

Walter Seidl

Johanna Kandl – avagy a festészet képi megfogalmazásai a gazdasági folyamatok esztétikájáért

A kérdés, amely a festészet helyi értékét firtatja napjaink képzőművészetében, a médiák általános státuszára irányul, no meg arra a képességre, hogy a valóság modelljeit elemezzük és információtartalmukat ellenőrizzük. A festészet kortárs pozíciói formálisan azon a gyakorlaton alapulnak, amely egy több mint tíz éve domináns diskurzusban gyökerezik; e diskurzusban pedig a különböző mediális hordozók demokratizálódása, illetve szembeállításai játszik döntő szerepet. Peter Weibel a legutóbbi évtized festészetével kapcsolatosan a vizualitás változásáról beszél, amely elsődleges színterével egykor egy látható természethez kötődött. A legutóbbi évtizedek leképezési technikái „lokalizálják, kontextualizálják és hordozó médiákhoz” kötik a vizualitást a művészetben.¹ A valóság képmásaként értett kép gondolatát a festészet két fogalmisággal kapcsolja össze, „az eredet és a vizualitás fogalmával”.² Noha a festészet továbbra is megőrzi szuverenitását a képzőművészetek szférájában, és 9/11 óta – legalábbis piactechnikailag – újra föllendült iránta a kereslet, története során megváltozott az a mód, ahogyan a

látható természetre és mediálisan definiált, vizuális képzeletlogikánkra hivatkozik. A médiák párhuzamosságának és a bennük rögzült kulturális texteknek és szubtexteknek köszönhetően megváltozott a festészetre vetülő látószög – eredete immár nemcsak a valós természetben rejlik, hanem mindenekelőtt más képekben, olyanokban, amelyek egy mediálisan stilizált világ mintául szolgálnak. Innen indul ki az a festészeti gyakorlat, amelynek feladata, hogy klasszikus ábrázolási technikákkal reagáljon más, mediálisan már megformált, társadalmi relevanciával bíró képekre és az egyén ebből következő pozíció-meghatározási lehetőségeire egy adott társadalmi szituáción belül. Egy adott helyzet képei nem feltétlenül úgy jönnek létre, hogy kölcsönösen utalnak egymásra, hanem párhuzamosan; a különböző médiák szimultán képvilágokat generálnak, amelyek mind ama bizonyos, valóság névvel illetett képződményt vélik leképezni, ám előállítói szubjektivitásának és az általuk szándékoltt üzenetnek a függvényében készülnek. Amiként a fotográfia is csak kivágott részleteket jelenít meg a valóságból, s a digitális manipulálhatóság sokszor megkerüli a valóságot, úgy a festészetre is ugyanezek a paraméterek érvényesek, ez utóbbtól azonban elvárjuk, hogy fokozott módon foglalkozzon az eredet és a vizualitás, főleg pedig a textualitás fogalmával, hogy igazi összetettségükben tudja tükrözni a valóságkonstrukciókon belüli egymásba ékelődést és jelentéseltolódást.

JOHANNA KANDL festészetében a múlt század kilencvenes éveitől kezdve jelenik meg ez az eredmény – vagyis a mediálisan megformált valóság társítása az adott társadalmi gyakorlatban szerzett személyes tapasztalásmodellel. Kandl festészete egy olyan piactudomány hatásait szemlélteti, amelyet mindenestül áthatnak a médiák és a gazdasági és szociális

¹ Peter Weibel: *Pittura/Immedia. Die Malerei in den 90er Jahren zwischen mediatisierter Visualität und Visualität im Kontext*. In: *Pittura Immedia. Malerei in den 90er Jahren*. Klagenfurt: Ritter, 1995, 16.

² Uo.

JOHANNA KANDL

Cím nélkül (*Communication is not just a sector...*), 2002, tojástempera, falemez, 56 × 80 cm





JOHANNA KANDL
Cím nélkül, (What does he do, what does he sell?...) 2005, tojástempera, falemez, 115 x 150 cm

működési módokról (és hibás magatartásokról) megfogalmazott szlogenek. Realistának tetsző, javarészt tojástemperával fára festett jelenetei riportstílusban demonstrálják a neoliberális gazdaságpolitika követelményeinek ellentmondó élet berendezkedését. A képeket egy olyan gazdasági adok-veszek gyakorlat idézetei és aforizmái jellemzik, amelynek gyakori összeegyeztethetlensége a valós élethelyzetekkel a szöveg és az ábrázolt személyek, illetve helyzetek közötti feszültségből adódik. A helyszín-ábrázolások olyan valós helyzetekből vezethetők le, amelyekkel Johanna Kandl férjével és pályatársával, HELMUT KANDL-lal együtt bécsi és berlini lakóhelyükön, illetve az Európa volt szocialista országaiba tett látogatásaik során találkozhatnak. Ezek az utazások már igen kis földrajzi távolságokból is létrejöhetnek, hogy aztán belőlük fejlődjön ki a közös alkotótevékenység tartalmi potenciálja, amely egyéni sorsok, illetve a helyi lakosokkal létrejött megannyi találkozás tükrében utalnak a globális gazdasági körforgás problémahalmazára. A Helmut & Johanna Kandl személyes emlékezetébe bevésődött konkrét helyzeteket emlékfotók örökítik meg, s ezek szolgálnak kiindulási pontként azokhoz a témákhoz, amelyek az utazások után festészetben – a rendelkezésre álló médiák sokaságának egyikében – csapódnak le.

