

# Konceptualitás és kontempláció

*Kondor Attilával beszélget Rieder Gábor  
(2011. március)*

## Underground pokoljárók között

**R. G.:** *A Kondor név meglehetősen leterhelt a magyar művészettörténetben Kondor Bélának köszönhetően. Hogyan tudtál megküzdeni ezzel a névvel első generációs művészként?*

**K. A.:** Meg kellett birkózni vele. Mikor elkezdtem művészettel foglalkozni, nagyon erősen benne volt a köztudatban Kondor Béla művészete. Érdekes, hogy már kisgyerekként is ismertem a nevén túl számos képét is. Középiskolás koromra pedig már komolyan tájékozódtam az életművét, gondolkodását, költészetét illetően. Aki a '80-as, '90-es évek közötti időszakban kezdett rajzzal vagy festéssel foglalkozni, az biztosan készített „kondorbélás” képeket angyalokkal és repülőkkel. Így természetesen az első rézkarc-kísérleteimben jelen volt ez a modor. De azt is hamar láttam, hogy ez azért nálam elég furcsán jön ki. Ezt le kellett vetkőzni, meg kellett haladni. Egyébként a művészetben oly fontosnak tűnő „név” és „szignó” kapcsán érdemes azon elgondolkodni, hogy az írói és a művésznevek a tradicionális kultúrákban soha se egy individuumot, hanem a művész stílusában megtestesülő eszményt jelentették. Közismert példa Hokuszai, aki szintén fölvette a mestere nevét.

**R.G.:** *Vagyis azt akartad mondani, hogy felvetted ezt a vezetéknevet?*

**K.A.:** Visszatekintve el lehet játszani a gondolattal, de akkor eszembe sem jutott. Ugyanakkor azt is látom, hogy kevés esélye lett volna annak, hogy a főnti tradicionális példával azonos gesztusként értékeljék. Viszont, az hogy a művész nevének a kérdésén alaposan el kellett, hogy gondolkodjam hozzásegített más, mélyebb belátásokhoz is. Ennek eredményeként leszámoltam magamban a művésznév-kultusz fontosságával. A keleti példát is ezért hoztam, mert rámutat, hogy a nevet nem csak excentrikus és felületes módon lehet használni, hanem kaphat egy személy fölötti, egyetemes értéket is. De Kondor életművének tragikus karaktere is elgondolkodtatott. Mi ugyanis úgy nőttünk fel, hogy minden magyar, sőt közép-európai művésznek, – akinek volt tartása és következetes életművet épített – iszonyú nehéz volt a sorsa, mert szembe kellett szállnia a hatalommal. Ez a heroizmus nagyon imponált. Akkor úgy tűnt sokaknak, hogy a hősies non-konformizmusnak szinte természetes velejárója egy önpusztító életforma. Ezért rám is hatással volt egy ideig az underground világa. A rendszerváltás éveiben gimnazistaként a Fiala Művészek Klubjától a Fekete Lyukig minden fontos helyre jártam koncertekre, performance-okra. Azonban, ahogy egyre inkább divattá, vagyis konformizmussá kezdett válni mindez, úgy el is veszítette számomra az érdekességét. Világossá vált, hogy a kommersz keretek között fenntartott önpusztító művész képe hamis mítosz. Ezért aztán nagyon érdekelték azok (már akkor is), akiknél a művészi-emberi tartás egy felülemelkedett attitűddel párosult, mint például Tóth Menyhért vagy Veszelszky Béla. Ehhez hozzájárult az, hogy meghatározó inspirációkat kaptam élő művészekről: egyrészt a Forgách Péter által vezetett „Galéria” nevű körben, később pedig a Sinkó István és Szemadam György által vezetett Gyik-Műhelyben. Még a Képző előtt írtam – egy fiatalok által szerkesztett „egyetemközi” lapba, az Allegróba – Vajda Lajosról. Úgy interpretáltam, hogy korai halála ellenére a művészet által megélt élményei túlvezettek szenvedésén, egyfajta szentségnek a közelébe. Nagyon érdekelt ez a – nem egy konkrét vallási értelemben vett – szentség, ami az univerzálissal összeköti az alkotót, a mű és a befogadó hármasságát. Úgy tűnt, a komoly művészek, például Kondor Béla, Vajda Lajos vagy akár Rilke ezt a fajta életszentséget keresték.

