

Aurum, 2015
olaj, vászon; 98 × 108 cm

Aurum, 2015
olio su tela; 98 × 108 cm

KATALIN **KESERÜ**

KONDOR ATTILA PICTOR DOCTUS

ATTILA KONDOR, PICTOR DOCTUS

Kondor Attila képkotató folyamatait kísérhetjük végig római kiállításán, körülbelül az utóbbi tíz évből. Azért nevezhetjük így a három teremben kiállított munkáit, mert részben festmények és rajzok, részben a belőlük készült animációs filmek, s mind a képi gondolkodás időbeliségébe, olykor meglepő fordulataiba és lehetséges irányába vezetnek be, a „valóságos” térbe és azon túl is kiterjesztve a két-dimenziós látvány potenciálját. Ez a tér a művészi inspiráció forrásának, a műnek, az alkotójának és nézőjének/nézőinek aktív, közös tere, melyben látványosan nyílnak meg az érzékelés útjai és lehetőségei, láthatóvá válnak a belőle eredeztethető belső – logikai, érzelmi, szellemi – folyamatok. Nemcsak a ráismerés és a képzelet sűrített állomásai, hanem éppenséggel az általuk kezdeményezett, mindig újabb és újabb tereket nyitó utak, melyek a külső-belső világ bejárhatóságát állítják, és megmutatják a módozatait. A műterem (az alkotó-folyamat) és a kiállítás tere (a módszer átadása) eggyé válik.

Több kérdést is feltehetünk: a **képkotás folyamatá-**nak rekonstrukciója-e egy-egy ilyen film és a hozzá tartozó képek együttese, mely – megmutatva az állomásokat és lehetőségeket – a nézőt is hasonló utakra csábítja; vagy a rajzolt/festett kép mágiáját kísérli meg összetevőire bontani, és mindezt visszafelé, az európai művészet történetének legmeghatározóbb állomásait feltárva és őket egységben tartva teszi-e, hogy a látszólag csak nézésre/látásra alapozott képzőművészet jelentőségét megfejtse és továbbadja; vagy előre vezet és tovább mutat a művészet történetében fel-felmerült,

Nella mostra romana di **Attila Kondor** possiamo seguire i processi di creazione delle immagini a partire più o meno dagli ultimi dieci anni. Definiamo così i lavori esposti nelle tre sale perché sono in parte dipinti e disegni, in parte i film d'animazione che ne sono derivati, e che ci guidano nella cronologia del pensiero pittorico, talvolta anche nelle sue svolte sorprendenti e nelle sue possibili direzioni, estendendo le potenzialità della visione bidimensionale nello spazio “reale” e anche oltre. Questo spazio è lo spazio attivo, comune, della fonte di ispirazione artistica, dell'opera, dell'artista e del suo spettatore nel quale si aprono in modo spettacolare le strade e le possibilità della percezione, diventano visibili i processi – logici, emotivi, mentali – che ne derivano. Non solo le tappe condensate del riconoscimento e dell'immaginazione ma proprio i percorsi che schiudono sempre nuovi spazi, generatisi tramite loro, e che affermano la transitabilità del mondo interno/esterno mostrandone le modalità. Lo studio (il processo creativo) e lo spazio espositivo (la comunicazione del metodo) diventano un'unica cosa.

Potremmo porre diverse questioni: questi film e l'insieme dei dipinti che vi appartengono sarebbero la ricostruzione del **processo di creazione del dipinto** che – mostrando le tappe e le possibilità – seduce anche lo spettatore a percorsi analoghi? Oppure tenta di scomporre negli elementi costitutivi la magia dell'immagine disegnata/dipinta, e lo fa esplorando a ritroso le tappe più determinanti della storia dell'arte europea e tenendole insieme per illustrare e trasmettere la valenza dell'arte figurativa basata apparentemente solo sul



Feltétlenség, 2011
olaj, vászon; 60 × 60 cm

Categorico, 2011
olio su tela; 60 × 60 cm

de talán ki nem bontott lehetőségei felé? Vajon a kép és látása/hatása/mágiája védelmében teszi-e mindezt, ami a kortárs szakmai „diskurzus” egy része szerint néma, valamint csak passzív és egyszemélyes kapcsolatra képes, és ezért (is) korszerűtlen; vagy a „beszédes” kép hatalmát akarja kiterjeszteni, az utóbbi évtizedek (évszázadok) tudományos: antropológiai (például emlékezet-) kutatásai és fenomenológiai, ontológiai érdeklődése alapján?

Nézzük meg a 2011-es *Feltétlenség/Az abszolút* című festményt! Ezt a „városi tájat” akár a pályáján tájképfestészettel indult festő élete fordulópontjának is tekinthetjük. A Kondor-kép mint táj azonban ismeretlen helyszínt mutat, közeli, alulnézeti pontból kiindulva, s Itáliába: a táj humanizmus kori felfedezéséhez és a táj-

guardare/vedere? Oppure ci anticipa e ci mostra le ulteriori possibilità emerse nella storia dell'arte ma forse non ancora sviluppate? E tutto questo lo fa in difesa della visione/effetto/magia del dipinto, che secondo una parte del “discorso” tecnico contemporaneo è muta nonché capace solo di un rapporto passivo e basato sul singolo, e (anche) per questo obsoleto? Oppure intende espandere il potere dell'immagine “comunicativa”, in base all'interesse ontologico, fenomenologico e alle ricerche antropologiche (per esempio sulla memoria) degli ultimi secoli?

Guardiamo il suo quadro del 2011: *Categorico/L'assoluto, Feltétlenség/Az abszolút*. Possiamo considerare questo “paesaggio urbano” anche come un punto di svolta nella vita dell'artista partito come paesaggista. Tuttavia il dipinto-Kondor come paesaggio ci conduce in un luogo

kép reneszánszra kialakult szerkezetéhez vezet vissza. Hiszen sehol nincsenek olyan monumentális és lenyűgöző lépcsősorok és lépcsőfalak, mint éppen ott. Esetenként lenről nem is sejthető, széles természeti vagy városi körpanorámát nyújtó terekhez vezetnek, máskor szakrális pontokhoz, majd tovább, az ismeretlenbe, a tapasztalattal összefonódott képzelet útjain.

