

ZOMBORI MÓNIKA

## A hiperrealizmus megjelenése Magyarországon a hetvenes-nyolcvanas években

A hiperrealizmus nem egységes irányzatként vagy stílusként jelent meg Magyarországon, de több művész is hiperrealista módon festett. A hetvenes évek hiperrealista törekvései még elég jól nyomon követhetőek, azonban a nyolcvanas évek festészetében az új szenzibilitás látszólagos egyeduralma teljesen háttérbe szorította, annak ellenére, hogy egészen az évtized végéig jelen volt. Egy-egy összefoglaló mű megemlíti, hogy voltak hiperrealisták, azonban nem történt még meg a magyar hiperrealista törekvések szisztematikus feldolgozása, összevetése és dokumentálása.

Tudomásom szerint eddig csupán három kiállítás foglalkozott átfogóan a magyar hiperrealista törekvésekkel: 1. 1980-ban Sinkovits Péter és Néray Katalin a hetvenes évek magyar tendenciáit vizsgáló kiállítás sorozatuknak Másodlagos realizmus<sup>1</sup> címet viselő állomásán a hetvenes évek ábrázoló művészetét mutatták be, így a hiperrealista törekvéseket is érintették. A katalógusban<sup>2</sup> megmagyarázzák a másodlagos realizmus fogalmát, mely elsősorban az eszközhasználatra, a közvetítőre utal. Így ez az új művészet anyagát szándékosan másodkézből veszi, meglévő képek, tárgyak átalakítását, átértelmezését végzi. 2. 1989-ben Bárdosi József, aki egyébként a hiperrealizmus legelkötelezettebb hazai kutatója, a váci Görög Templom Kiállítótermében<sup>3</sup> rendezte meg a Feltámasztott mimézis című kiállítást,<sup>4</sup> mely bemutatta az 1955 és 1988 közötti időszak alatt keletkezett realista, valóságot utánzó festményeket.<sup>5</sup> A mágikus realizmustól<sup>6</sup> kezdve, a hiperrealizmuson át, a realizmus egyéb formáig. A mai napig ez a hiperrealizmus magyar vetületének legalaposabb áttekintő tárlata. Bárdosi az elmúlt húsz év alatt számtalan cikket írt és kiállítást rendezett a fotórealista művészeknek és egy jelentős hiperrealista gyűjteményt<sup>7</sup> hozott létre a váci Tragor Ignác Múzeumban. 3. 2002 végén az Új Művészet folyóirat munkatársai, Sinkovits Péter főszerkesztő vezetésével megrendezték az Örökölt Realizmus. A valóság-hű festészet öt évtizede című tárlatot<sup>8</sup> a Szombathelyi Képtárban.<sup>9</sup> A kiállítás katalógusában a 70-es, 80-as évek fotófestészetét Hudra Klára tanulmánya<sup>10</sup> értékeli. Ezek a kiállítások és velük együtt megszülető kiállítási katalógusokban szereplő tanulmányokon kívül a Stúdió Galériában<sup>11</sup> és a Fiatal Művészek Klubjában<sup>12</sup> lehetett látni egyéni kiállításokat. Sok művésznek ez a két hely biztosította az első bemutatkozási lehetőséget, illetve az évente megrendezett csoportos Stúdiós tárlatokon is gyakran szerepeltek alkotásaikkal. Azonban nem volt más fórum, ahol a hetvenes-nyolcvanas évek magyar hiperrealista festészetét vizsgálták volna.

A következőkben azokat a művészeket szeretném bemutatni, akikre véleményem szerint hatott a hiperrealizmus. Mivel Magyarországra a művészeti irányzatok koncentráltan, válogatás nélkül, egymástól nem elkülönülve érkeztek meg, kevés a tisztán hiperrealista mű. Nagymértékben lehet érezni egyes műveken a konceptualizmus vagy a pop art hatását is.

Az alkotókat stilisztikai szempontból választottam ki, így azokkal a művészekkel foglalkozom, akik az 1970–80-as években fotókat vagy újsággépeket másoltak, tehát nem modell után festettek, hanem egy reprodukciót vettek alapul. Sokan erre reflektálnak is a festményeken. Ezt egyrészt a fotoreflekció megjelenésével (Méhes László, Fehér László), más-

résztől pedig a filmszalag perforált szélének megfestésével jelzik a művészek (Nyári István, Lakner László, Méhes Lóránt, Bernáth(y) Sándor, Fehér László, Zrinyifalvi Gábor), melyek a festmény dokumentatív erejét hangsúlyozzák. A hetvenes évek magyar kulturális életében egyébként több műfajban is megjelenik a valóság kimondására való vágy. A hiperrealista festészetből ebből a szempontból párhuzamba állíthatóak a kor dokumentarista filmjei és szociográfiai irodalma.

További stilisztikai jellemző a művészekre, hogy még a festőiség látszatát is próbálják elkerülni. Sokan retuspisztollyal viszik fel a festéket a vásznonra, hogy a hiperrealisztikus látványt sima felületen ériék el, ezzel is imitálva a gépi reprodukciót. Természetesen vannak, akik a fotók mellett a természetből is vesznek motívumokat és olyanok is, akik ecsettel festenek, de az ő műveiken is hiányoznak a pasztózus, expresszív festői megoldások.

