

„Kutyaszorítóban”

Hámori Anett kiállítása

Faur Zsófi Galéria, Budapest
2015. február 27 – március 27.

HÁMORI ANETT munkáinak egyik legszembetűnőbb, már-már emblematicussá vált eleme az akvarell használata. Az utóbbi években megszokhattuk, hogy a kortárs művészet gyakran hoz elő olyan technikákat (például a rajz), amelyeket épp a híres 'deskilling/reskilling' vita nyomán semmiképp sem hozunk kapcsolatban az aktuális művészi gyakorlatokkal. Egyébként nem is könnyű ezeket a technikákat valóban kortárs módon használni, mert gyakran már pusztán megjelenésükkel is egy régebbi korszakkal asszociálják a műveket. Technikai szempontból ráadásul Hámori Anett olyan részletgazdag felületeket hoz létre, melyek igazi mesterségbeli virtuozitásról tanúskodnak.

A kiállításon azonban nemcsak akvarellek láthatók, hanem a kisebbik teremben rajzok is. Hámori egyik korábbi, itt most nem látható művén¹ az akvarellre egy áttetsző papírréteget helyez oly módon, hogy az nem fedi el az összes alakot. Akiket eltakar ez a felület, azok kontúrjaikkal jelennek csak meg a képen, bár a háttérből felsejlik az eredeti figura (ezzel mintegy a fotózásnak azt a korszakát felidézve, amikor politikai okokból egyre kevesebb alak maradt látható az adott ország vezetőit megjelenítő csoportképeken). A kiállításon bemutatott rajzokat hasonló módon is értelmezhetjük; ezek mintha technikai értelemben kiegészítenék az akvarelleket. Az áttetsző papíron megjelenő változatban a kontúrok jelennek meg, míg az akvarelleken a kontúrokat kitöltő felületek. Nehéz lenne

¹ Politikailag korrekt – Mi csak jót akartunk... Észak-Korea, 2013

HÁMORI ANETT
Kutyaszorító I., 2015, papír, akvarell, 50×50 cm



ezeket pusztán hagyományosan vázlatoknak látni pontosan azért, mert mind-egyik technika más és más réteget hangsúlyoz ki a képen, más és más módszertani megközelítésből.

A rajzoknak a kiállításban betöltött funkciója talán épp az, hogy rávilágítanak Hámori Anett képépítkezési módszertanára, azaz a képi toposzokként megjelenő elemek egymás mellé való rakosgatásának elvére. A képek, akár a mondatok, önállóan is értelmes és értelmezhető egységekből tevődnek össze, az aktuális jelentés felkeltésének megfelelő célok szerint. Az egyes elemeket jól ismerjük és értjük, ezért olvasni tudjuk az alkalmilag összerakott mondatokat. Nem lehetünk biztosak abban, hogy az eredeti események minden szereplőjét látjuk, vagy hogy csak azokat látjuk. Ez az additív módszer még inkább aláhúzza a vizuális toposzok meglétét, mert a képeket akkor is tudjuk olvasni, ha konkrétan nem tudjuk az adott történelmi-politikai eseményt felidézni.

Ugyanakkor újra és újra felmerül a kérdés, akárcsak a 1990-es évek – vagy akár az 1800-as évek második felének – festészetének kapcsán, hogy mi szükség van ezekre az időigényes és nagy műgonddal elkészített képekre akkor, amikor a fotó mindent pillanatok alatt dokumentál. A kilencvenes évekhez képest ma a mobiltelefonokkal még egy videókamera is a zsebünkben lapul, mellyel akár a leghétköznapibb, banális helyzeteket is meg tudjuk örökíteni. Hámori Anett képei azonban ezekhez képest egy teljesen más „kép-fogyasztási” struktúrába illeszkednek. Nemcsak a művek készítésének, hanem befogadásának idejét is lelassítják, ezzel indirekt módon kiemelik magukat a kapitalista árucikkek felgyorsult fogyasztásából, kulturális alternatívát kínálva így a néző számára.

