

# „Parttalan realizmus” – a hiperrealitástól a realitásig<sup>1</sup>

*Hyper-Real. Die Passion des Realen in Malerei und Fotografie.* MUMOK, Bécs  
2010. október 22–2011. február 13.

*Édentől keletre. Fotórealizmus: Valóságváltozatok.* Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest  
2011. szeptember 14–2012. január 15.

<sup>1</sup> A szerző a publikáció készítésekor Kállai Ernő-ösztöndíjban részesült.

Az utóbbi években megnövekedett az érdeklődés a hetvenes évek fotórealizmusa iránt. Ezt jelezte a berlini Deutsche Guggenheim 2009-ben rendezett, *Picturing America* című kiállítása. A kurátor, Valerie L. Hillings az amerikai fotórealizmus klaszrikusnak számító műveit különféle ikonográfiai közhelyek szerint összeállított csoportokban mutatta be („tükröződések a városban”, „fogyasztói kultúra”, „amerikai élet”). A kiállítás és annak katalógusa a „sharp-focus realism”, „super realism”, „radikaler Realismus”, „hiperrealizmus” és számos más néven is ismert irányzat amerikai megjelenésére és az amerikai művészek európai (kritikai) recepciójára koncentrált. A fotórealizmus ebben az összefüggésben az amerikai létállapotot, a talmin csillogó, ám valójában pusztuló „Éden” műanyag látványvilágát bemutató, „leíró jellegű festészet”, „kvázi-akadémizmus”, „traumatikus realizmus” (Hal Foster). Jellemzően amerikai *stílustendencia*, amely spektakuláris eszközökkel jeleníti meg a „spektákulum társadalmát”, pszeudo-giccsként esztétizálja a giccsot (Jean-Claude Lebensztejn); stílárius kritériumai pontosan körülhatárolhatók (ezt megtette Jean-Christophe Ammann és Louis K. Meisel), ahogy a művészettörténeti kronológiában elfoglalt helye is: „fénykora” a hatvanas évek vége és a hetvenes évek közepe közötti néhány évre korlátozódik. (A hiperrealizmus legtöbb korabeli monográfusa – Udo Kultermann, Linda Chase, Christine Lindey, Edward Lucie-Smith – hasonló „stílusközpontú” hiperrealizmus-fogalommal operál.)

A berlini kiállítás alapját e szótárian tiszta hiperrealizmus-definíció képezte; a válogatás rendkívül konzekvens volt, ám a merités meglehetősen szűknek bizonyult a fogalmi és a topográfiai korlátozás okán. Mintha ezt a reduktív megközelítést ellenpontosította volna az aacheni, a bécsi és a budapesti Ludwig Múzeum együttműködésében megvalósult különleges vándorkiállítás, amelyet a fennállásának harmincadik évfordulóját 2010-ben ünneplő aacheni Ludwig Forum (eredeti nevén Neue Galerie Aachen) kezdeményezett. A fotórealizmus tematizálása kézenfekvő volt: az intézményben (főképp Wolfgang Becker koncepciója nyomán) számtalan fontos hiperrealista kiállítást rendeztek, amelyek nem voltak függetlenek a Ludwig házaspár fotórealista tendenciákra koncentráló gyűjtőtevékenységétől. A három Ludwig

Múzeumban ennek megfelelően adott volt a kiállítások kiindulópontjául szolgáló törzanyag, amely magában foglalta a hetvenes évek fotórealizmusának fő műveit. A kiindulópontot jelentő gyűjteményi darabok azonban mindhárom esetben markánsan eltérő kontextusban jelentek meg.

Az aacheni kiállítás az egy évvel korábban rendezett berlini tárlathoz hasonlóan az amerikai világ realitásaira és hiperrealitásaira fókuszált, nem feledkezve meg a múzeum gyűjteményének alakulástörténetéről, s annak történeti kontextusáról, főképp az 1972-es (Harald Szeemann-féle) kasseli documentáról. Ennek (Jean-Christophe Ammann által rendezett, számos kritikus – például Pierre Restany – által fanyalogva fogadott) *Realizmus*-szekciója szintén az amerikai tendenciákat helyezte a középpontba, a névsor csupán néhány európai példával egészült ki (például Gerhard Richter, Franz Gertsch). A kontextust 1972-ben a documenta komplex médiumelméleti koncepciója jelentette, mely a valóság percepciójának mikéntjére kérdezett rá, főként konceptuális, metaművészeti tendenciákra koncentrálna.