Kondor képe megállásra készítet, mert sem a lépcső, sem a fala nem követi a centrális perspektíva szabályait: lent, a kép teljes szélességében induló lépcsősor felfelé keskenyedik ugyan, s apránként a lépcsőfokok alacsonyabbá válnak, a lépcsősorba ékként hasító kőfal is rövidül, van azonban több különös tulajdonságuk. Míg a kőfal színe természetes, a lépcsőé elvont: *sfumatoszerű*, de meleg szürke színű,¹ s fölöttük a képmező (az ég) is az. Elvontságát emeli ki a lépcső járófelületeit jelző fehér, felfelé alig érzékelhetően keskenyedő csíkok/vonalak sora. Akár konstruktív-síkgeometrikus vagy (majdnem) monokróm képként is szemlélhetnénk a szabályos négyzet hármass felosztását, szabályos és szabálytalan mintázatát vagy domináns, földszínből és ultramarinból keletkező lágy szürkét, és ezekben a megközelítésekben is felfedezhetnénk a képsík térré változtatásának racionális és irracionálisnak mondott, ismert útjait. A *Feltétlenség* (vagy korlátlanág, teljesség, tökéletesség, önállóság) cím és jelentésváltozatai azonban a matematikai-geometriai logikán túlra vagy a képtörténet korábbi korszakaira mutatnak. A romantika óta számos és különféle példát találunk az utóbbiak felfedezésére a különböző kultúrákban, és ezek felelevenítésére is (ilyen például a plasztikus realizmus²), csakúgy, mint az előbbiekre, a festészeti kísérletekben: Turner itáliai élményekből származtatható fényperspektíváját, vagy a magyar Csontváry Kosztká Tivadarnak a 19. századi tudományos szinkutatásokat összegző, ugyancsak itáliai gyökerű színperspektíváját (melyben határozott figyelemirányító funkciót teljesítenek a kép

sconosciuto partendo da vedute ravvicinate e dal basso, e ci conduce in Italia: ci riporta alla scoperta del paesaggio nell'epoca dell'umanesimo e alla composizione del paesaggio sviluppatasi nel Rinascimento. Infatti scalinate e muri così monumentali e suggestivi non ci sono da nessun'altra parte come là. Capita che talvolta dal basso non si riesca nemmeno a intuire se conducano a spazi che aprono ampie panoramiche naturali o urbane, oppure a punti sacrali, poi anche oltre: all'ignoto, sulle strade dell'immaginazione intrecciate all'esperienza.

Il dipinto di Kondor ci induce a fermarci perché né la scalinata né il muro seguono le regole della prospettiva centrale: in basso, la scalinata che si staglia sull'intera larghezza dell'immagine si assottiglia verso l'alto, sì, e un po' per volta i gradini diventano più bassi, si accorcia anche il muro di pietra quasi incuneato nella scalinata. Si rilevano diverse altre caratteristiche singolari. Mentre il colore del muro di pietra è naturale, quello della scala è astratto: quasi sfumato, ma di un grigio caldo,¹ e sopra lo è anche il campo del dipinto (il cielo). La fila di strisce/linee bianche che indica il margine dei gradini e che si assottiglia in maniera quasi impercettibile non fa che evidenziare l'astrettezza dei colori. In base a questo potremmo considerare la ripartizione in tre della tela di forma regolarmente quadrata, il motivo regolare e irregolare oppure il suo grigio tenue dominante, prodotto dal colore della terra e da un blu oltremare, un dipinto costruttivo-geometrico piano o (quasi) monocromo. In questi approcci potremmo rilevare le strade conosciute, definite razionali e irrazionali, del mutamento in spazio del piano dell'immagine. Il titolo *Categorico/Feltétlenség* (o illimitatezza, completezza, perfezione, indipendenza) e le sue varianti semantiche vanno oltre la logica matematico-geometrica oppure riportano a epoche precedenti della storia del dipinto. Fin dal romanticismo possiamo rinvenire esempi numerosi e diversi per la loro riscoperta nelle diverse culture, e anche per la loro rievocazione (per esempio il realismo plastico),² analogamente ai precedenti negli

¹ A festő szavaival „színes szürkék” meleg, barnás-zöldes vagy vöröses árnyalatú, vasoxid tartalmú földszínekből (égetett umbra, természetes umbra, égetett siena, caput mortuum) és különböző kékekből (ultramarin, kobalt, indigó) születnek, természetesen fehér (titán-dioxid, cink oxid, barit fehér stb.) hozzáadásával.

Con le parole del pittore: “i suoi grigi colorati” con sfumature calde verde-marrone oppure rossicce nascono da terre coloranti contenenti ossido di ferro (terra d'ombra bruciata, terra d'ombra naturale, terra di Siena bruciata, caput mortuum) e da diversi blu (oltremare, cobalto, indaco), naturalmente con l'aggiunta di bianco (biossido di titanio, ossido di zinco, bianco di barite ecc.).

² Boskovits Miklós: A perspektivakutatás kérdése a művészettörténeti irodalomban. *Művészettörténeti Értesítő*, 1960. pp. 177-192. (Budapest: Akadémiai)

Miklós Boskovits: A perspektivakutatás kérdése a művészettörténeti irodalomban. *Művészettörténeti Értesítő*, 1960. pp. 177-192. (Budapest: Akadémiai)

alsó szélétől, a festő testközleléből induló, széles, majd kanyarogva szűkülő útjai is), majd a színmezőfestészetet és annak interpretációját.³ A 19-20. században e keresések mindkét típusának jelentős része kötődött Dante kultuszához és a látás/nézés mibenlétének lelki-szellemi-képzelteti összetevőjéhez. (Csontváry például Dantének tulajdonított egy sort /„Vedete, vedete, non vedete niente”/, melynek magyar fordítása-interpretációja a „nézés” és a „látás” /guardare és vedere/ közti különbségen nyugszik. A képzőművészet 19. század végi, valódi eredményei és az akkori felhasználói közti lényegi különbséget a „Néztek, néztek és nem láttok” megállapítás írja le a legtalálóbban.)⁴

Az Abszolútumhoz (az abszolút bizonyossághoz) fűződő viszony ellentmondásossá válása is ugyanekkor vált nyilvánvalóvá. A filozófia/esztétika tudománya a megismerő folyamat eredményeként a világ többféle „olvastat”, magyarázatát tételezte.⁵ Ma is egyidejűleg létezik az Abszolútum-állító, az azt kereső és az Abszolútumot tagadó gondolkodás, melyek alapja a szubjektum viszonyulása Hozzá és a róla szerzett tapasztalat. Ennek több módja lehet, s a művészetekben előhívták az Európában kimúltnak vagy ismeretlennek vélt látomásos és meditatív módszereket is a megismerésnek tartott alkotói és befogadói folyamatban.⁶ Hiszen – mint a fiatal Lukács György és köre is állította a 20. század elején – a művészet maga az Abszolútum immanciájának hordozója és közvetítője.

Hogyan keveredett egy fiatal festő ennek a problematikának a kellős közepébe?

