett Török Gáspár íróasztalának, irodahelyiségének a tárgypopulációját is kiemelte, mint a fotóval kapcsolatos felszerelések, alapanyagok helyét a családi lakásban. Így a szó szerint domesztikált, háziasított fotográfia nemcsak a szovjet gyártmányú nagyítógép és az előhívás kellékei révén volt jelen a család életterében, hanem az íróasztal fiókjában rejülő retusáló felszerelések, különböző ceruzák, festékek, papírfajták, apróbb segédeszközök formájában is.

A fotólabor jelenleg egy magánház udvarán található, és azokat a tárgyakat tartalmazza, amelyekkel a fotós 1972 és 1996 között a panellakás fürdőszobájában és előszobájában rendezte be az ideiglenes laborját.¹³ A műhely jelenlegi elrendezését is a fotós alakította ki magának, a kellékek, eszközök, nyersanyagok a tömbház lakásból emelkedtek át, a falakat 1972 körül készült fotók eredeti nagyításai díszítették. Felleltároztam a laborban található papírdobozok, negatívdobozok gyártóit, típusait, mint olyan információforrásokat, melyek segíthetnek képet alkotni a fotós rendelkezésére álló infrastruktúráról, a kapcsolatairól, preferenciáiról. A laborjában fellelhető vegyszeres üvegek, dobozok, fényérzékeny papír dobozai nemcsak egy kort idéző dizájn-kultúra darabjai lehetnek, hanem egyben utalnak a laborálási praktikákra, térhasználatra, és a fotós alapanyagok beszerzési praktikáira is. A marosvásárhelyi fotóklub több évtizeden át együttműködött a fényérzékeny anyagokat gyártó Azomureş gyárral (1969–2003) – tesztelték termékeiket nyersanyag ellenében – Török Gáspár laborjában ezért zö-

mében helyi gyártású fotópapírok voltak a német Forte, Orwo és a cseh Foma mellett – a keleti blokk sajátos fényérzékeny papírai.

Az alapanyagok mellett több doboz is a fotós egykori kiállításainak eredeti nagyításait tartalmazta. Míg a kurátorcsapat Török Gáspár csaknem tízezer képből álló fotóhagyatékát vizsgálta, próbálta rendszerezni digitális kópiák alapján (a teljes képanyag belső struktúrájára, logikájára volt kíváncsi), addig az eredeti printek más válogatást tettek lehetővé, hiszen a fotós önmagáról alkotott szemléletét tükrözték.¹⁴ A többnyire nagy méretű, 30 x 40 vagy 40 x 50 cm-es lenyomatok Török Gáspár fekete-fehér analóg fotográfia iránti elkötelezettségét jelezték, és a fotós laborálás iránti szenvedélyét is. Különböző eljárásokkal (pl. tónusbontás) kísérletezett, kedvelte az előhívás adta lehetőségeket a negatívok átalakítására: erős kontrasztokkal igyekezett grafikaivá tenni a képeket. A beavatkozások mértéke olykor oly nagy, hogy kérdésessé válik, hogy melyik kép tekintendő elsődlegesnek forrásnak: a negatív vagy a papírnagyítás?

A laborálási technikák mögött egy erőteljes műszaki műveltség, fotókémiai folyamatokra való alapos felkészültség figyelhető meg. Technika és téma egységét emelte ki a fotós erősségeként Erdélyi Lajos is, aki kritikát írt Török Gáspár *Ezüst fa* című fotójáról az *Új Élet* folyóirat számára: „A laboratóriumi keretek közt végrehajtott képmódosító eljárások divatját éljük. Sokan kutatják a tónusbontás, relieftechnika által nyújtott, új kifejezési lehetőségeket, többségük azonban megreked a technikánál. [...] Az itt bemutatott kép szerzője, Török Gáspár ennél magasabbra emelte a mércét. Technika és téma nála zavartalanul harmonizál. A *Megéneklünk Románia* fesztivál keretében megrendezett kiállításon látható felvételei között jó néhány olyannal találkozunk, amelyet csakis így, tónusbontásos eljárással önthetett végleges formába. Ez – a tartalom és forma összhangja – a fotóművészetben is kötelező. *Ezüst fa* című kompozíciója érzésünk szerint falat borító-dekoráló, hatalmas méretű nagyításba kívánczozik – esetleg éppen annak a fotópapír- és filmgyárnak a gyűléstermében, amelynek építését ezekben az években Török Gáspár építészmérnök is irányítja.”¹⁵