Kandl a képein megjelenő személyeket gazdasági, szociális és politikai viszonyokról tett kijelentésekkel kapcsolja össze, s ezáltal széle-

sebb aktuálpolitikai kontextusba helyezi a jellegzetes, egyéni sorsokat. Ennek során – képmásként – saját személyét is megjeleníti, ahogy azokat az embereket is, akik egy általános városi vagy vidéki környezetben felbukkannak, és társadalmilag definiálják ezt a környezetet. Az elvi kérdésfölvetés, amely a létrejövő képi és szöveges motívumokból adódik, a beszédaktus kérdésfölvetése. Mennyiben rögzíthető napjaink gazdasági és médianyelvezetében önálló individuumként a szubjektum pozíciója, illetve mennyiben van már kívülről meghatározva ez az individuum? Kandl festészete úgy ered e kérdések nyomába, hogy tüzetesen górcső alá veszi a szociális háttérrel és ennek ideológiai összeegyeztethetőségét a globális gazdasági etikával. A gazdasági üzenetek különböző frázisai és közhelyekre emlékeztető szlogenjei eközben a háttérből definiálják a beszélő pozícióját, amelynek aforisztikus logikája ironikusan beemeli a valóságkonstrukció említett mozzanatát is a képbe. Az egyik képen például három egyszerű öltözetű, fejkendő lány sétál egy országúton, a hozzájuk fűzött mondat pedig így hangzik: „Communication is not just a sector of the economy. Communication is the economy.” A lányok közötti beszélgetés szemszögéből olyan kérdések vetődnek fel itt, amelyek a sugalmazott és átélt gazdasági valóság közötti polaritást firtatják; e polaritás, amely az adott képen is meghatározó, mindannyiszor Kandl személyes érintettségére vezethető vissza a konkrét történésben. Hogy a szlogenek a szépirodalomból, menedzsereknek szánt gazdasági útmutatókból vagy a napi sajtóból származnak-e, az mindig csak utólag, nyomtatékos kutakodás és szemlélődés után derül ki.

A globális – a gazdasági és politikai (pre)-dominancia feszültségterében álló – hatalmi viszonyok képi és szöveges reflexiója Kandlnál egy olyan kelet/nyugat-politika kétpólusú reprezentációs modelljeire enged rálátást, amely mindenkor a másik tekintetere fókuszál, illetve a másságra irányuló tekintetet fókuszálja, egyidejűleg azonban rendszerből következő projekciókat és konfliktusvonalakat is feltár. A szövegek Kandl képein megnyilvánuló definíciós hatalma sok tekintetben Michel Foucault elemzésével cseng össze, amely a fegyvelmezés társadalmának az ellenőrzés társadalmává való átalakulását írja le: ez utóbbi társadalmnak végső soron nincs szüksége felduzzasztott államapparátusra az elnyomáshoz, erről ugyanis már maga a lakosság gondoskodik. A képek szlogenjei egy olyan



JOHANNA KANDL
Cím nélkül (Who's got the big picture...), 2006, tojástempera, falemez, 270 × 360 cm

előre megfogalmazott retorika gesztusaként működnek, amelyet a képek alanyai mintha már át is vettek volna, hogy ilymód szavatolják a társadalom önellenőrzését. Giorgio Agamben Foucault bio-hatalmához mint az önrendelkezés formájához kapcsolódva olyan rendkívüli állapotról beszél, amely „jogmentes tér, az anómia zónája, amelyben mindenfajta jogi rendelkezés, különösen a ‚nyilvános’ és ‚magán’ közötti megkülönböztetés – deaktiválódott”.³ Ursula Maria Probst viszont, amikor a Kandler festészetéhez alapul szolgáló fotográfiai dokumentumok keletkezéséről beszél, leszögezi: „[Kandler] munkáiban a privat politikaivá, a politikai privattá válik, s e munkák hitelességének lényeges jegye az a premissza, hogy a művész a motívumok keletkezésekor maga is a helyszínen volt.”⁴ Kandler ezzel elkerüli azt a személytelenítési modellt, amely könnyen összemossa az Első és a Második Világ társadalmi formáit, s módszere lehetőséget ad neki arra, hogy ne csak megismerje munkáinak alanyait, hanem, ami ennél sokkal fontosabb, képes legyen reflektálni a jellegzetes helyi szociális körülményekre is.