Az összefoglaló művekben, a magyar pop art törekvésekhez hasonlóan, a magyar hiperrealizmussal sem igazán foglalkoznak. András Gábor<sup>13</sup> a Magyar képzőművészet a 20. században című könyvben a hetvenes éveket bemutatva a figuratív tendenciák között csupán felsorolja a magyar hiperrealista alkotókat. Megemlíti Méhes Lászlót, Laknert, Kocsist, Birkást, Barabást, Fehért, Marosvárit és Zrinyifalvit. A nyolcvanas évek részben Kelement, illetve a hiperrealizmus „új-hullámaként” értelmezi Nyári, Sarkadi, Bernáth(y) és Varkoly művészetét. A Magyar művészet 1800-tól napjainkig című könyvben Beke László<sup>14</sup> bár szentel egy fejezetet a hiperrealizmusnak, de az csak Csernus, Lakner és Méhes László művészetét mutatja be néhány mondatban és megemlíti még Fehér, Birkás, Kocsis, Varkoly és Nyári nevét. A második nyilvánosság<sup>15</sup> című kötetben szinte láthatatlanok a hiperrealista törekvések. A hetvenes évekkel itt is Beke László foglalkozik. Azonban csupán Lakner és Méhes művei kapcsán említi meg a hiperrealizmust. Hegyi Lóránd pedig annak ellenére, hogy megkísérli a nyolcvanas években felbukkanó művészeti tendenciák számbavételét, csak úgy említi meg a hiperrealizmust, mint amin Fehér és Kelemen már túl van.

A hiperrealizmus magyarországi ága Csernus Tibor körül kialakuló, Perneczky Géza által később szürnaturalistának elnevezett, laza csoportosulásból ered, melynek tagjai: Lakner László, Gyémánt László, Korga György és Szabó Ákos. A szürnaturalisták, mint ahogyan a névből is kiderül, naturalisztikusan megfestett részleteket festenek, melyek együttese egy szürreális vízióvá alakul. A cuppantásos és visszakaparásos technikával elkészített zsúfolt tárgykoncentrátumok egyes részletei viszont, olyan valóságosnak hatnak, hogy már-már fotószerűnek is nevezhetjük. Csernus később maga is hiperrealista képeket festett, de mivel 1964-ben Párizsba költözött és csak az 1970-es években készített fotó alapján képeket, ezen festményeinek nem igazán volt hatása a magyar művészet alakulására.<sup>16</sup>

Magyarországon először 1969-ben volt látható hiperrealista mű a II. Iparterv kiállításon. Sinkovits Péter, a kiállítás rendezője beválogatta a neoavangárd művek közé Méhes László Hétköznap című festményét és szerepeltek Lakner László – szintén fotó alapján festett – művei is.

Méhes László 1967-től fest fotó alapján. Műveiben a pop artból indul ki, ugyanis felhasználja a magazinfotókat és a

fényképeket. Azonban míg külföldön a szitanyomatok sorozatban gyártását alkalmazták a művészek, a magyaroknak erre nem volt lehetőségük, ecsettel kellett azt a hatást elérniük, amit külföldi kortársaik mechanikus eljárásokkal. A Palánk (1967) című festmény az első, melyen ezek a szitanyomat-utánpótlások megfigyelhetők. „Méhes ahol nem monopollal nyomtatott, ott túhegyes ecsettel járta végig a fotómintát, precíz imitáló módszerekkel vette át a motívumot, itt tanulta ki azt a festéstechnikát, amely a pop art szitanyomat-utánpótlásokban a teljes fotószerűséget biztosította.”<sup>17</sup>

A saját fejlesztésű monopoltípus technikával és cuppanatással készített képeivel egy időben festette a Szentendrei háztetők (1966) és Motoros (1969) című műveit. A szokatlan képkihágások is mutatják, hogy a megfestéshez fotót használt. Méhes festészeti témája innentől kezdve a fotók lehető legpontosabb megfestése. Több képe is az amatőr-fotó illúzióját kelti azáltal, hogy a színek a kor fotószíneinek felelnek meg, fotóreflexeket jelenít meg, illetve még a fotók elszíneződését, szemcsészettségét is figyelembe veszi a megfestéskor.

A II. Iparterven kiállított Hétköznap (1969) című festménye első pillantásra klasszikus kompozíciónak tűnik. Villamoson utazó embereket láthatunk. Balra egy középkorú nő, jobbra pedig egy Esti Hírlapot olvasó idősebb férfi. Ha jobban megnézzük a kép részleteit, akkor tűnik fel, hogy az újságon és a férfi ruháján egy fehér fényfolt jelenik meg. Ez bizonyítja, hogy a képet egy fotó alapján festette Méhes. Ugyanis ezek fotóreflexek, melyeket csupán a fényképezőgép lencséje lát egységes, jól körülhatárolt foltként.