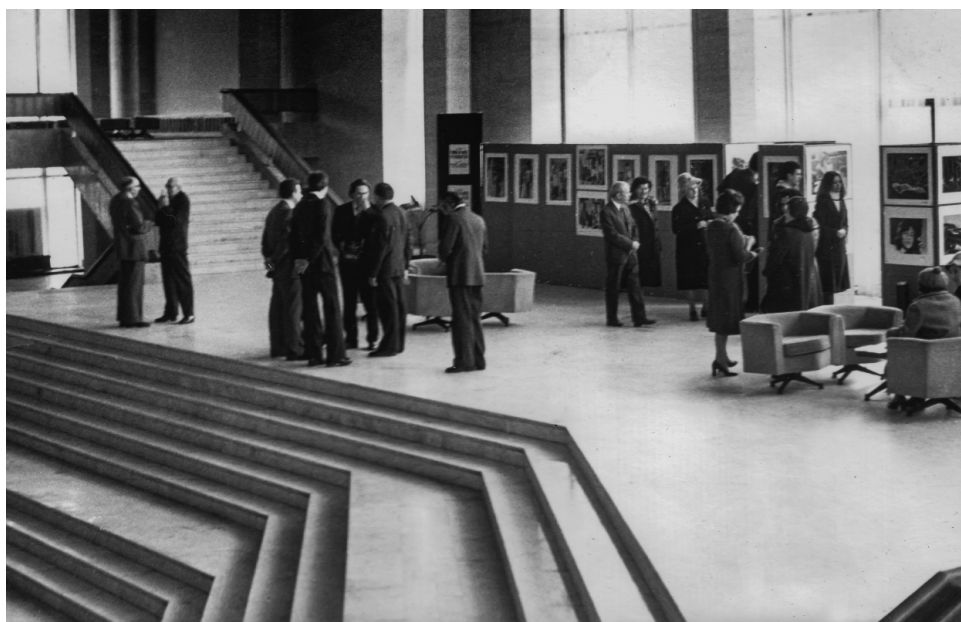
Erdélyi Lajos cikke a téma és technika egysége mellett egy másfajta egységről is tudósít: a fotós műszaki képzettsége, hivatása, valamint a laborálás materialista gyakorlata közötti szerves kapcsolatról. Török Gáspár épületgépészeti végzettsége¹⁶ révén gyárak építőtelepén dolgozott, építkezési anyagok, műszaki eszközök és rajzok közvetlen közelében töltötte hétköznapjait. A gyári, műszaki munkaeszközöknek és a fotólaboratóriumok felszerelésének formavilága valamint fémes textúrája, anyagisága közt genealógiai kapcsolat van, ugyanakkor a technikai-ipari modernizmusnak a termékei. A laborálásra fordított figyelme, a képek technikai, fotókémiai úton való erőteljes alakítási vágya egy olyan kép-felfogást tükröznek, amelynek kevésbé célja világ ábrázolása, a reprezentáció, és kevésbé művészettörténeti hagyományokból építkezik (a festőiségre való törekvés olykor előbukkan), hanem inkább a világ új képének¹⁷ az előállítására laboratóriumi eszközök, folyamatok birtoklása, a modern „homo faber” által.

Kiállítás

■ A két világháború között szervezett erdélyi fotóversenyek, kiállítások képeknél alig nagyobb képméreteivel szemben (13 x 18, 16 x 21 cm), a szocialista korszak fotókiállításai a „bekeretezhető”, falra akasztva jól látható kiállítási méretet kedvelték. Amint azt fentebb is említettem, Török Gáspár papírképei alap-

ján a 40 x 50 cm-es méretet kedvelte a leginkább, amelyeket kartonra rögzített, vagy paszpartuval ellátott képkeretbe helyezett. Marx József fotóhagyatéknak saját- és klub-kiállításokat dokumentáló darabjain láthatjuk, hogy ez nem egyéni ízlés kérdése, hanem a romániai fotóklubok, sőt a Nemzetközi Fotóművészeti Szövetség (FIAP) által kedvelt formátum volt.