Az aacheni kiállítást a bécsi MUMOK bemutatója előzte meg, és a budapesti Ludwig Múzeum tárlata követte. Mindkettő a hagyományosnak mondható stílárstörténeti kontextualizálás helyett a fotórealizmus *fogalmi kiterjesztését* kísérte meg; a módszer és a végeredmény azonban markáns különbségeket mutatott. A bécsi kiállítás kurátora, Susanne Neuburger a hiperrealizmus fogalmát médiumelméleti és ismeretelméleti szempontból terjesztette ki, baudrillard-i és foucault-i terminológiát követve elsősorban a festészet és a fénykép viszonyának alakulását vizsgálta a 20. század második felében – ennek megfelelően a tárlatnak csupán töredékét tették ki a „szótári értelemben” fotórealistának mondható művek. A budapesti kiállítás kurátora, Eröss Nikolett ezzel szemben a realizmus- és realitásfogalmak „keleti” és „nyugati” értelmezéseit konfrontálta: a kiállítást bevezető kurátori szöveg egyértelműen sugallja, hogy a cél nem a fotórealista stílustendenciák művészettörténeti kontextualizálása, hanem a realizmus jelentésváltozatainak elemzésén keresztül egy „hidegháborús képanthropológia” megrajzolása (a „nyugati Édentől” keletre eső területekre is koncentrálna).

Mindkét kiállítás tehát egy-egy sajátos, ha tetszik, „meta-művészettörténetinek” is mondható narratíva szerint szerveződik, ám a kiindulópontot jelentő, mindkét kurátor számára adott festményeken kívül alig mutathatók ki átfedések.

A bécsi kiállítás roppant szerteágazó médiumelméleti felvetése három emeletet megtöltő, parttalan példatárrá szélesedett, melyet a kurátor (alig körülhatárolt) tematikai csoportokba rendezett. A csoportosítást olykor *ikonográfiai összefüggések* (Külváros és vágyai, Ablak, tükör, reflexiók, Tájékpé visszapillantó tükörben, Pornográfia és művészet), máskor tágasabb, *eszmei kapcsolatok* (Igazságkimondás, Megfagyott idill, Világ méret nélkül) vagy *médiumelméleti kérdések* (Művészet a művészetről, Pont és raszter között, Fókuszban a média/médium) határozták meg. A kérdésfelvetés fókuszában nem a művészettörténetből ismert fotórealizmus, hanem inkább egy Baudrillard hiperrealitás-fogalmával jellemezhető hiperrealizmus volt: a valóság torzuló percepciójának kérdése a képáradat és képinfláció korában, melyet Michel Foucault szerint a „képek vég nélküli körforgása” jellemez, s melyben elbi-