1970-től kezdti festeni Langyos víz-sorozatát Méhes, mely ironikus szemléletével, groteszk társadalomrajzával lényegesen eltér az amerikai kortárs hiperrealisták hűvös, távolságtartó eleganciájától. Az ötletet indító első darabot Méhes még itthon festette, azonban a sorozat többi darabja jórészt Párizsban készült. A sorozat hatodik festményén az eddigi monokromiát megtöri a színes szemüvegek rózsaszín és zöld rikító színe. Illetve ezek reflexei is megjelennek a víz színében.

Lakner László, a szürnaturalista csoport tagja, már indulása idején létrehozott néhány direkt fotómásolatot. 1959-ben az Építőket, majd egy évvel később festi a Varrólányok Hitler beszédét hallgatják című festményét is, melynek fennmaradt a Magnum című fotómagazinban közölt fotóelőzménye. „A festményt először barátainak, Csernus Tibornak és Erdély Miklósnak mutatta meg, akkor mindketten nem-tetszésüknek adtak kifejezést, mondván, hogy a festmény túlságosan is követi a fényképet.”<sup>18</sup> Bár egyik kép sem követi mindenben a fotókat és nem is használt Lakner az elkészítéséhez segédeszközöket, ami a fotórealista képek esetében általános, mégis ezek a művek előfutárként szolgálnak Lakner hetvenes években jelentkező fotórealista képeihez.

1969-ben készíti el Száj, illetve Kötél című műveit. Száj címmel többfajta verziót is festett. A téglalap alakú ma a Kiscelli Múzeumban, a kör pedig a Nemzeti Galéria tulajdonában van. Az ajkak hatalmasra nagyításával a reálisan megfestett kép irreálissá változik. A kétrészes Kötél című művében egy keretbe foglalt valóságos kötelet és annak leképezését helyezi egymás mellé. Így a valóság és a valóság képe szembesül egymással egy alkotáson belül.

A hiperrealizmus hatása leginkább a firenzei Uffizi Galéria önarcképgyűjteményében lévő exhibicionista festményén érezhető, melyen meztelenül örökíti meg fotografikus mását fekete-fehérben a műtermében. Lakner festészetében a hiperrealizmus nem önmagában jelenik meg, csupán a konceptuális művészetének képi ábrázolásaként. Fotószerűen meg-

fest filmkockákat: Amon Düül (1970), Forradalmár csoport (1970); köveket: A forradalom emlékműve (1971), Kavicsok (1972); filclapokat: Csend (Hommage á Joseph Beuys) (1971); képeslapokat: Doszvidányija (1971), Kínai levelezőlap (1971); múzeumi kartonokat: Suba (1972), Főkötő (1972); személyi igazolványt: Bartók Béla vasúti igazolványa (1974). Dékei szerint: „Lakner hiperrealista dokumentumfestményei valójában a festészet fogalmára irányuló, nyelvi jellegű analitikus gondolkodás vizualizált megfogalmazásai.”<sup>19</sup>

Méhes Franciaországba, Lakner pedig az NSZK-ba költözött a hetvenes években, ahol életműjükben a korai hiperrealista művek után éles váltás következett be. Azonban azokat a képeket, amiket a fotórealizmus jegyében itthon készítettek fiatal művésztársaik egy része ismerte, ami következtében megjelenhetett Magyarországon a hiperrealizmusnak a „második generációja.”

A művészek közül néhányan szinte megszakítás nélkül a hetvenes évek óta fotó alapján alkotnak (Nyári, Marosvári), míg mások (Méhes Lóránt, Fehér, Birkás, Kocsis) több évtizedes szünet után az új évezredben visszatértek a realista ábrázolásmódhoz. A többiek pedig csak a 70–80-as években érdekelte a hiperrealizmus elméleti és gyakorlati problémája.

Méhes Lóránt már a Képzőművészeti Szakközépiskola növendékeként barátságot kötött művészekkel, például névkonával, Méhes Lászlóval, akinek ismerte a hiperrealista képeit. Illetve részt vett művészeti eseményeken, így 18 éves korában látta az Iparterv kiállításokat is. Sőt az Idegennyelvű Könyvtárban hozzájutott egy amerikai fotórealistákat bemutató reprezentatív művészeti albumhoz is, mely élmények hatására Méhes Lóránt hiperrealista képeket kezdett el festeni a hetvenes években. 1972-ben két fekete-fehér fotórealista képet készített: először egy Önarcképet, melyet félbe hagyott és csak 1985-ben, akkori alkotótársa, Vető János fejezett be. Illetve barátja, Károlyi Zsigmond portréját is ebben az évben festi, aminek a tetején és az alján a piros ragasztószalagot is megfestette, mellyel a falhoz rögzítette azt a fotót, amiről készíttette festményét. Dékei szerint ez „egyfajta tudatos kívülállás”<sup>20</sup>, mely jellemezte Méhes korai képeit. Érettségi után – mivel nem vették fel azonnal a Képzőművészeti Főiskolára – Kiskunfélegyházán töltött egy év alatt további fotórealista képeket készített. Ekkor festi meg saját Személyi igazolványát (1972) nagyméretűre felnagyítva és a Modern festészet (Apu) (1973) című hiperrealista festményt. Erre a képre miután fekete-fehérben hiperreálisan megfestette édesapját, vörös színnel a Modern festészet szavakat „bélyegezte” rá. „Míntha a művész, nem függetlenül a kort meghatározó konceptuális gondolkodásmódtól, egyszerűen kiemelte, mintegy idézőjelbe tette volna produktumát.”<sup>21</sup> Amikor a Magyar Képzőművészeti Főiskola restaurátor szakára járt<sup>22</sup> vizsgamunkaként szintén fotórealista műveket állított ki: a Főiskolai akttanulmány (1974) és Marietta (1975) című képeit. Ebből a korszakból az utolsó hiperrealista művét, egy különös portrét Bódy Gábor filmjeinek főszereplőjéről, Udo Kierről (1980 körül) (1. kép) festette, mely szerepelt a Nácisz és Psyché (1980) című kultikus filmben.