A képek egyik szembetűnő jellegzetessége, hogy a művész meghagyja a hátteret fehérnek. Azt gondolhatnánk, hogy ezzel sok, az eredeti események körülményeit megjelenítő specifikus elemtől fosztja meg a nézőt, ezzel részben nehezítve a jelenetek, illetve a szereplők beazonosítását. A fehérre hagyott háttér funkciója lehet a téma koncentráltságának növelésére szolgáló eszköz csakúgy, mint az emberi kapcsolatokra és viszonyokra való fókuszálás instrumentuma. A képek szinte sűrítve jelenítik meg nemcsak az adott eseményeket, hanem az általuk jelezett társadalmi problémákat is. Paradox módon azonban ez a fehér háttér mégis egy önmagán jóval túlmutató aspektusra hívja fel a néző figyelmét. A legtöbb képet sokszor könnyűszerrel be tudjuk azonosítani, néha napra pontosan, ami a felfedezés jóleső öröme után szorongássá alakul, mivel ez a beazonosítás csak azért lehetséges, mert túl jól ismerjük a kiindulópontul szolgáló eredeti eseményeket. Ezek a sajtófotók szinte beleégtek a retinánkba és akkor is velünk vannak, ha éppen nem is gondolunk rájuk. Néhány éve azon lamentáltunk, hogy a médiából ránk zúduló képzőn egyfajta vizuális szaturációt okoz a társadalom tagjaiban, ám Anett akvarelljei arra döbentenek rá minket, hogy a világ politikai konfliktusait bemutató fotókat jobban ismerjük, mint a saját környezetünkben készült fényképeket. Ahogy már előbb említettem, a családi, baráti eseményeket megörökítő felvételek manapság összehasonlíthatatlanul

HÁMORI ANETT
Kutyaszorító II., 2015, papír, akvarell, 50×50 cm





HÁMORI ANETT
Politikailag korrekt – Mi csak jót akartunk... Észak-Korea, 2013
papír, akvarell, 150×180 cm



HÁMORI ANETT
Kutyaszorító IX., 2015, papír, akvarell, 50×50 cm

nagyobb számban készülnek, mint a sajtóképek, ott őrizzük őket a számítógépünkön, a Facebook-oldalunkon vagy a tumblr-en, és épp ezért nem is emlékszünk rájuk, az emlékezés funkcióját átengedjük a digitális felületeknek. Ezek a képek már nem arra szolgálnak, hogy rajtuk keresztül vizuálisan emlékezzünk, mert időnk sincs arra, hogy nézessük őket, szemben a régi albumokkal, melyeket időről időre átfutottunk, meghallgatva a képekhez kapcsolódó narratívákat. Néhány, elsősorban a politikusokat kifejezetten reprezentatív helyzetben ábrázoló képen a női alakok radikálisan másképp, világos színnel jelennek meg. Ettől a duális képi kontraszttól a nemi szerepek társadalmi értelemben vett felfogása szinte diagramszerűen, minden magyarázatot feleslegessé téve válik láthatóvá a néző számára, bemutatva azokat az egyenlőtlenségeket, melyek sok-sok évtized politikai feminizmusa ellenére továbbra is fent maradtak a mai napig. A nők társadalmi értelemben egyáltalán nem egyenlők a férfiakkal, és ennek megnyilvánulásait napi szinten is tapasztalhatjuk a mai Magyarországon.