Török Gáspár és a marosvásárhelyi fotóklub tagjai által készített nagytítások célja egyértelműen a kiállítás volt. A fotóklubok „kiállíthatóságra” törekvése meglátásom szerint az „egy képben” való gondolkodással járt együtt (talán ez jellegzetesebb, mint bármilyen képi stíluselem), amelynek fotótárgyként a helyi klubok kiállítóterének falán, keretbe helyezve kellett helyt állnia, illetve nemzetközi fotóversenyek, kiállítások felhívására, tárlataira kellett postai úton eljutnia.



Forrás: azopan.ro/Marx József örökösei. *A Nő a fotóművészetben* című kiállítás megnyitója Krajován

Az „egy kép” – a sorozatban gondolkodással¹⁸ szemben individualizálja, elszigeteli a képet a közvetlen kontextusától, a falon elhelyezett többi képtől és a kép kompozíciójára, annak belseje fele, centripetálisan irányítja a figyelmet, erre a paszpartu mélységet adó vonala még jobban ráerősít. Ennek következtében a fotóklub tagjai önmagukban értelmezhető, feszesen megkomponált képekre törekedtek, síkok, szögek, felületek leghatásosabb konstellációját keresték, amelyek erős jelentéshordozónak tündek. Ennek a képi esztétikának a kiérlelésében a *Fotografia* című, amatőr fotósoknak szánt folyóirat is szerepet játszott, amelyik, Újvári Dorottya szerint¹⁹ az 1955-ben létrehozott Fotóművészek Egyesülete (Asociația Artiștilor Fotografi, AAF) égisze alatt meghatározó volt az országos szintű kreatív jellegű fotós tevékenységek működtetésében, és az 1970-es évektől kezdődően egyre kevésbé burkoltan a propaganda céljait szolgálta.

A marosvásárhelyi fotóklub tagjairól az 1980-as években készült egy csoportkép, amelyen a Szakszervezetek Művelődési Házában berendezett termükben körbeülnek egy nagy asztalt, rajta kiterítve a fotósok nagy méretű printjei, pózolnak:

„ebben a teremben tartottuk minden csütörtökön 6 órától a találkozót, és készítet-
tük a kollektciókat nemzetközi vándorkiállításokhoz. Nem minden héten, de ha-
vonta két-három kollektció is elment a nagyvilágba.” (Bálint Zsigmond közlése,
2024. dec. 5.) Marx József és Haragos Zoltán, neves sajtófotósok révén a fotóklub
tagjai, az országos Fotóművész Egyesület (AAF) támogatásával külföldi kiállítások-
ról is kaptak értesítést, meghívót.²⁰ A csoportkép alapján Bálint Zsigmonddal ké-
szített interjúból derült fény arra, hogy a fotóklub tagjainak a klubteremben volt
egy mappája, ahol az elküldhető, jónak tartott nagyításait tartotta.

Egy papírkép több kiállításon is megfordult, és Bálint Zsigmond elmondása
szerint, a képméretet valójában a legnagyobb postázható boríték mérete is moti-
válta. Az „utazó képek” a fotós szervezeteket tömöríteni próbáló FIAP ernoőszer-
vezetéhez tartozó klubok, társaságok kiállítótereiben rótták köreiket, minden
részvétel vagy díj után pecsétekkel, matricákkal, feliratokkal jelölték a papírkép
verzóján a részvételt. A digitális kópiákkal szemben, a papírképek „teste” tehát
jelek, lenyomatok formájában jelzi ezt a határon túli körforgást, amelyet – a szűk
utazási lehetőségek és a cenzúra éveiben – a klub tagjai privilégiumként, és
szakmai elismerésként éltek meg. A képtárgyak hordozzák a nemzetközi fotós
hálozat nyújtotta szimbolikus szakmai tőke történetét.

Továbbá, a képek kiállítása egy térben egy szimbolikus aktus, a galéria egy
diszkurzív tér, amelyben sajátosan kereteződnék el a képek.²¹ A 19. századtól
a kiállítási terek (múzeum, szalon, világkiállítás) diszkurzivitásának fontos ré-
sze „a művészet bemutatásán kívül más célra nem használt, strukturálatlan
fal.”²² A *kiállíthatóság*²³ önmagában a mű intézményes elfogadásával ért fel.
A fotó 19. századi történetében is jelen volt a törekvés, hogy a kereskedelmi
célú, alkalmazott fotográfia mellett a galériák „fehér falai” érvényesítsék a fo-
tográfia egy fajtáját művészetként (ez a törekvés jelen volt a formai elvekben,
a festészetet utánzó megoldásokban is). A képkészítés felhívások útján történő
stimulálása, a festészeti kiállítások térbeli elrendezésének utánzása a fotó mű-
vészetként való elfogadatasának fontos eszközévé vált Erdélyben is, és e gya-
korlat napjainkig is tart.

