



#47

FEHÉR László



FEHÉR LÁSZLÓ (1953)

Élvezett | Acclaimed, 1975

Olaj, farost | Oil on wood-fibre, 108 x 137 cm

Jelezve jobbra lent | Signed bottom right: Fehér László 1975. V.

Jelezve hátoldalon | Signed on the reverse:

Fehér László. (Hungary) H - 8121. Tác. Kossuth u. 25. Élvezett. 1975. olaj, farostl. 108 x 127 cm

Kezdő ár | Starting price: 3 200 000 Ft / 8 889 EUR

Becsérték: 5 000 000 - 7 000 000 Ft

Estimate: 13 889 - 19 444 EUR

PROVENIENCIA | PROVENANCE:

| egykor a Lützenburger-gyűjteményben

KIÁLLÍTVA | EXHIBITED:

| Lützenburger Gyűjtemény.

Kieselbach Galéria, Budapest, 2007. augusztus 25. - 2007. szeptember 9.

1. Gerhard Richter: Party, 1963
Museum Frieder Burda, Baden-Baden, Germany



2. Gerhard Richter: Motor Boat, 1965
Kunstmuseum Basel, Basel, Switzerland



Egy New York-i műkereskedő és galériatulajdonos, Louis K. Meisel volt az, aki a hatvanas évek végén a fotó alapján dolgozó festők műveire először használta a fotórealista kifejezést. 1972-ben öt pontba szedte azon jellemzőket, amik szerinte egy igazi fotórealista művészt meghatároznak: (1) fényképezőgép és fotó használata előképként; (2) a fotó mechanikus, félmechanikus átvitele a vászonra; (3) és tökéletes, fotószerű megfestése; (4) már 1972 óta állít ki ilyen képeket; (5) végül legalább öt évig fest fotórealista festményeket.¹ Mindennek némileg ellentmond, hogy maga Meisel az irányzat első mestereinek patronálása és felfuttatása után, mára már a sokadik generáció pártfogója. De az is igaz - némi európai rosszmájúsággal -, hogy ezek a festők, rendszerint miután rátaláltak e módszerre, ki-ki

hosszú évtizedekre „szakosodott” egy témára. Robert Cottingham elsősorban a nagyvárosok neoncégeire, Richard Estes a tükröződő kirakatokra, Tom Blackwell motorokat és próbababákat, Charles Bell üveggolyókat és cukorkákat festett hatalmas vásznaira hiperrealista modorban.

A fotografikus ábrázolás különböző mértékben, elkötelezettségekkel, de követőkre talált az egykori vasfüggöny keleti oldalán is. Ugyanakkor a nyugati világtól eltérő politikai, gazdasági kontextus, a realizmus történeti hagyománya, vagy a fogyasztói társadalom és a piaci alapon működő művészeti piac hiánya más típusú perspektívákat rajzolt a kelet-európai fotórealista művészet elé. Itthon az irányzat fogadtatása sem volt egyértelmű, mind a hatalom, mind a képzőművészek

részéről. Előbbi kételkedve nézte, hogy mi lehet a fotórealista ábrázolás mögött, és mivel semmi kézzelfoghatót nem talált, hacsak nem az iróniát, így azt eleve gyanúsítván ítélte. (Rózsa Gyula, a Népszabadság kritikus a kasseli „Documenta 5” kiállítás kapcsán írja 1972-ben: „a fotónaturalizmusba mindenki azt lát bele, amit akar, az 50-es évek naturalizmusának ellenfele az iróniát, az 50-es évek naturalizmusának elárult híve a folytatást. A fotónaturalizmusban ugyanis egyik sincsen benne, a fotónaturalizmusban csak fotónaturalizmus van, meg az, amit ezzel a fotónaturalizmussal gondolatok nélkül előadnak.”²)

Míg a művészek közül sokan épp az ideológiailag terhelte realizmus szorításából szabadultak volna már.



3. Audrey Flack: Kennedy Motorcade, 1964 magántulajdon



4. Mészáros László: Langyos víz, 1974 magántulajdon

A fotórealizmus nem lett egységes irányzat vagy stílus Magyarországon. Először Csernus Tibor és az ún. szürnaturalisták kacérkodtak a fotóval. Ez azt jelentette, hogy csak egyes részleteket festettek meg fotografikusan, és ehhez a fényképet jellemzően előképként használták. Az első valóban fotórealisztikus műveket Mészáros László (pl. *Langyos víz*-sorozat 1970-1974; *Építkezésen*, 1970) és Lakner László (pl. *Őnarckép önkiválasztással*, 1970; *Száj*-sorozat, 1969-1974) készítette a hatvanas-hetvenes évek fordulóján. Közös bennük, hogy témájuk maga a fotó, s általa a látást befolyásoló, kondicionáló vonatkozásai mellett, a látás és valóság ambivalens viszonyára kérdeznék rá, vagy ahogy Fehér Dávid írja, „az egyén és a művészet »egzisztenciális manipuláltságára«”,³ politikai asszociációktól és kritikai attitűdtől sem mentesen. Az irányzat a hetvenes évek derekán élte másodikvirágzását, amikor a filmben (ld. Balázs Béla Stúdió) és az irodalomban is megjelent az analitikus dokumentarista és szociografikus szemlélet. Eddigre Csernus, Mészáros és utolsóként Lakner is már külföldön volt. Fehér László pályájának indulása erre az időszakra tehető, ekkor tűnik fel a (szocialista) hétköznapi élet jeleneteit ábrázoló tablóival, amelyeket fotók, családi fényképek, brigádportrék alapján festett.⁴ A főiskolát még csak otthagyni készül, de tehetségével már ismertséget szerző, ambiciózus Fehér ezekben