Tulajdonképpen – végzettsége szerint – Kondor Attila rajzoló (képgrafika szakon végzett a Magyar Képzőművészeti Egyetemen), s mint azt az antik legendákból tudjuk: a kép rajzból született, és emlékkép (lenyomata/kontúrja/sziluetta) valaminek, amire emlékeztetni

esperimenti pittorici (la prospettiva della luce in Turner riconducibile alle sue esperienze italiane, oppure le prospettive cromatiche di radice parimenti italiana dell'ungherese Tivadar Csontváry Kosztka che sintetizzano le ricerche sul colore nel XIX secolo (in cui i margini inferiori dell'immagine svolgono una funzione di regolazione dell'attenzione, come anche le strade che si snodano ampie dalla prospettiva del corpo del pittore per poi restringersi tortuose), la pittura a campi di colore e la sua interpretazione.³ (Nei secoli XIX e XX buona parte della ricerca si rifaceva al culto dantesco e agli elementi costitutivi spirituali-mentali-immaginativi dell'essenza del guardare/vedere. Per esempio Csontváry attribuiva a Dante un verso: „Vedete, vedete, non vedete niente” la cui traduzione-interpretazione ungherese si basava sulla differenza tra “guardare” e “vedere”. “Vedete, vedete e non vedete niente” descrive nel modo più calzante i risultati reali dell'arte figurativa della fine del XIX secolo e la differenza effettiva tra i suoi utenti dell'epoca.)⁴

Il rapporto con l'Assoluto (la certezza assoluta) è diventato incongruente ai tempi del culto dantesco. La scienza della filosofia/estetica come risultato del processo cognitivo presupponeva diverse “letture”, spiegazioni del mondo.⁵ Oggi esiste un pensiero che afferma l'Assoluto, che lo cerca e che parimenti lo nega, alla cui base sta l'atteggiamento del soggetto nei suoi confronti e l'esperienza che ne è derivata. Diverse sono le modalità, e nelle arti sono stati evocati anche metodi meditativi e visionari ritenuti superati o sconosciuti in Europa nel processo creativo e ricettivo considerato conoscenza.⁶ Infatti, come hanno affermato anche il giovane György Lukács e la sua cerchia all'inizio del XX secolo, l'arte stessa è veicolo e mediazione dell'immanenza dell'Assoluto.

Ma come fa a ritrovarsi un giovane pittore nel bel mezzo di questa problematica?

is képes). Mielőtt a képeiről tovább gondolkoznánk, érdemes megemlíteni mestere szerepét az alkotói útjában, ahogy ez mindig is történt az európai művészet modern előtti korszakaiban. Attila mestere Baranyay András volt, aki bevezette a rajzot, az annak jelentését és jelentőségét vizsgáló alkotói gondolkodásba is. Baranyay ugyanis, idő-montázsaival és rajzi-grafikai eszközeivel,⁷ az 1970-80-as években újra felfedezte az emlékezés és a „művészi emlékezés” jelentőségét: a részletekben az egész mutatja meg, mindig a munka csendjét őrző és sugárzó, fotót is használó, lényegében csupán a kezével és arcával foglalkozó művein.

In sostanza – se si considera la sua formazione – Attila Kondor è un disegnatore (si è laureato in grafica all'Università di Belle Arti) e, come sappiamo da antiche leggende: il dipinto è scaturito dal disegno, ed è imago (impronta/contorno/profilo di qualcosa che è anche in grado di evocare). Prima di addentrarci nella riflessione sui suoi dipinti varrebbe la pena menzionare il ruolo del suo maestro nel suo percorso creativo, come del resto è sempre accaduto nelle epoche dell'arte europea precedenti la modernità. Il maestro di Attila è stato András Baranyay, il quale lo ha introdotto al disegno e anche alla riflessione creativa che ne analizza il significato e la valenza. Baranyay, infatti, con i suoi montaggi di tempi diversi e gli strumenti del disegno grafico⁷ negli anni

Baranyay András: *Kis, barna háterű kéz*, 1989
vegyes technika, 39 × 20 cm

András Baranyay: *Piccola mano su sfondo marrone*, 1989
tecnica mista, 39 × 20 cm

Baranyay András: *Kéz barna háttérrel I.*, 1985
vegyes technika, 40 × 28 cm

András Baranyay: *Mano su sfondo marrone I.*, 1985
tecnica mista, 40 × 28 cm



Kontemplatívnek nevezett alkotófolyamata⁸ filozófiai (Hamvas Béla) és művészettörténeti előzményekre is támaszkodott: az ő mestere Bernáth Aurél volt az 1950-60-as évek fordulóján, akinek *Reggel* című festményén (1927) az ablak keretében tárul ki a látvány, és akinek *Riviéra* című, itáliai képén (1926/27) a csontvárysan induló, majd a tenger miatt elforduló, sziklafalú széles út mintha Kondor Attila *Feltétlenség* című művének előképe lenne. A lényegi különbség az, hogy Bernáthnál megjelennek a Caspar David

settanta-ottanta del Novecento ha riscoperto l'importanza del ricordo e del “ricordo artistico”: ha mostrato il tutto nei dettagli, soffermandosi nelle sue opere, in sostanza, sulle sue mani e sul suo viso, e sempre preservando e riverberando il silenzio del lavoro, servendosi anche di fotografie. Il suo processo creativo definito contemplativo⁸ aveva anche premesse nella filosofia (Béla Hamvas) e nella storia dell'arte: suo maestro alla svolta degli anni cinquanta-sessanta del Novecento era stato Aurél Bernáth, nel cui dipinto *Mattino/Reggel* (1927)

³ Robert Rosenblum: *Modern Painting And The Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*. Harper & Row, 1975.
Robert Rosenblum: *Modern Painting And The Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*. Harper & Row, 1975.

⁴ A Dante-kultusz képzőművészeti hatásairól KK: „Légi semmi” és „állandó alak”. *Irodalomtörténet*, 1986. 4.
Sull'influenza del culto dantesco sulle arti figurative: Katalin Keserü „Légi semmi” és „állandó alak”. *Irodalomtörténet*, 1986. 4.

⁵ Lásd például Máté Zsuzsanna: *Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében*. Szeged: JGYTF Kiadó, 1994.
Si veda per sempio: Zsuzsanna Máté: *Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében*. Szeged: JGYTF Kiadó, 1994.

⁶ *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*. Ed. by Maurice Tuchman. Abbeville Press, 1986.
The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985. Ed. by Maurice Tuchman. Abbeville Press, 1986.

⁷ Szegő György: Lehetséges emlékezet. *Részben az egész. Baranyay András művészete*. Szerk.: Jurecskó – Kishonthy – Kondor-Szilágyi. Budapest: MissionArt – Múcsarnok, 2021. 7-8.

György Szegő: Lehetséges emlékezet. *Részben az egész. Baranyay András művészete / The Whole Through The Parts. Art Of András Baranyay*, a cura di: Jurecskó – Kishonthy – Kondor-Szilágyi. Budapest: MissionArt – Múcsarnok, 2021. 7-8.

⁸ Kishonthy Zsolt – Jurecskó László: *Kuratori előszó*. Uott 14-15. / Zsolt Kishonthy – László Jurecskó: *Kuratori előszó*. Ibid. 14-15.