**R.G.:** *Szent emberré akartál válni?*

**K.A.:** Ez így nem merült fel. Egyszerűen természetes volt, hogy olyan művészek érdekeltek, akik példával szolgálhattak arra, hogy miként lehet megoldani a művészet által felvetett rendkívül összetett feladatokat. Az önsorsrontás vagy az alkoholizmus a kádárizmus egy kényszerű velejárója volt, ami művészmítoszként nagyon káros, jó lenne lerombolni és más mintákat felmutatni. Egy művész miért ne lehetne egészséges, miért ne sportolhatna? Ugyanis attól még ugyanúgy meg kell szenvednie az alkotást, mert a művészet – amennyiben valóban művészet – túlmegy a polgári létszemlélet keretein. Ugyanakkor ehhez kellene olyan fizikai és szemléleti támaszok, amelyek kiegyensúlyozzák a személyiségét. Egyébként érdekes visszagondolni, hogy az akkoriban meghatározó fiatal művészek (Gaál József, Baksai József, Szurcsik József vagy Kopasz Tamás) valószínűleg pont ezekkel a problémákkal küzdöttek. Az ő képi világukra jellemző mitikus küzdelmek részben hasonlóan értelmezhetőek. Közülük többen is szakkörököt vezettek, ahová azok jártak, akik komolyan készültek a Képzőre.

**R.G.:** *Hol voltak ezek a szakkörök?*

**K.A.:** Baksainak a Kis János altábornagy utcában volt egy – szinte egyik napról a másikra élő – szakköre. Aztán a Fő utcában ott volt a Ferenczy-kör. Baksai egyébként amolyan „zenmester-stílusban” tanított, nagyon kemény volt; látszatra másról sem szólt az egész mint, hogy elmenjen a kedvünk a művészettől, mivel azt mondta „ez a legnehezebb szakma”. Korrekcióiban „ütött-vágott”, mi ugyanakkor nagyon tiszteltük szigorúságáért. Férfias, lélekpróbáló ügynek tekintettük a felvételi kérdését.

**R.G.:** *Ez a nyolcvanas évek végén volt?*

**K.A.:** Nem, '92-től '94-ig. A '80-as évek végén még kamaszként jártam a Fő utcai Fő Művészek Klubjába és a legendás Fekete Lyukba is. De ennél fontosabb, hogy rengeteget olvastam, rendszerességgel kutatva egy-egy témát. A túlzott szellemi erőfeszítések hatására persze komoly lelki válságokat éltem meg, harmadikos gimisként végig egyfajta mély melankóliában éltem; mivel komolyan vettem – pontosabban – magamra vettem mindent, amit elsajátítottam. Szerencsére olyan családba nőttem fel, ahol nagyon sokat beszélgettünk, akár a könyvekről is. Például Hamvas Béla úgy került a kezembe 1988-ban, hogy nagybátyámnak szamizdatban megvolt minden írása, édesanyám pedig felolvasott belőle. Hamvas egyfajta bevezetés volt – nem csak tőle olvastam el mindent, hanem azokat a szerzőket is, akikre hivatkozott. Ez egy különös kapcsolatot alakított ki a filozófiával. Például Heidegger alapvető írása a *Mi a metafizika?* olyan kérdések megértéséhez segítettek hozzá, ami segített túljutni a melankólián.

**R.G.:** *Hogyan jutott eszedbe az ötvösség?*

**K.A.:** Az érettségi után ösztönösen ellensúlyozni akartam az intellektuális hajlamot, a verseket, a komoly „művészlétet”. Így miközben készültem a Képzőre, kitanultam az ezüstműves szakmát, ami az ötvösség fizikailag legnehezebb része. Hajnali 5-kor kellett kelni, nyolc órát dolgozni. Elsősorban a tapasztalat érdekelt, amit egy teljesen új területen szerezhetek. Az ötvösség nagyon anyagszerű – egyfajta ellenpontja volt a korábbi életemnek. Az is árnyalja a képet, hogy a Képzőművészeti Egyetem ezek után gyerekjátéknak tűnt, ezért nagyon is tudtam értékelni a szabadságot, amit úgy éreztem kamatoztatnom kell.