Nyári István, Méhes Lóránt osztálytársa és barátja szintén látta az 1969-ben megrendezett II. Iparterv kiállításon a hiperrealista festményeket. A középiskolát követően az Iparterv művészeti Főiskolára, alkalmazott grafika szakra járt, tanulóévei alatt készült művein már megjelenik a realista szemléletmód: Emlékeim 74-ből (1974), Kroki (1974), Plattensee (1976–77), Esküvő (1976–77). A hetvenes évek végén készíti el Művészőrség (1977) című festményét. Nyári műve egy fény-



1. kép: Méhes Lőránt: Udo. Magántulajdon. Olaj, vászon. 150×150 cm. 1980 körül. Fotó: Zombori Mónika

képből indul ki, melyet egyértelműen jelez a festményen is. Ugyanis megfestette a filmszalagot, illetve az ő képén is megjelenik felül a piros ragasztó, ugyanúgy, mint Méhes Lőránt festményén. Ezzel a szinte kép a képben megoldással a jelenet dokumentumértékét jelöli. Alkotása éppen ezért olyan társadalomkritikus, mint Méhes László néhány évvel előzőt festett Langyos víz-sorozata (1970–73). A filmkockán egyébként monokróm jelenet látható, csupán a középen látható autónak van színe. A fényképeredetihez képest Nyári csak az autó oldalán szereplő Rendőrség feliratot cserélte fel a Művész-őrségre. A nyolcvanas évek elején több hiperrealista műve is születik. Általában baráti körét festi meg, például a Két Dixi (1980) képen Gémes Jánost, a Gyuri és Panka (1983) címűn pedig Kozma Györgyöt. Udo Kiert két képen is megőrökíti: Udo Kier (1980), Udo (1981). Legtöbbször azonban Méhes Lőránt jelenik meg a festményein, akivel egy időben közös műtermet béreltek: Zuzu meg én (1981), Csirkeragu '81 végén (1981) (2. kép), Napszemüveg (1981), Hommage á Zuzu (1982). A Paradicsompürés málnaszörp (1982) című festménye köthető leginkább a hiperrealizmus amerikai példáihoz. A jobb



2. kép: Nyári István: Csirkeragu '81 végén. Szombathelyi Képtár. 191×251 cm. 1981. Fotó: Zombori Mónika

sarokban eredetileg egy fegyver volt látható, melyet később átfestett Nyári ketchup-os üvegekre. Az eredeti jelenet bár mesterséges beállítású volt, úgy is egy brutális gyilkosságra utalt, azonban a fegyver eltüntetésével a kép komolysága is elszállt. A képen szereplő nő jelenik meg az 1/22 japán (1981) című szintén hiperrealista képen is. Nyári többi hiperrealista képe ebből az időből: Bowie Budapesten (1981), Habakt (1981), Egy pohár fény (1982), Dr. Josef Tac álma (1982).

A hetvenes évek elején egy rövid ideig Birkás Ákóst is foglalkoztatta a hiperrealista képrögzítés. Először a realizmus dokumentatív ereje miatt vályogtetős házakat, régi kerítéseket ábrázolt, hogy felhívja rá a figyelmet, hogy mennyire használhatatlanokká, jellegtelenekké váltak ezek: Új ház (1973), Kerítés (1974). Több levelezőlapról is készített festményt. Ezek közé tartozik az 1974-ben készült Mackók című képe. Leginkább azonban a kép a képben motívum érdekelte Birkást ebben az időben. Ilyenek például a Reprodukció (1974) és a Fal és kép<sup>23</sup> (1973) című művei. Mindegyik festmény hasonlóképpen épül fel: egy-egy szobabelső tapétázott falrészlete látható, melyen egy egész vagy félbevágott festmény reprodukcióját jelenítette meg. A Reprodukción van Gogh híres festményének a Napraforgóknak a reprodukciója jelenik meg. Szempontok a kérdéshez: Ki a művész? (1976) című festményén érthető meg leginkább az az összetett vizualitás, mely miatt Birkás fotókat másolt a 70-es években. „A festmény a Szentjóby Tamás által két munkásról, mint Gilbert és George-ról készített fotóból indult ki. (...) Birkás ezután még kettőt csavart a helyzeten: a két figura, mint a kép üvegén tükröződő két sziluett jelzi, a róluk készült fotót szemlélik.<sup>24</sup> Tehát ebben az esetben nem másodlagos, hanem többszörös átvételről van már szó. Birkás Ákos egyébként a hiperrealista jellegű műveit radikális realistának nevezi.