Eredetileg azzal a megállapítással szerettem volna kezdeni, hogy Hátori Anett művei a sztereotípiákkal számolnak le. A művészet és politika kapcsolatának, a hagyományosnak számító akvarell-technikának, a feminizmusnak, a média-reprezentációknak, a monumentalitásnak – és persze még lehetne sorolni – a sztereotípiáival. Ezek közül azonban van egy, a személyesség, melyet leginkább az objektivitás bináris oppozíciójaként használunk, és amelynek esztétikai szerepe általában véve nem igazán pozitív. Azonban ha megpróbáljuk megragadni, hogy mi az ezekben a képekben, ami olyan elementáris erővel hat a nézőre, akkor

ez talán épp az a mód lenne, ahogy a művész a saját szubjektumát és szubjektivitását használja művei létrehozatala során. Ekkor érthetjük meg azt, hogy a művészetben talán semmi sincs, ami eleve „rossz” vagy „jó”, haladó vagy retrógrád lenne. Minden azon múlik, hogy az eszközöket és módszereket hogyan használja a művész. Hátori Anett nem várja azt a nézőtől, hogy csak azért találja műveit érdekesnek és izgalmasnak, mert azokat épp ő hozta létre, alkotta meg. Nem próbálja meg a művészi munka szubjektív jellegét elfedni és az objektivitás autoritásának látszata mögé bújni, ugyanakkor nem is próbálja meg saját szubjektumát nárcisztikusan az előtérbe tolni. Talán épp ez a módszer az, ami a műveinek hitelességét olyan pontosan garantálja.

Hermann Veronika

Hétköznapiak és csodák

Szegedy-Maszák Zoltán:
Tennivalók / Tárgyak

Kisterem, Budapest
2015. január 14 – 2015. február 13.

Szemfényvesztő szemtávolság

Fiktív látványokon keresztül létrejövő valódi térélmény, vizuális csalások, hétköznapi tárgyak konceptuális allegorizálása és a technológiai kontextus időszerezésének radikális megkérdőjelezése jellemzik SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN *Tennivalók / To Do Lists* és *Tárgyak / Objects* című, a Kisterem Galériában bemutatott sorozatait.

Egy adott korszakra jellemző episztemológiai narratíva csak a társadalmi, technológiai és médiatörténeti jellemzők együttes vizsgálatán keresztül rajzolódik ki – ez a legfőbb belátása BARBARA MARIA STAFFORD *Devices of Wonder* című monográfiájának, amely különféle képalkotó eljárások történeti elemzésére vállalkozik. A könyv *Stereo* című fejezetében¹ olvasható, hogy CHARLES WHEATSTONE angol fizikus 1838-ban ismertette a Royal Society of London nevű tudós társasággal azon felfedezését, miszerint az emberi agy a két szem által felfogott, különböző látványokat kombinálva olyan képet tud létrehozni, amelyben képes érzékelni a mélységet. Wheatstone jött rá arra is, hogy a két szem közötti fizikai távolság és az általuk érzékelt képek ebből fakadó különbsége hozza létre az agyban a háromdimenziós térélményt. Ezt bizonyítandó egy sztereoszkóp nevű tükrös szerkezetet épített, amellyel a két szem által látott, eltérő látványokat akarta modellezni. Alig egy évvel később felfedezte, hogy az épp csak megismert új médium – a dagerrotípiák – különösen alkalmas lehet virtuális (ő még nem így nevezte) látványok létrehozására, tehát valahogyan be kell építeni a sztereoszkópba. Az ötlet logikus volt, az új szerkezet azonban nem akart összeállni. 1849-ben, a kaleidoszkóp feltalálója, DAVID BREWSTER skót fizikus alkotta meg végül azt az eszközt, amely valóban képes volt dagerrotípiákból térbeli élményt konstruálni. Brewster lenticuláris sztereoszkópnak nevezte el találmányát. A feljegyzések szerint az 1851-es londoni *Világkiállítás*on maga Viktória királynő is ámulattal adózott a csodaszerkezetnek, s az elkövetkező három hónapban – Franciaországban és Angliában – közel negyedmillió sztereoszkopikus képet adtak el.

¹ STAFFORD, Barbara Maria – TERPAK, Frances: *Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on a Screen*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2001, 357-358.