## Csendes forradalom a Képzőművészeti Egyetemen

**R.G.:** Annak ellenére, hogy képgrafika szakon végeztél (Baranyay András volt a mestered), abszolút festőként vagy ismert a mai szintéren. Mikor váltottál?

**K.A.:** A grafikai kifejezés filozófiailag érdekelt: az egyedi nyomóforma és a sokszorosítható nyomat kettősére úgy tekintettem, mint ami analóg az egyedüli, időtlen őstípus-idea és annak a mulandó fizikai megnyilvánulása közötti kapcsolattal. A Képzőn a sokszorosítás és az axonometria összekötésével ezt a kérdést bontottam ki a grafikai munkáimban. De volt egy gyakorlati oldala is: a nyomatokat lehetett a rézkarcműhelyben csinálni, otthon ugyanis nem volt lehetőség festenem.

**R.G.:** '98-ban az Élesdi Művésztelepen megfestetted az első plein air tájképedet. Ismerve a '90-es évek festésselletlenes művészeti gyakorlatát, ez eléggé meglepő gesztus.

**K.A.:** Igen, egyfajta gesztusnak szántam, mivel a neoavantgárd és a posztkonceptualizmus akkor egyre inkább egy új akadémizmusnak kezdett tűnni. Láttam, hogy ezek között vannak jó munkák, meg kevésbé jók, de nekem karakteresen mást kellene felmutatnom. Ezért az alapokhoz akartam lenyúlni. Persze volt ebben egy adag polgárpukkasztás is: mi van, ha ma az a „legavantgárdabb” út, ami a legkevésbé sem tűnik annak? Például elmélyülni a festészet alapkérdéseiben. Ezért a csendélettől a tájképig az összes konvencionálisnak mondott téma hirtelen érdekessé vált. Persze ezeknél a kísérleteknél nem az akadémikus felfogás, hanem Giorgio Morandi egyszerű témákból építkező művészetének autonómiája hatott rám.

**R.G.:** Még most is lázadó, „avantgárd” gesztusnak látod, vagy csak akkor tűnt annak?

**K.A.:** Lázadás volt, de ide kell már egy „lábjegyzet”: ma már nem tűnik annak. (De ma már Duchamp piszoárjának esetében is bele kell gondolni abba, hogy mitől is volt olyan avantgárd!) Az ilyen művészi gesztusok – mint extrovertált ügyek – általában párosulnak egyfajta érzékcsalódással is. Mi a Képzőn azt hittük, hogy az a világ közepe, hogy mindenki tudja, mi is történik ott – ezért hajlamosak voltunk azt képzelni, hogy a gesztusainkat is sokan figyelemmel követik. Persze volt is ebben valami, elég nyílt és pezsgő közeg volt ez. Csak a képzős évek alatt vagy hat-nyolc önálló kiállításom volt. Ezek között voltak underground jellegűek, mint a Cirkó-Gejzír Mozi Galériája, de olyan szakmailag meghatározó helyek is mint az Andrási Gábor vezette Óbudai Társaskör Galéria vagy Kopasz Tamás nonprofit kiállítóhelye, ami a Dohány utcában működött Mű-Terem Galéria néven.

**R.G.:** A 90-es évek végén közben lezajlott zajlott egy csendes forradalom a Képzőművészeti Egyetemen. Már a művésztelep is kollektív kezdeményezés volt, az ezredforduló után pedig megalakult a tradicionalista fiatal festőhallgatókat tömörítő Sensaria Társaság. A Sensaria nem csak egy egyetemi történet maradt, hanem kinőtte magát egy komoly művészeti egyesületté, ami nagy visszhangot kiváltó kiállításokat szervezett országszerte.

**K.A.:** A Nemzeti Galériában *A festmény ideje* címmel rendeztünk kiállítást, és még Indiába, a Delhi Triennáléra is eljutottunk, annak ellenére, hogy a „radikális neokonzervatív” kikiáltott program sok vitát gerjesztett. De hogy pontosan milyen és mekkora szerepe volt az évtized művészetében a csoportnak, azt majd nagyobb távlatból lehet eldönteni. Számomra mind a Sensaria, mind a régiókhöz való visszafordulás egy „utóiskolát” jelentett, hogy el tudjak mélyíteni bizonyos dolgokat.