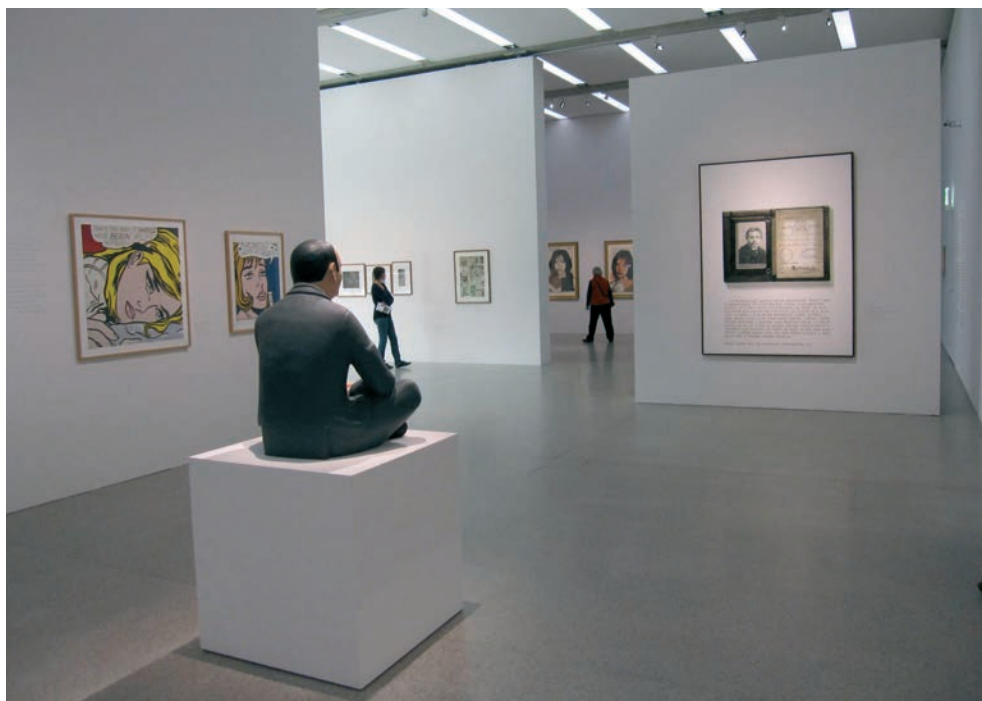
zonytalanodunk az eredeti és a másolat, a jelölő és a jelölt, a reprezentáció és a reprezentált tárgy viszonyát illetően. A szimulakrumok végtelen áradatába, a médium mibenlétének mcluhani kérdéseire reflektáló képontológiai problematikába szinte bármely tendencia beilleszthető a 20. század második feléből. Az izmusként értelmezett hiperrealizmussal szorosan összefüggő *pop art* repetitív, gyári esztétikuma éppúgy (Andy Warholtól Roy Lichtensteinig), mint a *neo-dadaizmus* médiumtudatos tárgyhasználata (például Jasper Johns-nál), a nem fotóalapú újrealizmus különféle tendenciái (Philip Pearlsteintől Alfred Leslie-ig vagy egészen Erich Fischlig), s leginkább a képzőművészeti jellegű fotográfia legújabb – legutóbb Michael Fried által elemzett – példái (Jeff Walltól Andreas Gurskyig), sőt olyan poszt-konceptuális alkotások is, mint a Société Réaliste (a kiinduló kérdéshez kevésbé kapcsolódó) filmje (*Fountainhead*, 2010).

Minden tematikus egység egész kiállításra való tárgyanagot sorakoztat fel, s külön tanulmányra való kérdések megfogalmazására késztet, amelyek közül talán a „fotogén festészet” (Foucault) és a festői fotográfia viszonya tűnik a legérdekesebbnek. Mi képp idézik fel és fordítják ki a nyolcvanas évek végén jelentkező festményserű fényképek a hetvenes évek fényképszerű festményeinek logikáját? Hogyan függhetnek össze például Thomas Ruff monumentális portréfényképei Chuck Close (vagy esetenként Franz Gertsch) az arcot szinte fenséges tájjá nagyító portréfestményeivel (ugyanabban a teremben)? Beszélhetünk-e – Hans Beltinget idézve – a festmény és a fénykép jelenkori paragonjáról? A kérdések a hetvenes évek kultúraiparától a digitalizált képfolyamok és a mediatizált valóság manipulatív mechanizmusáig vezetnek, olyasféle problémákmáig, melyek már az 1972-es documenta koncepciójában is megfogalmazódtak, ám jelenleg aktuálisabbnak tűnnek, mint akkoriban lehettek. A kérdésfelvetés azonban olyannyira tág, s annyira általános, hogy a hetvenes évektől napjainkig terjedő időszak szinte bármely önreflexív, médiumtudatos alkotása összefüggésbe hozható vele: a kiindulópontot jelentő fotórealizmus elveszni látszik a szimulakrumok sokaságában, a parttalan képáradatban, miközben számtalan fontos képviselője (keletről és nyugatról egyaránt) meg sem jelenik.