Az, amit az egyén önmagaként, identitásaként érzékel, valójában mindig a társadalmi viszonyok függvényében jön létre. Kandler festészete eszerint a bio-hatalomnak azzal az elemével foglalkozik, amelyet Foucault a lakosság önkontrolljaként illetve szabályozásaként definiál. A képi motívumokat Kandler textuálisan a nyugati asszimilációs logika szlogenjeivel ütközteti, amelyek nyelvezetek sokszor a tőke és a gazdaság bibliájaként cseng, s az egyénnek már csak csekély lehetőséget hagy az önrendelkezésre. Šefik Šeki Tatlić bosnyák teoretikus ebben az esetben a kultúra/kultúrák 1980-as évek óta hirdett sokféleségének és diverzitásának értékét firtatja, minthogy a kultúrát is mindinkább a globális gazdasági fejlődés függvényében látjuk. Tatlić mindenekelőtt az EU gazdasági logikáját bírálja a volt keleti országok integrálásának kapcsán: „Ebben a kontextusban tehát egy kultúra (a nyugati), amikor más kultúrák asszimilálódásának a fokát méri, olyan platformot hoz létre, amelyen nemcsak a nyugati kultúra, de más kultúrák is akként léteznek, hogy a globális tőkébe való integrálódás fokához mérik saját magukat.”⁵

3 Giorgio Agamben: *Ausnahmezustand*. Frankfurt: Suhrkamp, 2004, 62.

4 Ursula Maria Probst: *Eine Kämpferin fürs Glück*. Kunstforum International 164/2003 k. 253..

5 Šefik Šeki Tatlić. *Eingliederung als Paradigma des Apolitischen in der kapitalistischen Maschinerie*. in: MALMOE 9/2006.

Helmut & Johanna Kandler a megannyiféle személyes, emberi találkozásból kiindulva egyéni sorsokat és viszonyokat jelenít meg, hogy ilymód szüntelenül hangsúlyozza az egyes kulturális folyamatokban rejlő partikuláris elemet. Egy adott társadalmi valóság egyéni szemlélete ütközik az előre megfogalmazott nyelvi sablonokkal és banalitásokkal, ami a képekbe montírozva hallatlanul erős, ironikus kifejezőerőt kölcsönöz a munkáknak. „A haldokló kapitalizmus akkor sem tud táncolni, ha vasárnapi ruhába öltözik”, olvashatjuk az egyik képen, amelyen meztelen felsőttestű, forróadrágba és magassarkú csizmába öltözött nő látható, amint a berlini Karl-Marx Allee-n a Café Alberts előtt felállított emelvényen táncol. A kontraszt a keletiesen modernista struktúra és a megtisztításához társított nyugati szófordulat között azt a metszéspontot mutatja, amely a különböző ideológiák közötti konfliktust generálja, s a kettő közvetlen szövetségét szüntelenül kudarcra ítéli. A posztstrukturalista gondolkodás azon útkeresései válnak itt jól láthatóvá, amelyekben konfrontálódnak azzal a problémával, amikor a kommunikatív különböző jellegű párbeszédminták jelentésintenció és jelentésintuáció egybeesnek. E jelenség közvetlen példáját látjuk azon a képen, amely a berlini Alexanderplatzon piknikező fiatalok jelenetét a következő frázissal feliratozza: „A feltételezés, hogy Kelet nyomtalanul felszívódik Nyugatban, mindig is tévedés volt.” A vágyak, kivétések és remények további elemei azoknak a szlogeneknek, amelyek – mint háromszáz éve az amerikai Nyugat meghódításakor – ama bizonyos „frontier”, az Európa keleti peremét jelentő határ lezárását jellemzik.

Fordította: Adamik Lajos

WALTER SEIDL 1973-ben született Grazban. Phd-fokozatát – Graz-i Seattle-i, New York-i és párizsi tanulmányok után – cultural studiesből szerezte. Kulturális menedzserként, kurátorként és műkritikusként dolgozik. Rendezett kiállításokat Bulgáriában, Hongkongban, az USA-ban, Németországban és Szlovéniában is.

Írásának eredeti megjelenése: *Johanna Kandler, Helmut Kandler, Helmut & Johanna Kandler: Kämpfer, Träumer & Co.* Kiállítási katalógus. Lentos Kunstmuseum, Linz, 2006. 8-16. o. Újraközölve Walter Seidl engedélyével.