## Az arisztokratikus utópia

**R.G:** *Kanyarodjunk oda vissza, hogy miket csináltál ekkoriban?*

**K.A:** Az egyetemi diploma után kissé mindenki megzuhan. Én az ötméteres, több részből álló axonometrikus, szitázott-festett diplomamunkám után kis tanulmányokat kezdtem festeni. A diploma utáni pár éves nyomott periódusból az *Arcadia*-sorozattal léptem ki. Van a híres Poussin-kép, az *Et in Arcadia ego*, szeretem idézni. (Van ennek egy *memento mori* jelentésköre...) Ebben a korszakomban volt egy nagy adag nosztalgikus utópizmus. Azóta letisztult, hogy nem is a múlt érdekel és nem is a nosztalgia, hanem egy korok fölött álló szemlélet alkalmazása. Ironikusan fogalmazva: engem nem a „proletár utópiák” érdekelnek, hanem „arisztokratikus utópiák”. Iszonyatosan bosszantott, hogy egy olyan rendszerben nőttem fel, ahol az uralkodó osztály hazudott és az ellenkezőjét csinálta annak, amit mondott.

**R.G:** *Az arisztokraták alatt ez esetben nem kékvérű főrendieket kell érteni.*

**K.A:** Nem, hanem egy filozófiai, etikai „arisztokrata” típust, aki magával szemben aszketikus, a többi emberrel szemben viszont elnéző. Lényeges itt hangsúlyozni, hogy ez nem a művész-értelmiségi lét számára fenntartott privilégium: egy földműves, egy kézműves is élhet arisztokratikus életet, ha betölti az élethivatását. Pont ez különbözteti meg azoktól a borzalmas modern utópiáktól, amik a posztmodern csömörhöz vezettek. Keleten ez az eszménykép amúgy sokkal tovább és tisztábban megmaradt például a zen buddhizmusban, vagy a tradicionális hindu jóga és vedanta iskolákban. De amikor ehhez a kérdéshez a megfelelő formát kerestem, úgy gondoltam, hogy mégis jobb „saját anyagból” dolgozni, mert a Keletet általában egzotikumként kezelik sajnos és ezért eleve félreértik. Végül a késő reneszánsztól kezdve kibontakozó európai építészeti kultúrában és az ehhez kapcsolódó kertművészetben találtam meg az eszményképet. Valószínű azért, mert amikor először eljutottam Olaszországba és bepillantottam a klasszikus kertekbe, megdöbbenett, hogy itt egyáltalán nem díszletekről van szó, amit az akadémizmus és az eklektika csinált a klasszikus stílusból. Itt megéreztem, hogy „anyagi megvalósításukkal” is el lehet érni a testetlen ideákat.

**R.G:** *Olyan volt ez, mint amikor a brit festők elszabadultak Rómába, ahol hirtelen kézzel fogható vált – az olasz napsütésben – a klasszikus korokról tanult sok-sok ismeret, és ennek a szerelemnek a hatása alatt otthon örökké a Forum Romanumot festették?*

**K.A:** Nem teljesen. Ezekben a festményeken mindig az absztrakcióra hajló képszerkesztési elveket alkalmaztam. Miközben a Giorgione és Tiziano-féle tájbrázolás nagyon inspiráló, aktuális volt a számomra, mivel közel áll az arisztokratikus utópia víziójához. Ugyanakkor a kortárs festészet hatásai elől sohasem zárkóztam el. Ott van Gerhard Richter, akinek többarcú festészete párhuzamba állítható a posztmodern dekonstrukció elméletével. Fotók után festett tájképei kicsit hidegek, eltartja magától a témát – mégis amikor szemléljük e festményeket – a német romantika érzés- és formavilágában találjuk magunkat, bármiféle idézőjel és irónia használata nélkül. Amúgy Richtert egy neki tulajdonított mondás miatt is kedveltem: amikor a fotóhasználatról kérdezték azt mondta, hogy „a fénykép megfestése olyan, mint visszadobni a halat a tóba”. (Egyszer érdemes lenne utána járni, hogy valóban mondott-e ilyet, és ha igen, hol és mikor.)