a korai munkáiban, egyszerre akart leszámolni a szellemi hagyománnyal (és ösökkkel), vagyis a (Bernáth- vagy Szőnyi-féle) festőiséggel, hogy megtalálja saját hangját; valamint vállalni a szerepet, hogy az „itt és most”-ról beszél. Ebben segítségére volt a festésztől eltérő médium, a fotó. Az 1975-ben készült képeinek többségén (pl. *Metrón*; *Aluljáró I.*; *Brigádnapló*; *Éljenezett*) a fényképszerűséget erősítik a rontott, összegyűrt, fekete-fehér amatőrfelvételek imitációja, másfelől az „ügyetlen” képkivágások, a dekomponálás és merész nézőpontok, amelyek a pillanatnyiségra utalnak. Paradox módon a „hiba” épp a valóságyszerűsége, annak leképzésére, vagyis a dokumentálás folyamatára hívja fel a figyelmet. Fehér hiperrealista városképeiben „a condition humaine a téma, az itt és most: pontos látélet a fáradt és eltompult városról”, a szürke, szakadt és összetört állapotokról” – írja Forgács Éva.⁵ Már e korai művein Fehér használja a diptichon formát, amely majd különösen a pászka-képeknél lesz bevett módszer. Ezzel a képpárok közti anyag- és entitásbeli különbségek jelzésén túl, arra készíti a nézőt, hogy az egymástól elkülönülő képrészletek között összefüggésekre, szimbolikus tartalmakra keressen. Az *Éljenezett* (1975) c. olajfestmény fotóelőképe talán valamilyen „fahérgalléros” brigád ünnepségének egyik elkapott pillanatát ábrázolja. Az előtérben, úgymond egy aktívabb, középkorú férfiakból álló kisebb csoport, kissé

kényszeredetten (szokásos öltönyüket levetve, cigarettázva, kínosan nevetgélve) dobálja egyik társukat a magasba, akinek szinte csak az égbe meredt talpát lehet látni, és mintha bal kezében egy díjat, papírt (?) tartana. Körülöttük a háttérben, nagyjából hasonló korú és öltözékű emberek – feltehetően a többi munkatárs – unottan vagy közömbösen követik az eseményeket. „Arctalanságuk” ellenére, illetőleg annak folytán is (hátral közepén, mintha az alakok már szellemé válnának) árad a jelenetből a hamisság. Az egykedvű, merev közönség; a szürkés színvilág; a kontraszt – már meglelt, szürke átlagemberek, és az éljenezés e gyermeteg módja között; az abszurdnak tűnő esemény totális valóságossága (bármelyik munkahelyen tapasztalhattak ilyet, elég csak a május 1-jei munkaünnepekre gondolni, amikor a brigádok a „szabadnapjukon” kötelezően felvonultak), a pop art-os kihúzás (piros-fehér tiltószalag) gesztusa; valamint a kép jobb felét betakaró, raszterszerű hálózata (a manipulált hírek), a mechanikus automatizmus helyett az ecsetnyom és az eltérő fakturák jelenléte – mind erre utalnak. A fotóhasználat és a fotórealisztikus ábrázolás Fehér László későbbi munkásságában is alapvető szerepet játszanak, érdemes lenne egyszer e tekintetben megvizsgálni a különféle alkotói periódusait.

FÖLDES LÉNA

1 Zombori Mónika: A fotórealizmus és keresztapja. In: https://hvg.hu/kultura/20090916_foto_amerika_krakko_kiallitas

2 Rózsa Gyula: A valóság nem válaszol. Kassai és budapesti jegyzetek a művészetről. In: *Népszabadság* 1972. november 19., 7.

3 Fehér Dávid: A megfestett valóság. A fotórealizmus kezdetei Magyarországon. In: *Édentől keletre - Fotórealizmus: Valóságváltozatok*. Katalógus, Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2012, 21.

4 Saját bevallása szerint nagy hatással volt rá Lakner nagy filmkockás *Csont*-sorozata, amelyben a hiperrealista ábrázolásmód pop art jegyekkel vegyült, mindezt a sajátos kelet-európai pozícióból, és korára reflektálva.

5 Forgács Éva: *Fehér László. Új Művészet Könyvek*, Budapest, 1993, 7.