Marosvári György a 70-es években kezdte a pályáját és a konceptuális jellegű önvizsgálat hiperrealista rögzíthetősége érdekelte elsősorban. Korai tükörkép-tükröződés sorozata egyes képein az Önarckép törött tükörben (1973) és a Tükröződés (1973) című művein a látványt vizsgálja egzakt módon. A hiperrealizmushoz leginkább a hetvenes évek második felétől készített művei kapcsolódnak: Kukta (1976), Konzerv (1976), Lehetőség (1977), Virágzó üzlet (1978), Kint és bent (1979), Szárazkenyér (1979) (3. kép), Szüleim (1982), Budapest, Eötvös u. 51. (1981–82). A fotóhasználat, vagy legalábbis a fotó látásmód a tükröződő felületeken és a fényhatásokban mutatkozik meg. A festményeken nem jelenik meg az ecset nyoma, olyan



3. kép: Marosvári György: Szárazkenyér. A művész tulajdonában. Olaj, farost. 50×60 cm. 1979. Fotó: Marosvári György.

mintha ő is kortársaihoz hasonlóan szórópisztollyal vinné fel a festéket. „A hiperrealizmussal ellentétben nem a tömegterelés tárgyhalmazait, a technicizálódott város személytelen világát ábrázolja a kívülálló szenvtelenségével, hanem az ország nagy részére sokkal jellemzőbb vidéki és kisvárosi létet és rekvizitumait.”<sup>25</sup> Ennek valószínűleg az az oka, hogy a hatvanas évek legvégétől húsz éven keresztül minden nyáron a Gyulai Művésztelepen alkotott. Emlékkép (1979), Emlékkonzerv (1979), Tárgyaim (1981), Családi történet (1984) című képein a vidéken talált személyes fényképeket, tárgyakat, igazolványokat és bizonyítványokat örökítette meg. Marosvári szerint legtalálhatóbb név a műveire a szociorealista kifejezés.

Fehér László pályakezdése idején, a hetvenes évek közepén szintén hiperrealista képeket festett. Először fekete-fehér amatőr fotómásolatokat készített. Brigádnapló (1975) sorozatán a négy igazolványfénykép felnagyítása által hangsúlyozott bárgyúságú társadalomkritikaként értelmezhető. Aluljáró I. (1975), Földalatti I. (1976), Földalatti II. (1976), Aluljáró II. (1978) festményeken a nagyvárosi sivár élet hétköznapi jeleit mutatja be szemléletesen. Fehér Életkép (1979) című műve az eddigiektől eltérően színes fotómásolat. A festmény több részletén is feltűnik fotóreflex: a szék háttámláján, a férfi könyökén és még a nő szemüvegén is. Képén Fehér pontosan mutat be – ezzel megőrkítve – egy átlagos otthon a Kádárkorszakból. A házaspár öltözéke, gusztusai, a szoba berendezési tárgyai pontos lenyomatát adják a hetvenes éveknek. Szociális érzékenységről is tanúskodó képe Méhes László Langyos víz (1970–73) sorozatához kapcsolható. Ezután a zsidó tematika felé fordul Fehér. Gazdátlan temető II. (1979), Egy kép 1958-ból (1980), LT (Diptichon) (1980) című képei még a hiperrealizmus stílusában készülnek.

Bernáth(y) Sándor autodidakta festő. Míg a többieket nagyrészt az 1969-es második Iparterv kiállítás inspirálta fotórealista művek létrehozására, Bernáth(y) ekkor még nem is festett, sőt vidéken élt, távol minden progresszív törekvéstől. 1971-től foglalkoztatja a képzőművészet, először főként tájképeket fest, így gyakorolja a mesterséget. Művészetét nagyban befolyásolja az 1977-ben tett európai körút. Többek között eljutott Franciaországba is, ahol látott egy amerikai hiperrealista kiállítást is. Valószínűleg ennek köszönhető, hogy például Kamion (1983), Csaptelep (1983), No Future (1984), Olympia (1984) és Akt neonsóvel I–II. (1988) című festményei szoros kapcsolatot mutatnak az amerikai hiperrealisták műveivel. 1978-tól újságfotókat és fényképeket kezdett el másolni. A kommunista párt hivatalos lapjában a Népszabadságban megjelenő fotókat nagyította fel, de anélkül, hogy bármit is megváltoztatott volna rajtuk. Ilyen például: „Ifjúság tiétek a jövő” (1978), Édesbrigád-sorozat (1979), Fegyverbarátság (1981). Saját képeit Bernáth(y) „szocialista yrealistának” tartja, azaz a szocialista realista képekkel éppen ellenkezőleg képei irreálisak, annak ellenére, hogy fotókat másol. A rossz minőségű újságfotókat nem szépíti meg Bernáth(y). Műveiben „elhízott, nyakendős tisztviselők, tétova úttörők keresik cselekvéseik értelmét, a jelszavak és az újságok szalagcímei mögött meghúzódó realitást.”<sup>26</sup> Szórópisztollyal készített, kisméretű fotókat felnagyító festményei egyértelműen a rendszer értelmetlenségére hívják fel a figyelmet. Képzőművészete ebben az időben elválaszthatatlan zenei tevékenységétől, ugyanis a fotó alapján készült műveivel egy időben a Bizottság underground rockzenekar egyik frontembere.