A szocialista szakszervezeti filmklub kiállításai ambiciózusak voltak ugyan
(előválogatás előzte meg, díjakat osztottak, sajtófigyelmet kaptak), a diszkurzív
kiállítótereknek és a fotókritikának azonban híján voltak. Marx József fotósélet-
ről, kiállításokról szóló privát képalbuma²⁴ gazdag forrásanyag lehet egy
kiállítás-technika fókuszú, fotótörténeti megközelítés számára. Sikeres fotográ-
fusként sok romániai városba meghívták kiállításait, és a fotóklub színeiben ő
maga is szervezett tárlatokat, helyi, rajoni, szakszervezeti kontextusban.

Marx József fotóalbumában megfigyelhető, hogy a fehér, strukturálatlan fal
ritkán fordul elő, a múzeumok, galériák is befogadták őket olykor, de sokkal jel-
lemzőbb volt a fotókiállítások improvizatív installálása, a helyszínekhez való
adaptálódás. A fehér fal helyett vászonnal bevont pannókon állítottak ki közmü-
velődési intézmények előcsarnokában, színházak előterében, vagy a szakszerve-
zeti ház folyosóján.²⁵ A képkeretek pannókra való felfüggesztése problémás lehe-
tett, ezért igen gyakran képkeret nélkül, kartonra rögzítve, rajzszegekkel tűzték
fel fotóikat a vászonra.

A szakszervezeti fotóklubok keretében létrejött képtárgyak ambivalens dis-
kurszusokat hordoznak: a képek technikai, formai igényessége, az autonóm
képiségre törekvés a modernizmus fotópoétikájának egyféle örököse,²⁶ annak ha-
tásáról, popularizációjáról tanúskodik, míg a képformátumok, kiállítási techni-

kák a fotót művészetként érvényesítő (klasszikus) diszkurzív terek iránti vágy kifejezői. A képek méretük, megmunkáltságuk révén a „fehér fal” szimbolikus tere iránti vágy megtettesítői, azonban a fotót intézményesítő diszkurzív terek (és iskolák) hiányában ez egy beteljesületlen vágy maradt.