A hazai (és általában a keleti) fotórealista tendenciákat Bécsben (alig indokolható módon) mindössze egyetlen festmény képviselte: Lakner László *Bartók Béla vasúti igazolványa* (1974) című képe, amelyet a Ludwig házaspár 1974-ben, a művész aache-



45. France Berko Berčič: Római emlék, 1974



46. A *Hyper Real* című kiállítás enteriőrje, MUMOK, Bécs, 2010

ni kiállítása kapcsán vásárolt meg. A festmény Bécsben (Roy Lichtenstein, Sigmar Polke és Thomas Ruff „raszteres művei” kontextusában) a fent leírt médiumelméleti összefüggésrendszerbe ágyazva jelent meg. Ezzel szemben a budapesti kiállításon – a látogatót orientáló kísérőszövegek hiányában erre csak következtetni lehet – a fotórealizmus „nyugati” változatát képviselő Chuck Close közvetlen szomszédságában a „keleti” alternatívára utalt. A „keleti” fotórealizmust (ahogy az szakirodalmi toposz-ként számtalanszor leíródott) a dokumentarizmus, az indirekten is politizáló attitűd, a konceptuális jelleg és az ezzel összefüggő „fotó-látás” (Beke László) egyaránt megkülönbözteti „nyugati” előképeitől.

A hetvenes évekre szorítkozó budapesti kiállítás ezt a „szembenállást” a művek egymás mellé rendelésével élezi ki. A kurátor ikonografikusan csoportosítja a műveket (például „kirakatok”, „autó-ábrázolások”, „Amerika-képek”, „tárgykultúra”, „épített környezet”), ezáltal is nyomatékositva a *par excellence* fotórealista „kerettémák” kelet-európai átértékelődését, a jelentésmódosulások finom rendszerét, s a jellemzően „keleti” képtípusok létrejöttét (ilyen például a kiállítás talán legegységesebb terme, mely a „brigád-ikonográfiára” koncentrált). Így ellenpontozza Andrzej Sadowski autó előtt pózoló, esetlen embercsoportja (*Csoportkép sárga Renault-val*, 1978) Robert Bechtle másképp bárgyú autós kompozícióját (*Berkeley Pinto*, 1976), Kocsis Imre nosztalgiaiával átítatott, szociografikus újrealizmusa (*Külváros*, 1976) vagy Jadranka Fatur esendően provinciális kisrealizmusa (*Busz Cmrokból*, 1975) Richard Estes csillogó vedutáit. Az összefüggések pontosan leolvashatók, a motívikus hasonlóságok

és különbségek dialektikája pontosan kirajzolja a „túlkinálat” és a „hiánygazdaság” ellentétét, s az eltérő társadalmi berendezkedések összevetésére is lehetőség nyílik. Különösen ha a „nyugati” példákkal nemcsak motivikusan, hanem minőség tekintetében is egy (súly)csoporthoz tartozó művekre koncentrálunk: France Berko Berčič, Méhes László ambivalens iróniájára vagy Lakner László (leginkább Malcolm Morley-val rokonítható) analitikus jellegű, mégis lazúrosan érzéki festményeire, s a két magyar pionír hazai követőire a hetvenes évek második feléből (Méhes Lóránt, Nyári István, Fehér László, vagy gondolhatunk a hozzájuk csak részben kapcsolható Bernáth/y Sándor bizonyos alkotásaira is).

Már az 1972-es documenta előkészítése során felmerült annak lehetősége, hogy az amerikai hiperrealizmust más régiók realizmusváltozataival társítva mutassák be (akkor elsősorban a kínai és a szovjet realizmusok merültek fel), ám erre nem kerülhetett sor. A budapesti kiállításon tehát első ízben kerülnek a „keleti” újrealisták



47. A *Hyper Real* című kiállítás enteriőre, MUMOK, Bécs, 2010

a „nyugatiakkal” egy fizikai és diszkurzív térbe, s ennyiben a tárlat jelentősége és úttörő mivolta megkérdőjelezhetetlen. Az első ízben együtt látható művek összeállításakor azonban számtalan újabb kérdés merül fel.