Friedrich-i kis alakok is ott, ahol a tenger kitarul, és találkozik a végtelen éggel. (Az alakok efelé fordulnak.) A múltba vezető közvetlen szálak tovább is folytatódnak: a századforduló művészeteóriáihoz is elvezetnek, mely utóbbiak a fenomenológiával és ontológiával együtt, azok jegyében születő művészetfilozófiának nyitottak utat. Franciaországban Henri Bergson, Itáliában Benedetto Croce, Magyarországon Fülep Lajos teóriájával kezdődött a **művészet mint alkotófollyamat** feltárása.

il panorama si apre nella cornice della finestra, e nel suo quadro italiano Riviéra (1926/27) l'ampia strada con pareti rocciose, che inizia alla Csontváry e poi svolta per via del mare, sembra prefigurare l'opera *Categorico/Feltétlenség* di Attila Kondor. La differenza effettiva è che in Bernáth compaiono anche le piccole figure alla Caspar David Friedrich là dove il mare si allarga e incontra il cielo infinito. (Le figure si volgono verso quel lato.) I fili diretti che ci conducono al passato proseguono: portano anche alle teorie sull'arte della svolta del secolo che,



Bernáth Aurél: *Reggel*, 1927

Aurél Bernáth: *Mattino*, 1927



Bernáth Aurél: *Riviéra*, 1926-27

Aurél Bernáth: *Riviera*, 1926-27

Bergson és Croce – különböző módokon – mindene-előtt az intuíción: a belső szemléletből fakadó fel- vagy ráismerést tartották ebben a legfontosabbnak, amelylyel felfoghatóvá válik az élet, a világ lényege, valója. (Ezzel mintegy a látásnak egyoldalú, a pozitivizmus idején kezdődő kultuszát bíralták.) Bergson időelméletet is társított a koncepciójához, megkülönböztetve az objektív (mérhető) és a szubjektív időt (másként a tudat idejét). Az utóbbit a 'tartam' fogalmával jellemezte, nem felbontható, nem elemezhető egységnek tartotta. Ez a tartam Fülep Lajosnál a művészi emlékezés ugyancsak regisztrálhatatlan ideje, amely az intuíción követi. (A gondolkodás területén az intuíción tekinthette a megismerés eszközének.)

insieme alla fenomenologia e all'ontologia, hanno spianato la strada alla filosofia dell'arte nata sotto la loro egida. L'esplorazione dell'arte come processo creativo è iniziata con le teorie di Henri Bergson in Francia, di Benedetto Croce in Italia, di Lajos Fülep in Ungheria.

Bergson e Croce consideravano, in modi diversi, l'intuizione la cosa più importante: il riconoscimento o l'identificazione scaturiti dalla contemplazione interiore, con la quale diventa accessibile la vita, la sostanza del mondo, la sua verità. (Criticando in questo modo il culto unilaterale del vedere iniziato con il positivismo.) Bergson associò anche la teoria del tempo alla sua concezione, distinguendo il tempo fisico (misurabile) e quello soggettivo (in altre parole: il tempo della coscienza). Identificò con il principio di "durata" quest'ultimo, considerandolo non scomponibile, non analizzabile in singoli

Mesterein keresztül (is) Kondor Attila az emberi szellemmel és működésével hol kiemelten, hol lappangva foglalkozó történeti folyam közepébe került, s a szellem műhelye: a **műterem** vált azzá a helyé, ahol és amelynek bemutatásával a bejárt utat maga és mások számára is prezentálja.

Kondor Attila Abszolútum-keresése a 2010-es évek képsorozataiban figyelhető meg: a *Részesülés a létben*, *A figyelem útjai* és a *Magasból épülő város* darabjain. Egységes jellemzőjük a **rács** megjelenése a képsíkon:⁹ ablakok, ablaksorok (rövidülésben) és osztásaik, magasházak ismétlődő nyílásrendszerei illetve a képsík (majdnem teljes) berácsozása. Az ablakon vagy nyílásokon át szemlélt/látott/megpillantott táj a reneszánsz óta különleges motívuma – mintegy metaforája – a keretbe foglalt, festett képnek/látványnak. Újraértelmezése, főtémává válása a romantikában történt meg (Caspar David Friedrich), amikor az ablak – Kondor Attila szavaival – a *létben részesülés* jelentését is megkapta: egyszerre a világ megnyílásának és az erre fordított figyelem koncentrációjának is a kerete lett. A rács pedig, már az ablaktól és az adott világtól elszakadva, részben a modernizmus tiszta forma- és színrendjéről, függetlenségéről szól a 20. században. (A festővászon maga is (szövött) rács.) A rács a meditatív, a minimalista művészetnek, valamint – az iszlám kultúra sűrűn rácsozott faablakai és a teljes testet elfedő női viselet miatt, amely a szemet háló mögé rejt – a gender- és posztkolonialista teóriák kiváltó oka is lett, utóbbi esetben a látás/láthatóság és a társadalmi meghatározottság újabb forrásaként. Kondor Attila diplomamunkájában (*Az Egy megsokszorozódása*, 2000) az ornamentális, ablakszerű rácszat egy (közép) pont létesítésének próbája volt,¹⁰ melyet perspektíva nélkül, az **axometria** szabályai szerint talált meg, több elem (rácsos ablak) összeillesztésével. Természetesen a rács – éppen a rendszeres volta miatt – könnyen fel is törhető. Így a kép legsajátabb valósághatásának a megszüntetője is lehet, habár a szerkezeten történő személyes vagy testies

istanti. Questa durata è in Lajos Fülep pure il tempo indiscindibile del ricordo artistico che segue l'intuizione. (Per quanto riguarda il pensiero considerava l'intuizione strumento della conoscenza.)

Attila Kondor (anche) attraverso i suoi maestri si è ritrovato nel mezzo del fiume della storia che si occupa dell'intelletto umano e del suo funzionamento dove in modo alacre, dove in modo latente, e l'officina dello spirito: **lo studio** è diventato il luogo in cui presenta la sua via artistica anche agli altri.

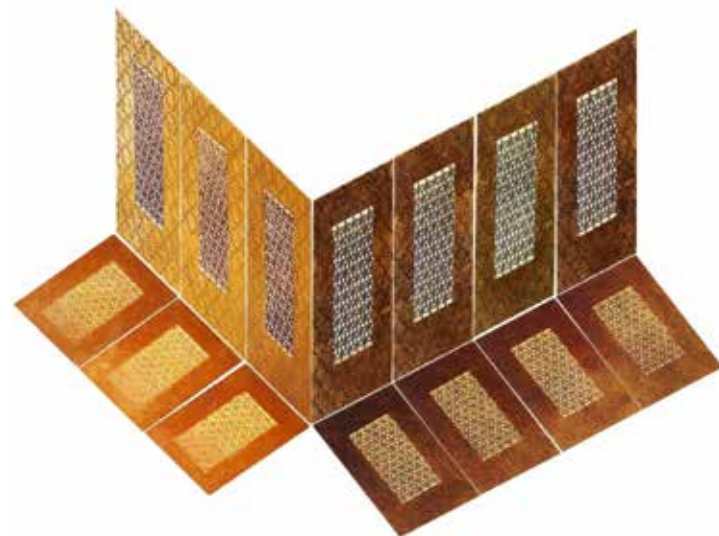
La ricerca dell'Assoluto di Attila Kondor è ravvisabile nella **serie di dipinti** del primo decennio del 2000, nei suoi *Partecipazione alla vita/Részesülés a létben*, *Il cammino della riflessione/A figyelem útjai* e *Città costruita dall'alto/Magasból épülő város*. Caratteristica comune la presenza di una **griglia** sul piano del dipinto:⁹ finestre, serie di finestre (in prospettiva) e relative divisioni, sistemi di infissi di caseggiati che si ripetono, nonché le griglie che coprono (quasi interamente) il piano dell'immagine. Attraverso le finestre o gli infissi il paesaggio contemplato/visto/intravisto fin dal Rinascimento è il motivo peculiare – quasi metafora – del dipinto incorniciato. La sua reinterpretazione, il suo divenire tema principale si ha nell'arte romantica (Caspar David Friedrich), quando la finestra – con le parole di Attila Kondor – ha acquisito anche il significato di *partecipazione alla vita*: tutto a un tratto è diventata la cornice dell'apertura sul mondo e della concentrazione sull'attenzione dedicata a esso. La griglia, ormai staccata dalla finestra e dal mondo, nel XX secolo evocava in parte l'autonomia del modernismo, le sue forme e i suoi colori netti. (La tela pittorica è essa stessa griglia - ordito). La griglia è diventata anche un principio basilare dell'arte meditativa, minimalista, nonché delle teorie postcolonialiste e gender. Nella cultura islamica ne sono la causa le finestre di legno con griglie fitte e l'abbigliamento femminile che copre tutto il corpo e cela gli occhi dietro una rete: ulteriore fonte di determinazione sociale e di visione/visibilità.