**R.G.:** *Ez a kettősség azért ellentmondásos, mert az általad használt motívumkészlet meglehetősen idegen a kortárs festészettől. A klasszikus építészeti morfológia – a maga oszlopaival, oszlopfőivel, fogazott párkányaival és épületszobraival – ugyan velünk él a városokban mint az elmúlt évszázadok*

*maradványa, de a 20. századi művészet egész erősen elhatárolódott tőle, sokszor még téma szintjén is, nem csak ideológiailag.*

**K.A.:** Kétség kívül nincs benne a modern művészeti köztudatban ez az örökség, de persze egy-egy művésznél, például Anselm Kiefernél meg-megjelent. Ezért is tűnt kiaknázatlan lehetőségnek. Állandóan arról beszélünk, hogy Európa egységes entitás, de közben a több mint 2500 éves kultúregyüttes helyett csak pár száz évre tekintünk vissza. Engem az egész, kontinuos hagyomány érdekel, sőt az is, ahol ez találkozik más magaskultúrákkal, például a távol-keletiekkel.

**R.G.:** *A kiállításaidon ezért is fordulhat elő, hogy nem például a Frankfurti Iskola képviselőit idézed meg, hanem Platón vagy akár Parmenidész, ami idegen gesztus a mai kortárs diskurzusban...*

**K.A.:** Igen, bár lehet, hogy ezek a trendek egyszer megfordulnak. Hogy fennmaradjon és ne senyvedjen el a kultúránk, stabil alapokra kell találni. A képzőművészettel szemben a főáramlatú filozófiára jellemző, hogy a klasszikus görög gondolkodókhoz úgy tér vissza ihletet meríteni, mint a gondolkodás alapjaihoz.

## **Az emlékezés művészete**

**R.G.:** *Kíváncsi vagyok a belső mechanizmusra! Egyértelmű, hogy bármilyen historizáló épület mögött kitapintható a görög–római eredet. De miért éppen a klasszikus épített örökséget fested, ha a görög filozófusokból indulsz ki?*

**K.A.:** Most látom, hogy ez mennyire sokrétű és milyen sok évre szóló feladat, amit végig kellene csinálni. Ott van például az indiai kortárs művész Anish Kapoor, nagy kedvencem. Nagyon benne van a kortárs művészetben, mégis bátran nyúlhat olyan motívumokhoz, amik Keleten hasonlóan közismert és alapvető formák, ugyanis ezek a nyugati művészetben ma még nóvumnak számítanak. Bár egy interjúban Kapoor is panaszkodott arra, hogy hajlamosak voltak, főleg korai, élénk alapszínű pigmenteket használó munkáira – felületes módon – egzotikumként tekinteni. Ezzel szemben, amit én csinálok itt Európában, az sokkal kevésbé látványos, mert inkább egyfajta tudatosításról szól. Itt fontos rámutatnom, hogy nem valamiféle nosztalgia vezet. Ugyanis a jövőimádó progresszivitás és a múltba révedő konzervativizmus helyett a jelen érdekel. Persze a jelen alatt nem az aktuális divatot kell érteni, hanem a figyelem, a tudat állandóan áramló jelenidejét, ami mindig ott van az időélmény, a jelenségek tovatűnése mögött. A legtöbbször átsiklunk rajta, mert állandóan a jövőnk feladatai és a múltunk eseményei között oszcillál a figyelmünk. Amikor a tudat önmaga számára való jelenlétében egészen elmerül, akkor paradox módon nem a lezárulás, hanem egyfajta *teljesség-élmény* jelenik meg. Persze, ha erről beszél valaki, azt könnyen elintézik azzal, hogy „ez olyan misztikus”, mivel az a civilizáció-típus, amelyben felnőttünk a jövő tervezésére és építésére koncentrálnak, a múltat pedig az éppen aktuális, efemer érdekek szerint interpretálják. Léteznek ugyanakkor más típusú civilizációk, amelyek számára a *teljesség-élmény* minél tudatosabb és teljesebb tapasztalata jelenti a központi feladatot. Ez utóbbi szemlélet sokáig a nyugati gondolkodásban is erős bázissal bírt.