Felvethető például annak lehetősége, hogy a hagyományos és mechanikus „kelet–nyugat” dichotómián túl az amerikai és a „kontinentális” példákat is megkülönböztessük. Nyugat-Európában is akadnak a legjobb keleti példákhoz hasonló – s akkoriban azokkal együtt is reprodukált, kiállított, ám ezúttal hiányzó – politikai orientációjú, dokumentarista művek, gondoljunk például a méltatlanul elfeledett Fernando de Filippi *Lenin*-sorozatára (1971–1972), amely Laknerhez vagy Richterhez hasonlóan tematizálta a kollektív emlékezet problémakörét, vagy eszünkbe juthatnak olyan sajátos realizmusértelmezések is, mint a szovjet-orosz Erik Bulatové. (A kontinentális fotórealizmus jelenségkörének feltárásához a későbbi kutatások



48. Csernus Tibor: Piac, 1973

szempontjából elengedhetetlennek tűnik a korabeli realista/hiperrealista/fotórealista kiállítások névsorának áttekintése, gondoljunk például az 1971-es Párizsi Biennále Daniel Abadie, Jean Clair és Pierre Léonard által rendezett *Hyperréalisme* szekciójának szerteágazó művészlistájára.)

A kiállítást bejárva felvetődik a kérdés: nem lenne-e szükséges a (jó értelemben vett) „periferiális” és a (rossz értelemben vett) „provinciális” alkotások megkülönböztetése. Az előbbiek pusztán geopolitikai okokból nem válhattak eddig egy – megírásra váró – „többszólamú művészettörténet” (Hans Belting) részévé, az utóbbiak azonban (s ez sajnos a kiállítás számos kelet-európai résztvevőjére igaz) koncepcionális tisztázatlanságaik és festészettechnikai hiányosságaik okán sem kapcsolhatók be a fent leírt diskurzusba. (A kvalitás és a „festői stílus” kérdése ebben az esetben még az esztétikai szempontokat kiiktató „antropológiai” értelmezés esetén sem tűnik teljesen figyelmen kívül hagyhatónak, letaglózó bravúrfestészetről lévén szó.) S komplex elemzés tárgyát képezhetné, hogy – a kiállítás sorolta példákat tekintve, regionális összehasonlításban – miért látszanak kiemelkedni az anyagból a fotórealizmus magyarországi képviselői (az egyik nagy felfedezésnek tekinthető France Berko Berčič mellett), akik közül Méhes László és Lakner László a hetvenes évek elején a nyugati szcénában is jelen volt.

Körner Éva 1975-ben *Parttalan realizmus* címmel nagy hatású előadást tartott a Képzőművészeti Főiskolán. A költői cím Roger Garaudy és Ernst Fischer tanulmányait, valamint a bennük megfogalmazódó kiterjesztett realizmusfogalmat idézi ugyan, az előadás azonban valójában a hetvenes évek képzőművészeti életének fontos, Magyarországon is aktuális kérdéseit feszegette, főképp a fotórealizmus európai megjelenését az 1972-es kasseli documentán. Parttalan realizmusról beszélt (feltehetően a fotórealista festmények azelőtt elképzelhetetlen realitásfokára gondolva) a magaskultúra és a tömegkultúra, a „realitás” és a „hiperrealitás” partjai között „hánykolódó” pszeudo-giccs befogadásának ambivalenciájára utalva (különösen ha a művekhez – Körner avantgárd-értelmezése ismeretében – a szubverzív társadalmi töltéssel bíró tendenciák felől közelítünk).

A bécsi és a budapesti kiállítás tereit bejárva eszünkbe juthat Körner híres előadásának címe, miközben az egymást relativizáló, ám mindenképp előremutató értelmezések „parttalanságát” konstatálva azon töprengünk, vajon miképp írható újra a hetvenes évek művészettörténetének ez a szegmense.

Fehér Dávid