⁹ Rosalind E. Krauss: *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA és London: MIT Press, 1985. Krauss a Pace Gallery által szervezett, 1978-79-es *The Grid: Format and Image in Twentieth Century Art* című kiállításához szolt hozzá.

Rosalind E. Krauss: *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, a cura di Elio Grazioli, Fazi, Roma 2007. Krauss è intervenuta alla mostra del 1978-79 alla Pace Gallery: *The Grid: Format and Image in Twentieth Century Art*

¹⁰ Hamvas Béla filozófus és Kemény Katalin klasszikafileológus külön fejezetet szenteltek a pontnak *Forradalom a művészetben* című könyvükben. Budapest: Misztótfalusi, 1947.

változtatások bőven pótolhatják a hatást. Mindazonáltal – ahogy Rosalind Krauss írta –: „logikailag a rács minden irányban a végtelenségig terjed”, és így a végtelent, a világ teljességét megközelítő vagy megközelíteti szándékozói meditációknak is forrása és jelképe.



Az Egy megsokszorozódása, 2000
olaj, szitanyomat, vászon; 500 x 350 cm; festmény-installáció

La moltiplicazione dell'Uno, 2000
olio, serigrafia, tela; 500 x 350 cm; installazione di pittura

Kondor Attilánál feltörésekkel nem találkozunk. Ellenkezőleg: a **szemlélődés** (contemplatio) válik képalkotó folyamattá. A 20. század közepének európai művészetében ez – a művészettörténetben szokatlanul – a természethez kötődve, azon alig változtatva jelent meg. Richard Long kövekből rakott útjai a Fuji hegyén vagy angliai kőköröi a kultikus helyeken (és bárhol) a világ összefüggéseiben való létezés fenntartó kultuszok alapjait (egygyé válás a hellyel, a helyen keresztül a világgal) tárták fel, sorozatművekként. Kondor *Részesülés-sorozatának* II. darabján eltűnik a rács, és helyette a „valóság”, illetve annak – a művészettörténetből ismert – metaforája, azaz **tükörképe** jelenik meg. A hegy (egy hegy) vízben tükröződő képe őrzi a valóságot (holott ez, mint valóság képtelenség, és így meg is kérdőjelezi magát a tükör által látott/láttatott/látható valóságot), míg a hegy maga kiüresedik: fehér folt a

Nel lavoro di laurea di Attila Kondor (*La moltiplicazione dell'Uno/Az Egy megsokszorozódása*, 2000) le griglie ornamentali, quasi delle finestre, erano la prova della costruzione di un punto (centrale)¹⁰ trovato senza prospettiva, secondo le regole dell'**assonometria**, combinando insieme più elementi (finestre con griglie). Naturalmente la griglia – proprio in virtù della sua regolarità – può anche essere facilmente forzata. In questo modo il dipinto può dissipare il suo stesso effetto di realtà, per quanto le modifiche soggettive o fisiche della struttura possano ampiamente compensarlo. Ciononostante, come scritto da Rosalind Krauss: dal punto di vista logico la griglia si estende in ogni direzione fino all'infinito, e in questo modo è fonte e simbolo delle meditazioni che intendono affrontare l'infinito, la completezza del mondo.

Con Attila Kondor non incontriamo griglie forzate. Al contrario la **contemplazione** diventa processo di creazione delle immagini. Nell'arte europea della metà del XX secolo la contemplazione si manifesta in armonia con la natura, modificandola appena. Le strade fatte di pietre di Richard Long in cima al Fuji o i cerchi di pietre dell'Inghilterra nei luoghi di culto (e altrove) hanno rivelato le basi dei culti che mantengono l'esistenza nelle relazioni del mondo (diventando un'unica cosa con il luogo e con il mondo attraverso il luogo), come opere in serie. Nel secondo pezzo della serie di Kondor *Partecipazione/Részesülés* la griglia scompare, e al suo posto figura la “realtà” nonché la sua metafora, come si sa dalla storia dell'arte, vale a dire la sua **immagine riflessa**. L'immagine del monte (di un monte) riflessa nell'acqua racchiude la realtà (laddove questo rappresenta l'impossibilità della realtà, e in tal modo mette in questione la stessa realtà vista/fatta vedere/visibile tramite lo specchio), mentre il monte stesso si svuota: una macchia bianca sopra la città edificata sulla riva. Come apprendiamo da alcuni lavori del gruppo *Categorico/Feltétlenség*: la **forma vuota, bianca**, vale a dire “la luce increata” è essa stessa segno dell'Assoluto (e del suo possibile raggiungimento sulla strada dello spirito). L'immagine riflessa, invece, è una delle tappe della creazione artistica contemplativa/meditativa che, allontanandosi dalla realtà oggettiva/visibile, conduce ad essa. (*Arcadia – Utopia*, la prima serie di Kondor ha aiutato

¹⁰ Il filosofo Béla Hamvas e la filologa classica Katalin Kemény hanno dedicato un capitolo a parte all'argomento nel libro: *Forradalom a művészetben*. Budapest: Misztófalusi, 1947.