**R.G.:** *Térjünk vissza az antikvitáshoz. A képeiden vissza-visszatérő építészeti motívumok a klasszikus örökség átéléséről szólnak vagy csak egy új utat jelentenek a görög filozófusokhoz, akikhez rendszerint a könyveiken keresztül jutunk el?*

**K.A.:** Fontos előljáróba bocsájtani, hogy a klasszikus antik építészeti örökségben én nem a hatalom önreprezentációját látom, ahogy általában ezt interpretálni szokták. Ez legfeljebb csak a felszín, mert az antik térszervezés ezer szállal kapcsolódott a kor főáramlatú filozófiai iskoláihoz. A szimmetrikus terek és a harmonikus arányok összhangban vannak a sztoa és a platonizmus filozófiai aszkézisével, amelyben a gondolkodás célja nem csupán spekuláció, hanem az emberi lét kényszerítő feltételeitől való szabadság elérése. Ezért a kapuk és az ablakok, vagy a terem és a benne ülő ember aránya úgy van kialakítva, hogy meg lehessen feleltetni a kozmosz fenségességének. Pierre Hadot – jeles francia filozófus – mutatta ki meggyőző módon, hogy az ókori filozófiában nem a rendszeralkotó spekuláció, hanem a spirituális gyakorlat dominált. Ehhez kapcsolódhat a – Frances Yates nyomán – Daniel Arasse által kutatott *emlékezés művészete*, amely segítségével egykor a hosszú szövegeket a képzeletbeli építményekben elhelyezett képek segítségével jegyezték meg. Ez véleményem szerint nem csak mnemotechnika volt, hanem egyfajta koncentrációs, meditációs praxis kiindulópontja is. Nem csak azt kell látnunk, hogy sokkal kevesebb fizikai kultúrahordozó állt a rendelkezésükre és ezért meg kellett jegyezniük azokat a szövegeket, amikkel dolgozni akartak, hanem az az igazán lényeges, hogy ezeket a dolgokat belsővé tették. Ezt nagyon izgalmas kérdésnek tartom, hiszen a kortárs társadalmi problémák egyik gyökerét is abban látom, hogy hiába rendelkezünk óriási ismeretanyaggal a világról, ha ennek nagy része „kint marad”. Például még egy filozófiaprofesszor sem biztos, hogy filozófussá válik: sokat tudhat a filozófiatörténetről, kialakíthat akár egy teljesen saját rendszert, de az életére lehet, hogy ez semmilyen hatással sincsen. Ez pedig probléma.

**R. G.:** *És ez működik az antik építészeti formáknál is?*

**K. A.:** Az antik formákat mindenkinek újra föl kell fedeznie, mert elhomályosítja, hogy a 19. századi szimulakrumaikon keresztül szoktuk meg őket. Bécsben vagy Budapesten például túl sok remake-et látsz, az akadémikus felfogás által elrontott arányokkal. Ezért nem is csoda, hogy a késő avantgárd művészeti gondolkodás számára – amelyben felnőttem – ez a klasszikus világ csak utálni való kamu lehetett. De amikor meglátod, hogy ezek az épületek igazából milyenek: nagyon élő, szavakkal nehezen leírható jelenségek. Rómában látható, ahogy a 2500 év masszív egységet alkot a klasszikus építészetben. (Nem az olasz életérzésről beszélek!) Végso soron az érdekel, ahogy a klasszikus terek önmagukon túl vezetnek, hogy megtapasztalhatod általuk a *Fenségéset*.

## **Örök igazságok, érzéki eszközök**

**R.G.:** *De egy festmény mit tud kezdeni ezzel az egész élményköteggel? Dokumentálja, amit átélsz vagy próbálja megragadni annak a lényegét, majd tovább sugározza?*

**K.A.:** A kép létrejöttét megelőzi egy elmélyült pillanat, egyfajta meditáció: mikor komolyan gondolkodok valamin, több szemszögből is megvizsgálom, közben kialakulhat az Igazságnak sok pici feltárulása által egy gondolkodást meghaladó *centrum*, amely egyfajta tiszta pillantás, amely már nem latolgat, hanem egyszerűen lát. Amikor festek, ezt próbálom újraélni, azt keresem, hogy miként lehet visszatérni ehhez a revelatív pillanathoz. Csak ez érdekel a festészetben.