Kocsis Imre munkáin a pop art legalább annyira érvényesül, mint a hiperrealizmus. Bereczky Lóránd szerint Kocsis művei „pillanatfelvételek, amelyeken az aprólékos műgond-

dal megfestett valóságdarabok illuziórikus térben kapcsolódnak össze.”<sup>27</sup> Műveiben nem a valamilyen gépi módon már reprodukált valóság leképezése érdekli. Előszoba (1974) című képe még inkább pop art alkotás, azonban az utána készített Szanalás (1974–76) már hiperrealista módon mutatja be egy budapesti bérház kopott bejáratát. A festmény dokumentatív ereje szociális érzékenységgel áthatott. A Külváros (1976) és a Kirakat (1976–77) művei nem fényképszerűek, ugyanis sokkal fontosabb Kocsisnak a személyes élmény és a szociografikus ábrázolásmód. Bárdosi meglátása szerint Kocsis műveivel „közép-európaivá tette a divatos nemzetközi stílust.”<sup>28</sup>

Barabás Márton korai műveinek csupán egyes részletein jelenik meg a hiperrealizmus. Sohasem volt célja Barabásnak a fotószerű hatás elérése, csak a tükröződés, mint festői probléma érdekelte. Egy norvégiai utazáson készült fotó szolgált alapul az Utazás északon című 1977-es festményhez. A vonat ablakából kitekintő lányt (a művész nővérét) a tükröződő felületeken keresztül lehet látni. A kép alapja egy zongorából kifűrésztelt darab, aminek összetett felületén látható a festmény. Pillangó utca I–III. (1979–80) képein ablaküvegen tükrözőtt feliratok, felhők jelennek meg. Ehhez hasonlítható a Nadrágba bújít felhő (1979) című műve is, ugyanis hiperrealisztikus részletekből áll össze.

Kelemen Károly fotórealista radírképeket készített. Művei alapja egy monumentális nagyított fotó-reprodukció, melyek nagyrészt az avantgárd művészet jeles képviselőit (Duchamp, Beuys, Manzoni, Pollock, Johns) ábrázolják. Kelemen vetítő segítségével ezeket nagyon pontosan, hosszas munkával megrajzolta, majd határozott gesztussal a képekbe radírozott.

Zrinyifalvi Gábor festményeinek csupán egy-egy részlete készült fotóról. A struktúra felfedezése (1980), Color (1980), Ikarusz üzenete (1980), Időgrafikon (1980–1983), +- (1983) című képei nem egy az egyben már leképezett valóságot ábrázolnak, hanem a valóság viszonyát veszik górcső alá. Ezt Zrinyifalvi úgy éri el, hogy a „fotószerű részleteket koordináta-rendszerrel társítja, mintegy nagyító alá helyezi, vizsgálat tárgyává teszi.”<sup>29</sup> Képei közül néhányánál meg is jelenik a valósághű részletek körül a film perforált széle. Ezzel is azt hangsúlyozza, hogy a kép objektív, a valóságot ábrázolja. Műveiben a festmény és a fotó kapcsolatát vizsgálja, vagyis „az objektíven reprodukáló fotó hiperrealista leképezésével a tisztán festői eszközökkel megteremtett térben ütközteti a mechanikus és a személyes értelmezés szintjeit.”<sup>30</sup>

Sarkadi Péter a pop-rock-punk kultúra magyarországi, kelet-európai megjelenésének, lecsapódásának jeleit választotta művészete tárgyául. Újságok, plakátok, lemezborítók képeit másolta festményein. Így az Amikor a Napgép... (1983) David Bowie-t, Fiúk (1983) című képe pedig az Aerosmith tagjait ábrázolja. Ezekon kívül több önarcképet is készített „önmagam tautologikus hajtogatásának” nevezte eljárását. Sarkadi magatartása egyrészt korának megfelelő exhibicionista attitűd, másrészt a művész-egót külső jegyekben, látványos formákban, tehát műalkotásként felmutató mentalitás. Ezt Sarkadi maga EGO-dokumentumoknak nevezi.<sup>31</sup>

Varkoly László, Sarkadi tanítványa, korábbi akcióit festette meg hiperrealista módon. B 52-es interakció (1984) és Csillag tonzúra No. 2. (1985) című műveinek célja egyértelműen a dokumentálás és a rendszer elleni protestálás volt. Esetében nem a talált téma szenvtelen ábrázolásáról van szó (mint például Bernáth(y) képeinél), hanem a hiperrealizmus mint aktuális nyelvezet, a kiemelés, a művészi dokumentálás eszközevé válik.<sup>32</sup>