Részesülés a létben I-II-III., 2016
olaj, vászon; ognuno 100 x 140 cm



Partecipazione alla vita I-II-III., 2016
olio su tela; 100 x 140 cm, uno per uno

vízparton épült város fölött. Ahogy *A Feltétlenség* képcsoport egyes darabjairól megtudhatjuk: az **üres, fehér forma**, azaz a „teremtetlen fény” maga az Abszolútum (és a szellem útján lehetséges elérésének) jele. A tükörkép pedig a hozzá vezető, a tárgyas/látható valóságtól távolodó kontemplációs/meditációs képalkotás egyik állomása. (*Az Arcadia – Utopia*, Kondor első sorozata segítette a festőt annak felismerésében, hogy „a tökéletesség nem a térben és időben található”, azaz látással nem megközelíthető. A képalkotó Kondor mégis ezt a módot választotta ahhoz, hogy képi eszközökkel léphessen túl a festészet általa tapasztalt, létező módjain: a lefegyverző primer élmény (*Árkádia*) és a „sehol-nem-lévő” (*Utopia*) megfestésén, egyúttal dualitásán. Nemcsak szellemi támaszokat keresett a műalkotás jelentőségének megértéséhez/kifejezéséhez/állításához, de meg is találta a maga alkotófolyamatát, mely tehát festői gyakorlatból indult; filozófiai állításokkal és képtörténeti rekonstrukciókkal mélyítette el a „valódi kép” mibenlétét kutató gondolkodását. A heideggeri „Ittlét”, a parmenidészi „Tudat és lét: egy-azonosság” igazolását keresve készültek a látás és festészet összefüggéseit feltáró, a látás szellemi dimenzióit igazoló sorozatai: *A Feltétlenség jele*, a *Multiplikáció*, az *Orientatio-projectum*.¹¹

il pittore a riconoscere che “la perfezione non risiede nello spazio e nel tempo”, dunque non vi si può accedere tramite la vista. Il Kondor creatore di immagini ha in ogni caso scelto questo modo per superare con gli strumenti figurativi i modi esistenti, sperimentati, della pittura: nel dipingere nella loro dualità l'esperienza primaria, disarmante (*Arcadia*) e “quello-che-non-esiste-da-nessuna-parte” (*Utopia*). Non ha solo cercato puntelli spirituali per comprendere/esprimere/affermare l'importanza dell'opera d'arte, ma ha anche trovato il suo processo creativo che quindi ha preso le mosse dalla sua pratica pittorica; ha poi approfondito con affermazioni filosofiche e con ricostruzioni di storia dell'immagine il suo pensiero nella ricerca della sostanza dell'immagine reale”. Le serie *Il segno del Categorico/A Feltétlenség jele*, *Moltiplicazione/Multiplikáció*, il *Progetto – orientamento/Orientatio-projectum* che dimostrano le dimensioni spirituali della vista e che rivelano i nessi tra vista e pittura sono state preparate cercando la conferma dell'“Essere qui” di Heidegger, nonché del parmenideo “Coscienza ed essere: identità”.¹¹)

¹¹ Kondor Attila: *Koncepcionális bevezető és a sorozatok előszavai a Kondor Attila című könyvben*. Budapest: Pauker Nyomdaipari Kft, 2011. pp. 22-23, 25, 41, 71, 91, 109, 112.

Attila Kondor: *Koncepcionális bevezető / Conceptual Introduction*, e le sue prefazioni alla serie nel libro *Kondor Attila*. Budapest: Pauker Nyomdaipari Kft, 2011. pp. 22-23, 25, 41, 71, 91, 109, 112.



Asylum, 2003
olaj, vászon; 155 × 65 cm



Et in Arcadia ego I., 2002
olaj, vászon; 160 × 60 cm

Asylum, 2003
olio su tela; 155 × 65 cm

Et in Arcadia ego I., 2002
olio su tela; 160 × 60 cm

Kondor Attila *pictor doctus* lett, nemcsak a festés mesterségét illetően, de a művészetelmélet és művészetfilozófia értelmében is. Ebben önmagában semmi különös nem lenne: a kortárs művészet területére szinte lehetetlen belépni alapos elméleti felkészültség nélkül, amely azonban elsősorban a művészetkritika által felkarolt társadalmi nézőpontok körül bontakozott ki és terjedt el napjaink nyugati civilizációjában. Kondor azonban a képalkotásnak kötelezte el magát, legyen az grafikai vagy festői, filmes, és a kép fogalmát keresi újra, kipróbálva az eddig használtakat is. Beleérti a valóság és a kép szoros kapcsolatának igényét kielégítő alkotómódszereket is. Arra törekszik, hogy korunk, a „képkorszak” látványos képözöne közepette – a kép és a látás mint a látható és nem látható világ kutatása révén – visszaállítsa a művészi megismerésnek és magának a művészetnek a jelentőségét és hitelét.

Attila Kondor è diventato *pictor doctus* non solo per il mestiere della pittura, ma anche per la teoria dell'arte e per la filosofia dell'arte. In questo di per sé non ci sarebbe nulla di eccezionale: è quasi impossibile accedere all'arte contemporanea senza una seria preparazione teorica, che tuttavia si sviluppa intorno agli aspetti sociali sostenuti principalmente dalla critica d'arte e che si è diffusa ai giorni nostri nella civiltà occidentale. Tuttavia Kondor si vincola alla creazione del dipinto – grafica, pittorica o filmica che sia – e cerca di nuovo il concetto di dipinto, provando anche quelli finora utilizzati, e includendo le modalità creative che soddisfano l'esigenza del forte nesso tra realtà e dipinto. Si impegna a restituire importanza e credibilità alla cognizione artistica e all'arte stessa attraverso la ricerca del dipinto e della visione come mondo visibile e invisibile in mezzo alla spettacolare marea di immagini del nostro tempo, "età dell'immagine".

A műteremben folyó munka végtelen. Nem véletlenül vált a műterem a felfedezések egyik terepévé éppen a 19-20. század fordulóján: a művészet kultusza, a filozófia kitüntetett figyelme idején.¹² Az eddig említettek mellett Kondor még egy képcsoportja kötődik szorosan a műteremhez: a *Magasból épülő város* (2016).

Anche il lavoro nello studio è infinito. Non a caso esso è diventato uno dei campi di scoperta proprio alla svolta del XIX-XX secolo: al tempo del culto dell'arte, dell'attenzione privilegiata alla filosofia.¹² Oltre a quelli finora citati, c'è un altro gruppo di dipinti di Kondor strettamente legato allo studio: la *Città costruita dall'alto*



Magasból épülő város, 2016
olaj, vászon; 200 × 80 cm

Città costruita dall'alto, 2016
olio su tela; 200 × 80 cm

Az előbbiek alapján feltételezhetjük, hogy ennek is egyaránt van művészettörténeti és elméleti gyökere. Az egyik kép kopár, de plasztikus formáit tekintve mozgalmas, organikusan képződő, barna hegye azonos a más képein rácsok mögött látható hegygel. Ezen a képen azonban a hegy szélesen terül el (80 × 200 cm, 2016): eleven valóságnak látszik. Alatta a város csak üres, a tetők síkgeometrikus formáival határolt kék mező, melynek belső formák nélküli, lilás színárnyalatai az éghez hasonlóak. Míg azonban az égnél ez a háttalanul lebegő szín természetes, az élesen elkülönített város esetében a képzeleté, az emlékezésé lehet (többek között hasonlóan Rippl-Rónai József *Amikor az ember a visszaemlékezéseiből él* című festményéhez), mely éppúgy megindítja a nézőt, mint az ég majdhogynem anyagtalan kékje. Elsősorban amiatt

Magasból épülő város (2016). In base a quanto detto è lecito presumere che anche questo abbia radici nella storia e nella teoria dell'arte. Uno dei dipinti è desolante, ma in termini di forme plastiche il monte movimentato, marrone, di forma organica è identico al monte dietro le griglie degli altri dipinti. In questo quadro, invece, il monte si estende in ampiezza (80 × 200 cm, 2016): sembra una realtà viva. Sotto, la città è solo un campo azzurro vuoto delimitato dalle forme geometriche piatte dei tetti le cui sfumature viola, senza forme interne, sono simili al cielo. Tuttavia, mentre per il cielo questo colore sconfinatamente fluttuante è naturale, nel caso della città nettamente separata il colore può essere quello dell'immaginazione e della memoria (simile tra l'altro al dipinto di József Rippl-Rónai *Quando si vive di ricordi/Amikor az ember a visszaemlékezéseiből él*, 1904), che

¹² *Művészek és műtermek*. Kiállítás és katalógus. Konceptió: KK. Szerk.: Hadik András, Radványi Orsolya. Budapest: Ernst Múzeum, 2002.