■ JEGYZETEK

1. Eredetiben „thinking materially.” Elizabeth Edwards és Janice Hart szerkesztők használják ezt a kifejezést az új megközelítés megnevezésére a *Photographs, Objects, Histories. On the Materiality of Images* c. kötet előszavában. Routledge, London és New York, 2004. 1.
2. Hans Belting: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Kijárati Kiadó, Bp., 2003. 23.
3. Uo. 22.
4. David Company: *Traces and Pictures*, 2011. <https://davidcompany.com/traces-and-pictures/>. A kép-generáció tagjait űő és Jean-François Chevrier is felsorolja tanumányában.
5. “They have already set their sights, if you will, beyond the image as the simple result of an experience of vision (photography as a way of seeing) or as a more or less systematic deciphering of the world.” Lásd Jean-François Chevrier: *The Adventures of the Picture Form in the History of Photography*’ (1989, trans. Michael Gilson). In: Douglas Fogle (szerk.): *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960–1982*. Walker Art Center, Minneapolis, 2003. 113–128.
6. Glenn Willumson: *Making Meaning: Displaced materiality in the library and art museum*. In: Elizabeth Edwards and Janice Hart eds.: *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. Routledge, London and New York, 2004. 62–80.
7. Uo. 77.
8. A második világháború után a fényképezés iránt érdeklődők Marx József fotóriporter köré szerveződtek, és 1953-ban fotókört hoztak létre a Szakszervezetek Művelődési Házában A rendszerváltást követően a legtöbb romániai fotóklub megszűnt, de a marosvásárhelyi klubot 1991-től jogi személyként működik tovább.
9. „Volt egy fotólabor a pincében, és akinek nem volt odahaza lehetősége, elkérte a kulcsot, és lent a pincében laborált. Rövid ideig volt meg a laboratórium. Marx Jóska bácsinak és Gyurinak az *Új Élet* székházának a pincéjében volt a laboratóriuma, Gheorghe Deák és Deák András a fotógyárban dolgozták ki a képeiket, és a többiek odahaza.” (Bálint Zsigmond közlése, Marosvásárhely, 2024. dec. 5.)
10. n. n.: *Fotólabor a fürdőkádban*. Ezeremester 1965. márc. 1. 20.
11. Időszak: 2024. dec. 12. – 2025. ápr. 13. Kurátorok: Blos-Jáni Melinda, Mira Marincaş, Újvári Dorottya. Helyszín, szervező: Maros Megyei Múzeum, Történeti Osztály (marosvásárhelyi vár).
12. Bölöni Domokos: Einstein portfóliója. *Népújság* 1999. júl. 19. 5.
13. A kiállítás harmadik termében felépítettük a panellakás fürdőszobájában és folyosóján kialakított fotólabor mását.
14. A kiállításba beválogatott képek két teremben is a fotós önmagáról alkotott repertoárjából származtak, egy teremben azonban felvállaltan a kurátori szempontok szerint szelektáltunk.
15. Erdélyi Lajos: Téma és technika egysége. *Új Élet* 1978. nov. 10. 21.
16. Török Gáspár 1952-ben érettségizett, családjától kapta első fényképezőgépét 1953-ban, a sikeres érettségi után. Előbb a képzőművészeti, grafika szakra jelentkezett, ahonnan az „admis fără loc” (bejutott, de hely nélkül) megjegyzéssel zárták ki (Török Réka közlése, 2024. szeptember 6). 1957-ig a Bukaresti Építészeti Egyetem épületgépészeti hallgatója volt, de származása miatt nem szerzett diplomát.
17. Távolabbi referenciaként ennek a látásmódnak a teoretikusaként Kepes György magyar nyelven is publikált művét lehet megemlíteni (*A világ új képe a művészetben és a tudományban*. Corvina Kiadó, Bp., 1979), melyben az új technikai eszközökkel megteremtődő láthatóság (pl. mikroszkóp, röntgen, stb.) és a művészeti formák összefüggéseit vizsgálja.
18. Szeriális egymásutánosság esetén a képek között, az egyes fotók keretein kívül keressük az összefüggéseket, a variációkat. A képek egyféle egymásrautaltságban értendők, akárcsak egy kollázsban.
19. Az *Átkeretezett hétköznapiok* kiállítás fotóklubokkal foglalkozó termének főszövegében foglalkozott az amatőr fotósok romániai intézményeivel, annak a térnek ő volt a fő kurátora.
20. Lásd Bálint Zsigmond: *50 év a fényképezés szolgálatában*. In: *50 éves a Marosvásárhelyi Fotóklub 1953–2003*. Lyra Kiadó, Marosvásárhely, 2003. 6–12.
21. Lásd Rosalind Krauss: *Photography’s Discursive Spaces: Landscape/View*. *Art Journal* 1982. 42 (4). 311–319.

22. „The space of exhibition was constituted in part by the continuous surface of wall, a wall increasingly unstructured for any purpose other than the display of art.” Krauss 1982. 312.
23. Eredeti nyelven: *exhibitionality*. Krauss 1982. 312.
24. Az *Azopan* fotóarchívumban található a teljes képanyag: [#](https://www.azopan.ro/talalatok?filter=marx%20%C3%B3zsef|||||)
25. Idézet Hölszky Gábor kiállítás beszámolójából: „El kell ismerni, a szakszervezeti fotóköri nagy munkát fektet egy ilyen kiállításba. Több száz felvétel értékelése nemcsak művészi ízlést igényel, hanem fáradságot is jelent. Ezért elismerés jár a zsűri tagjainak. Azt viszont nem értem, miért kell a tartományi fotókiállítást folyosón megrendezni? A mostani kiállítás színvonala túl-nőtt egy házi kiállítás keretein.” Fotóamatőrök kiállítása. *Vörös Zászló* 1967. nov. 9. Egy bő évtizeddel később Ajtay László felsorolja mindazokat a helyeket, ahol a fotóklub kiállításokat szervezhetne (fényképészeti szaküzlet fala, Diákművelődési Ház, kültéri pannók, színház előcsarnoka, iskolák, egy leendő fényképészeti múzeum). Lásd: Több megértést, bátorítást a „fényvel rajzolónak”! *Vörös Zászló* 1979. márc. 16.
26. A fotóklub esztétikájának és Török Gáspár képeinek modernizmushoz való viszonyának elemzését egy további tanulmányban tervezem elvégezni.