**R.G.:** *Miért a festészetet választottad a képzőművészet széles területéről, ha térről beszélsz és klasszikus arányokról? Az antikvitáshoz két bevált csatorna vezet, az épített–plasztikus örökség és az írott források, az olajfestészet viszont aligha tartozik ide.*

**K.A.:** A festészetbe bele lehet szeretni. Nézve a rengeteg fotót (lásd például: Facebook) a képkészítés inflációját tapasztaljuk. Ugyanakkor ha naponta 4–8 órát foglalkozok egy képpel, akkor – hiába használok fel akár közben egy villámgyorsan készített fotót – rákényszerülök arra, hogy óráig sokszor vissza-visszatérjek, feldolgozva egy élményt. A mi kortárs kultúránkból pedig épp az élmények és az információk feldolgozása maradt ki, rengeteg frusztrációt okozva. De itt van ez az őskövelet, ez a több ezer éves technika, ami az enkauszтика óta alig változott, viszont ma is lehetőséget ad a látás elmélyítésére. És közben jelentőssé válik az is, hogy hagyományról van szó: mások korábban valamit már nagyon jól megoldottak – kérdés, hogy ehhez hozzá tudok-e valamit tenni a saját formanyelvemmel? Ez nagy kihívás: az univerzális igazságok kutatását személyes üggyé tenni, a személyes tapasztalatot pedig az egyetemes kérdések hordozójává.

**R.G.:** *Sok képeden – a klasszikus olaj-vászon technika és a klasszikus motívumok ellenére – nem a reneszánsz perspektívát használod, hanem a kissé kibillentő, bizonytalan hatást keltő axonometriát.*

**K.A.:** Igen, néha csak nagyon kevés perspektívát használok, hogy axonometrikusnak tűnjenek a képek. Elsős voltam az Egyetemen, amikor 3×3 méteres léptékben elkészítettem egy axonometrikus teret. Az axonometria másképp kelti fel a végtelenségnek az érzetét, mint az összefutó perspektivikus vonalak. Az axonometria olyannak mutatja a világot, amilyenek nem láthatjuk, de amilyenek *tudjuk*: a ház falai nem futnak össze, az oszlopok egyformán sorakoznak. Ez kicsiben is érdekes, de monumentális grafikában egészen különös hatást kelt. Később ismertem meg Brancusi *Oszlopát*, ami a végtelen teret egy kicsi motívum ismétlődésével jelképezi.

**R.G.:** *Szemben a filozofikus alapállással, az olajfestészetben van egy nagyon erős érzéki faktor. E helyett az iszonyatosan szenzuális technika helyett, miért nem választottál egy szikárabb eszközt?*

**K.A.:** Biztos, hogy a grafika szárazabb technika, de az olajfestészet érzékiségéhez nagyon ragaszkodom. Olyasmi ez, mint a katolicizmusban és az ortodoxiában: „az Ige testté lett”. És persze van az olajfestészetnek egy öröme, érzéki fele, amit egyáltalán nem vetek meg, de minden bizonnyal a személyiségemnek sem tenne jót, ha csak „száraz” dolgokkal foglalkoznék. Nagyon tisztetem ugyanis az aszkézist, de az értelmetlen aszkézis nem tartom sokra.

**R.G.:** *Nem véletlen faggattalak ennyit a festészet lehetőségeiről, hiszen a klasszikus motívumokat feldolgozó táblaképek mellett kísérleteztél kertekbe, szabad térbe és kiállítóhelyiségbe felépített labirintusszerű installációkkal is. Ezek a klasszikus „kert élmény” kortárs művészeti megfogalmazásai?*

**K.A.:** Igen, ezeknek is a klasszikus kert-élmény volt az alapja, de inkább idézetnek tekinthetők. Egy kisebb reveláció volt, amikor azokba a bizonyos itáliai kertekbe megint eljutottam. Eszembe jutott, hogy a sok kortárs installáció alapötlete, amivel ma erőlködünk, már megszületett korábban, sokkal jobban ízesülve a társadalomhoz. A 20–21. századi művészen számon kérik a társadalomtudatosságot és az innovativitást, pedig ez már sokszor, példamutató módon megvalósult, egyszer az ókorban, egyszer a reneszánsz idején és még talán számos más alkalommal, amiről nem maradt fenn írott forrás. Az axonometrikus, monumentális grafikáim – így a diplomamunkám is – tekinthetők képinstallációknak, úgyhogy nem volt váratlan fordulat. A tér “belakása” mindig fontos volt a számomra.