Nolipa István Pál kései képein is megfigyelhetünk egyfajta naív hiperrealizmust, mely felé külföldi utak hatására fordult. Nagyvárosi életképeket jelenít meg a hatvanas évek végétől festett képein. Az utca (1966), Kirakatablak (1966), Gyógyszervásárlók (1967), Déli pályaudvar (1975), Presszó (1978), Egy délután emlékére (1981), Városi fák (1981) című képein tükröződő felületeket figyelhetünk meg, melyek révén az amerikai hiperrealizmus egy sajátosan magyar változata születik meg. Művei közel sem olyan végtelenen realistikák, mint például Richard Estes lélegzetelállító festményei, de van valami magával ragadó Nolipa képeiben.

Balogh Gyula szociografikus realizmusa vagy Czene Gábor szintén egyéni hiperrealista törekvései, illetve Mácsai István stilsztikailag párhuzamba állítható hetvenes években készült műveinek fotószerű megoldásai, rideg tárgyyszerűsége mind szélesítik a magyar hiperrealista palettát. Bizonyítékul szolgálhat arra, hogy párhuzamosan milyen sokféle realizmus létezik. Az említett művészek közül azonban mindenki más-képpen viszonyult a fotó alapján való festéshez. Egy hozzáértő nem téveszti össze a fenti művészek festményeit, mert mindegyikben megjelenik az egyéni kézjegy. Ennek ellenére még nem születtek olyan elméleti művek, melyek megpróbálnák differenciálni a realista művészek műveit.

Összefoglalva megállapítható, hogy négy csoport különíthető el egymástól: 1. néhányan társadalomkritikai éle miatt használták a hiperrealizmust (Bernáth(y), Varkoly); 2. másoknál hangsúlyos a szociografikus ábrázolásmód iránti igény (Fehér, Marosvári, Kocsis, Balogh, Mácsai); 3. ismét mások elsősorban csak eszközként használják (Birkás, Barabás, Kelemen, Zrinyifalvi); 4. végül Nyári István, Méhes Lóránt és Sarkadi Péter műveiben pedig az amerikai hiperrealizmus szenvtelen, távolságtartó attitűdjét ismerhetjük fel.