Művészek és műtermek / Artists' Studios and Exhibition Spaces. Mostra e catalogo. Concezione: Katalin Keserű, a cura di András Hadik, Orsolya Radványi, Zsófia Németh. Budapest: Ernst Múzeum, 2002.

a meghökkentő valóság tartalom miatt, mely szerint a város megjeleníthető az építői-lakói lelki-szellemi álmányaként is. Az éteri szín és az éles formák együttese szokatlan; és lelkesítő már a feltételezése is annak, hogy a magunk (városépítők és városlakók) által lehatárolt földi létünk netán mégis beletartozhat valamiféle könnyű végtelenbe. A képcsoport II. számú darabján látható betonvázas, felfelé egyre halványuló magasház is erre utal: vég nélküli rácsszerkezetből kivágott részlet, melyen látszólag egyforma erkélyes pannelakások sorakoznak, egyforma ablakokkal és árnyékokkal. De minden ablak és árnyék más, és a lent még az anyagi voltukat festőien érzékítő mellvédek is különböznek a felfelé haladva egyre egyszínűbbé (anyagtalanná) váló, kifehéredő építészeti elemektől.

Ez az együttérzés egy (modern) várossal és rekeszekben élő lakóival egészen más, mint az a háborgás, mely a sivár és egyöntetű panelvárosok megjelenését kísérte fél évszázaddal ezelőtt.¹³ Azóta a valóságos és virtuális rács eluralta a világot és az életet, a látást: mindennapi eszközeink alapvetően rácsszerkezetre épülnek (pixelek) az információ korában. Ezt a „szervezeti rendszert” mindenki érti és elfogadja(?), s ha festők használják, akár meg is szabhatják, hogyan nézzük a művüket. (Sose született még annyi rácsszerkezetű, geometrikus és szisztematikus festmény, mint manapság.) Korábban a tér, a színek és az idő rajzvonallal vagy ecsettel szervezett képi világa szabad volt, s a festményeken a világ egysége született meg a festészet eszközeivel. Azonban a rács is vezethet személyes, egyéni kijelentésekhez és ezek kiterjesztéséhez, úgy, ahogyan Kondor Attila képei a 21. században, melyeken téma és eszköz is a rács. Esetükben átlényegítés zajlik: gondolati és festői utak összefogásával és a képzelet bevetésével alakulnak át a „teljes világba” tartozó képződményekké a szándék szerint tőle elszakadó, köznapi tereink, melyek akár – a műteremmel együtt és az ott folyó munka révén – a szellemi kiteljesedés műhelyei is lehetnek. Ezt állítja a *Műteremváros* című film (2019) indító képének (egy üres, fehérrel alapozott vászon az állványon) megismétlése a film végén, miután belülről és kívülről is körbejárta a berácsozott (műterem- és város)teret, majd rögzítette a római Pantheon kupolanyílásán beáradó és a belsőt elárasztó fehér fényt.

¹³ Lásd Alina Cohen írását Peter Halley 1981-es *Apartmentház / Börtön* című képéről: Artsy.net
Si veda lo scritto di Alina Cohen sul quadro di Peter Halley del 1981 *Apartment house / Prison*, Artsy.net.

commuove lo spettatore quanto l'azzurro quasi immateriale del cielo. Principalmente a causa del sorprendente contenuto di realtà, secondo il quale la città può essere raffigurata anche come patrimonio spirituale e intellettuale dei suoi costruttori e dei suoi abitanti. La combinazione di colore etereo e di forme nette è insolita, e il solo presupposto che la nostra esistenza terrena da noi (costruttori delle città e abitanti delle città) delimitata possa far parte di una sorta di infinito mite è incoraggiante. Nel secondo pezzo del gruppo di dipinti anche il palazzo alto con struttura in cemento che sbiadisce verso l'alto sembra farvi riferimento: un dettaglio ritagliato dalla struttura di griglie senza fine sul quale sono allineati appartamenti prefabbricati con balconi apparentemente identici, e con finestre e ombre identiche. Ma ogni finestra e ogni ombra sono diverse. In basso i parapetti danno un senso pittoresco della loro materialità, e differiscono dagli elementi architettonici che vanno sbiancandosi diventando sempre più monocromatici (immateriali) man mano che si sale.

Questa empatia per una città (moderna) e per i suoi abitanti che vivono incasellati è radicalmente diversa dalla turbolenza che ha accompagnato la comparsa di città prefabbricate squallide e omogenee mezzo secolo fa.¹⁴ Da allora la griglia reale e quella virtuale dominano il mondo e la vita, la visione: i nostri dispositivi quotidiani nell'era dell'informazione sono fondamentalmente costruiti su una struttura a griglia (pixel). Questo "sistema organizzativo" è compreso e accettato (?) da tutti, e se i pittori lo usano, possono anche stabilire il modo in cui bisogna guardare al loro lavoro. (Non ci sono mai stati tanti dipinti a griglia, geometrici e sistematici come ai nostri giorni.) In passato il mondo delle immagini organizzato con pennelli e linee disegnate dello spazio, dei colori e del tempo era libero, e l'unità del mondo nasceva nei dipinti con gli strumenti della pittura. Tuttavia anche la griglia può portare ad affermazioni personali e individuali, nonché alla loro estensione, proprio come i quadri di Attila Kondor nel XXI secolo in cui la griglia è sia argomento che strumento. Nel loro caso avviene una rivalutazione: integrando percorsi di pensiero e pittorici e interponendo l'immaginazione, si trasformano, nei nostri spazi quotidiani, secondo l'intenzione, in formazioni appartenenti al "mondo intero" che possono essere anche officine di realizzazione spirituale/intellettuale



Műteremváros, 2019
film, nyitókép

Studio città, 2019
film, immagine d'apertura

A fehér fény a világ idő- és térbeli részleteitől mentes lényege. Abból, hogy a festő ezt a lényegét megtapasztalja, jel születik, és ez a jel jelenvalóvá válik a kép összefüggésrendszerében.