**R. G.:** *Azok a kertinstallációk, amikkel kísérleteztél elég messze állnak a kőputtókkal, formára nyírt puszpángfákkal teli klasszikus kertektől. Redukált, minimalista eszközöket használó, jelképes konstrukciók inkább.*

**K. A.:** Az a fajta harmónia vagy *teljesség-élmény*, amit egy ilyen klasszikus kertben át lehet élni, az ma fragmentumként létezik. Az installációimban egy labirintus vagy egy ornamentika jelenik meg a kiállítóterben, esetleg egy kisebb kertben, mint egy szekvencia, valaminek a darabja. A labirintus azon túl, hogy közkedvelt és közhelyesen szép metafora, metafizikai jelentéssel is felruházható: ami az életünkben, egy efemer szituációban káosznak tűnik, abban – felülről tekintve – fantasztikus rendszerűség uralkodik, maga a *kozmosz*. A terveimen az útvesztő-formák és a galéria-alaprajzok feszültségbe kerülnek egymással: a mi absztrakt módon elképzelt civilizációnk pontosan így vág bele a kozmoszba. Például a Stúdió Galériában a fehérre festett, fa préselt lemezekből összerakott labirintusnál ott a középpont, el lehetne hozzá jutni, de a helyes ösvényt elvágja a kiállítóterem fala. Ez egy erős látomás, amit akár „intézménykritikaként” is lehet értelmezni. Ezekből az ötletekből professzionális eszközökkel, sok segítővel – ahogy a nyugati sztárművészeknél látjuk, – erőteljes aurájú tereket lehetne létrehozni.

## **Kontempláció és konceptualitás**

**R. G.:** *A mai kortárs közbeszéd egyik fő varázsszava a konceptualitás, amivel szemben sokkal inkább szoktad használni a kontemplativitás kifejezést. A két szónak hasonló jelentésköre is van (valamiféle elvont, mentális tevékenység), de mégis máshová esnek a hangsúlyaik.*

**K.A.:** Bizonyos értelemben hasonló a két fogalom: a *konceptió* az első lépés, a *kontempláció* pedig a második. Egy komolyabb művész vagy művészettörténész a kontemplációt is meglépi, nincs ebben semmi új. Ide tartozik még, hogy a konceptualitás körül van egy fogalmi keveredés, hiszen az ötletművészet, a poémművészet gyakran összemosódik az elmélyült konceptuális művészettel. Mint a zenében a komolyzene és a pop zene, a képzőművészetben is van „popos” irány, meg kontemplatívabb is.

**R.G.:** *Mi jelent számodra, hogy kontemplatív egy mű?*

**K.A.:** A konceptuális mű – már amennyiben nem az ötletművészettel keverjük össze – fogalmi művészet, ugyanis valamely fogalom végiggondolására szólít föl. Ezen a fogalmi konceptualitáson a kontemplativitás ott lép túl, hogy mind az érzelmi, mind a gondolkodási attitűdjének középpontjába a nézőnek és a művésznek egyfajta *unio mysticája*, közös alkotása áll. Vegyünk egy ideális példát: a festő megfesti a képet, és ezzel eljut egy olyan magaslatra, ahonnét körülnézve a világot másképp látja. Ha más megnézi a képet, akkor teljesen más irányból elindulva – ugyanazokon a gondolati műveleteken végigmenve – hasonló eredményekre juthat. Ezen a ponton, a „magaslaton” indul meg a kontempláció. Ahonnan aztán az ember szépen visszasétálhat a hétköznapi világába. Az arisztokratizmus alatt is ezt értem: a „magaslati pontokra” minden nap fel kell kapaszkodni, hogy meg tudjuk haladni a beszűkült, egyéni nézőpontunkat. Ehhez segít a mű minket, reményeim szerint a festményeim is ehhez segíthetik hozzá a nézőt. Itt a hangsúlybeli eltérés: nem elég végiggondolni valamit (mint a konceptuális művészetnél), hanem át is kell, hogy alakítsa az embert. Sőt, ezt mindennapi gyakorlattá kell emelni, hogy teljesen áthasson minket.