#### Jegyzetek

- 1 A kiállításon és a katalógusban szereplő, a tanulmányom szempontjából érdekes művészek: Birkás Ákos, Kelemen Károly, Kocsis Imre, Lakner László, Méhes László.
- 2 *Másodlagos realizmus. Tendenciák 1970–1980.* 2. Szerk. NÉRAY Katalin, SINKOVITS Péter. Budapest, Óbudai Galéria, Kiállítási katalógus, 1980.
- 3 A tatabányai Kernstok teremben is látható volt ugyanez a kiállítás.
- 4 *Feltámasztott mimézis 1955–1988.* Szerk. BÁRDOSI József. Vác, Görög Templom Kiállítóterme, Kiállítási katalógus, 1989.
- 5 A kiállításon és a katalógusban szereplő, a tanulmányom szempontjából érdekes művészek: Balogh Gyula, Barabás Márton, Bernáth(y) Sándor, Birkás Ákos, Czene Gábor, Fehér László, Kocsis Imre, Lakner László, Mácsai István, Marosvári György, Méhes László, Nolipa István Pál, Nyári István, Sarkadi Péter, Varkoly László, Zrinyifalvi Gábor.
- 6 E helyett Perneczky Géza találóbb szürnaturalizmus kifejezése honosodott meg.
- 7 Szerepel legalább egy művel: Balogh Gyula, Barabás Márton, Bernáth(y) Sándor, Birkás Ákos, Fehér László, Marosvári György, Méhes László, Nyári István, Kelemen Károly, Kocsis Imre, Sarkadi Péter, Varkoly László, Zrinyifalvi Gábor.
- 8 *Örökölt Realizmus. A valóságghű festészet öt évtizede.* Szerk. MULADI Brigitta. Budapest, Szombathelyi Képtár, Kiállítási katalógus, 2003.
- 9 A kiállításon és a katalógusban szereplő, a tanulmányom szempontjából érdekes művészek: Balogh Gyula, Barabás Márton, Bernáth(y) Sándor, Birkás Ákos, Czene Gábor, Fehér László, Kelemen Károly, Kocsis Imre, Lakner László, Mácsai István, Nyári István, Szakáll Ágnes, Zrinyifalvi Gábor. (Kelemen Károlynak csak egy későbbi művét sikerült kiállítani, de a tanulmány utal a radírfestményeire.)
- 10 HUDRA Klára: *Reál-szisztéma. A gondolkodás festői: a fotófestészet képei a 70-es, 80-as években.* In: *Örökölt Realizmus*, 2003. 21–26.
- 11 Kiállított: Birkás Ákos (1973), Kocsis Imre (1973), Kelemen Károly (1979), Barabás Márton (1980), Fehér László (1980), Marosvári György (1980), Bernáth(y) Sándor (1980), Zrinyifalvi Gábor (1982), Sarkadi Péter (1983), Méhes Lóránt (1984), Varkoly László (1990).
- 12 Kiállított: Nyári István (1976), Barabás Márton (1977), Kelemen Károly (1979, 1980), Bernáth(y) Sándor (1979, 1983, 1986), Méhes Lóránt (1983, 1989), Varkoly László (1984, 1987).
- 13 ANDRÁSI Gábor et al.: *Magyar képzőművészet a 20. században.* Budapest, Corvina, 1999.
- 14 BEKE László et al.: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig.* Budapest, Corvina, 2002.
- 15 *A második nyilvánosság: XX. századi magyar művészet.* Összeáll. Hans KNOLL. Szerk. JOLSAI Júlia. Budapest, Enciklopédia, 2002.
- 16 Párizsba költözése után csak 1989-ben, a Műcsarnokban rendezett kiállításon láthatta a magyar közönség és a festőtársak az elmúlt évtizedekben festett képeit.
- 17 SINKOVITS Péter: *Méhes.* Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1980. 9–10.
- 18 BRENDÉL János: *Lakner László. Budapest 1959–1973.* Budapest, Új Művészet Kiadó, 2000. 15.
- 19 DÉKEI Kriszta: *Tüллépni az időn – Lakner László Metamorfózisai.* In: *Balkon*, XIII. évf. (2005) 1. sz. 18.
- 20 DÉKEI Kriszta: *Régi kor árnya felé visszamerengeni. Méhes Lóránt retrospektív kiállítása az Ernst Múzeumban.* In: *Artmagazin*, V. évf. (2007) 5. sz. 62.
- 21 DÉKEI, 2007. 62–63.
- 22 Egy évig restaurátor szakra járt, majd átiratkozott reklámgrafika szakra.
- 23 Két ugyanilyen című festménye ismert 1973-ból. Mindkét kép a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonában van, az egyik az állandó kiállításon, a másik a raktárban.
- 24 BÁRDOSI József: *Portrétípusok a figurális festészetben.* In: *A modern posztjai.* Szerk. KESERÜ Katalin. Budapest, ELTE Bölcsészettudományi Kar, 1994. 159.
- 25 BÁRDOSI József: *A realizmus egyéb formái.* In: *Feltámasztott mimézis 1955–1988.* Szerk. BÁRDOSI József. Vác, Görög Templom Kiállítóterme, Kiállítási katalógus, 1989. 34.
- 26 GYÖRGY Péter–PATAKI Gábor: *Idézőjelben.* Székesfehérvár, Csók István Képtár, Kiállítási katalógus. 1986. 4.
- 27 BEREZKY Lóránd: *Kocsis.* Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1979. 26.
- 28 BÁRDOSI József: *Kocsis Imre Lakodalma.* In: *Lakodalom. Kocsis Imre festménye.* Szentendre, Magánkiadó, 2000. 12.
- 29 BAKOS Katalin: *Szin(tézis)próba.* Budapest, Dorottya utcai kiállítóterem, Kiállítási katalógus, 1982.
- 30 ÚJLAKI Gabriella: *Zrinyifalvi Gábor kiállítása.* In: *Művészet*, XXIII. évf. (1982) 5. sz. 52.
- 31 BÁRDOSI József: *Sarkadi Péter.* In: *Új szerzemények. Válogatás a Tragor Ignác Múzeum kortárs gyűjteményéből.* Szerk. BÁRDOSI József. Vác, 2003. (oldalszám nélkül)

32 BÁRDOSI József: *Varkoly László*. In: *Új szerzemények. Válogatás a Tragor Ignác Múzeum kortárs gyűjteményéből*. Szerk.: BÁRDOSI József. Vác, 2003. (oldalszám nélkül)

**The appearance of hyperrealism in Hungary in the 1970-80s**

Hyperrealism did not appear as a uniform style in Hungary. However, several artists painted hyperrealist paintings in the 1970-80s, although all of them wanted to depict an extreme reality for different reasons. First, the paintings by László Méhes and László Lakner based on photos were displayed in the Iparterv II exhibition in 1969. These were significantly different in their view from the American examples of the style. The paintings by Méhes and Lakner are not purely hyperrealist works of art, since the effect of both pop art and conceptualism is perceptible to the same degree. After both

of them had left Hungary in the 1970s, a new generation followed in their footsteps.

Some used hyperrealism because of its social critical view (Sándor Bernáth(y), László Varkoly). The need for the sociographic depiction is more common (László Fehér, György Marosvári, Imre Kocsis, Gyula Balogh, István Mácsai). Furthermore, there are artists who use hyperrealism merely as a tool (Ákos Birkás, Márton Barabás, Gábor Zrinyifalvi). In the works of István Nyári, Lóránt Méhes and Péter Sarkadi we can recognize the dispassionate and reserved attitude of the American hyperrealism.

Neither today, nor in the past have art historians studied and dealt systematically with the works of these artists, most probably because of the general aversion to figurative painting.