Az egykor Lukács Györggyel közös kört alkotó Fülep Lajos Firenzében dolgozott a maga szellemtörténeti gondolatmenetén, ott is adta elő 1911-ben, a Circolo di Filosofia ülésén, s ott is publikálták a Bollettino della Biblioteca Filosofica-ban.¹⁴ Eszerint a művészi alkotófolyamatban az emlékezés apriori; s már az intuícióba is beleszól „a múltunk, az emlékezésünk, amely nélkül nem vehetünk róla tudomást.” Az intuíciók sorát (az intuíció mindig új, eleven, s folytonosan alakul: megjelenik, alámerül a tudattalanba, átalakul) az emlékezés köti össze, s emlékezéssé is alakul, amely megőriz és átalakít (egyszerű formákra redukál), s amellyel érzelm jár együtt. Ha kialakul a nyomában egy belső kép, mely már nem változik (azaz: kiemelődik; a többi elvész – a kép a felejtéssel tisztul, így a felejtés is az emlékezés része), akkor kifejezéssé válik. A kifejezés (a műforma és a formaalkotás) tehát emlékezés: belevizsi a formákat (a dolgok legállandóbb lényegét) is a szemléletbe. A valóság mint pillanatok egymásutánja

insieme allo studio e tramite il lavoro che in esso si svolge. Lo afferma la ripetizione dell'immagine di apertura del film *Studio città/Műteremváros* (2019) (una tela vuota bianca sul cavalletto) alla fine dello stesso: dopo aver girato all'interno e all'esterno dello spazio circondato da griglie (studio e città), riprende la luce bianca che - attraverso l'apertura della cupola del Pantheon a Roma - filtra e inonda l'interno.

La luce bianca è l'essenza del mondo libero dai suoi dettagli di tempo e di spazio. Quando il pittore sperimenta questa essenza nasce un segno, e questo segno sarà una presenza nel sistema di connessioni del dipinto.

Lajos Fülep, che un tempo aveva formato un circolo insieme a György Lukács, lavorò alla storia del suo pensiero a Firenze, e la presentò nel 1911 alla riunione del Circolo di Filosofia, prima che venisse pubblicata anche nel Bollettino della Biblioteca Filosofica.¹⁴ Secondo tale pensiero la memoria è un a priori nel processo creativo dell'artista, e «il nostro passato, la nostra memoria, senza la quale non possiamo prenderne coscienza» si rivolgono già all'intuizione. La serie delle intuizioni (l'intuizione è sempre nuova, viva e in continua evoluzione:

¹⁴ Timár Árpád (szerk.): Fülep Lajos. *A művészet forradalmától a nagy forradalomig II.* Budapest: Magvető, 1974. 605-651., 718-728.

Lajos Fülep: Estratto della conferenza *La memoria nella creazione artistica* e del dibattito che ha fatto seguito all'intervento in: *Bollettino della Biblioteca Filosofica*, 1911. pp. 402-421. (Firenze: Tip. Claudiana).

helyett a forma a pillanatok ideális egyidejűsége (teljes története), ideája lesz. Azaz a kifejezés az elemek egy-sége, konstruktív tényező – ez a művészet specifikuma. (A természetben így nem található.)

Az emlékezés, kifejezés ilyenformán kapcsolatban áll a metafizikával: Fülep szerint a közvetlen szemlélet-nek (formának) keresztül kell mennie az abszolút té-ren és időn, akkor válhat művészi. A valóság felül-múlása történik tehát a forma által. (Az alkotás a múlt szakadatlan formába öntése.) Fülep fő kérdése: „mi-ként ragadhatom ki a tárgyat a valóságból, miként tisztíthatom meg empirikus realitásától, miként ma-gasztosíthatom fel úgy, hogy szemléletre s újraföli-désre méltó legyen.” Ez a kérdés esztétikai, de az a tény, hogy „a művész egyenlő távolságra van a jelentől és a múlttól” a forma által (hogyan tehát az idő homo-génné válik az alkotófolyamatban és az alkotásban), az emlékezést az alkotás legfontosabb összetevőjévé avatja: ez adja meg a műalkotás örökkévalóság-jelle-gét. A gondolatmenetből egy összetett művészet-fo-galom is kirajzolódik, mely szerint a művészet az em-beri lélek ugyanazon metafizikai hajlamából fakad, mint a filozófia és a vallás.

A *pictor doctus*nak, a mesterségében képzett művés-znek/festőnek mindig tekintélye volt a múltban, mint egy varázsló-félének, aki elő tudja állítani annak a ké-pét, akit/amit látunk vagy elképzelünk, akire/amire gondolunk, sőt, tovább tudja vinni gondolatainkat a szemmel nem látható tartományok felé. Régebben úgy mondtuk: a művészi kép képes – a rá- vagy felismerés élményét megtoldva – a megismeréssel ajándékozni meg a nézőt. Ennek volt híve Fülep, majd Bernáth és Baranyay is, újabb – tudatosan kontemplatív és má-soknak a kontempláció útjait megmutató – művészi megismerésre inspirálva Kondor Attilát. (Ezért eleve-nedett fel az emlékezet-kutatás is világszerte a közel-múltban, és azért mennek képnézőbe még ma is az emberek, mert a kép a maga eszközeivel jelenvalóvá tud tenni szellemi folyamatokat is.)

A *Jelenlétkert* (2003-2022) cím alá gyűjtött Kondor-ké-pek talán mindegyikét itáliai kertek, mediterrán gon-dolkodók művei ihlették. A kertek, kutak, kerti pavilo-nok és hidak, az utak, kereszteszódások, szobrok, nyitott vízvezetőrendszerek nem csak azért megkapóak, mert – noha másként, de – minden kultúrában ismeretesek, hanem mert a motívumokat jelenlévőkként mutatják az ismert festői módszerekkel: tükröződésekkel és kife-hérített formákkal, természetes és központos, mértani

appare, si immerge nell'inconscio, si trasforma) è colle-gata dalla memoria, e si evolve anche in memoria che conserva e trasforma (riduce a forme semplici) accom-pagnata dal sentimento. Se sulla sua scia si forma un'im-magine interiore che non cambia più (cioè si distingue, mentre le altre si perdono, l'immagine è purificata dall'oblio, quindi anche l'oblio fa parte del ricordo), di-venta espressione. L'espressione (la forma artistica e la creazione della forma) è dunque memoria: porta anche le forme (l'essenza più costante delle cose) nel modo di vedere. Invece della realtà come successione di momen-ti, la forma diventa ideale simultaneità (storia completa) di momenti, la sua idea. Dunque l'espressione è l'unità degli elementi, fattore costruttivo: questa è la specificità dell'arte. (Come non si trova in natura.)

La memoria, l'espressione in tal modo sono in relazio-ne con la metafisica: secondo Fülep, la forma deve passare attraverso lo spazio e il tempo assoluti, solo allora può diventare artistica. La realtà è così superata dalla forma. (La creazione è dare forma al passato ininterrottamente.) La questione principale di Fülep: "come posso estrapolare l'oggetto dalla realtà, come posso purificarlo dalla sua realtà empirica, come pos-so elevarlo in modo che sia degno di essere contem-plato e rievocato." Si tratta di una questione estetica, ma il fatto che "l'artista sia equidistante dal presente e dal passato" attraverso la forma (che il tempo diventi omogeneo nel processo creativo e nell'opera) fa della memoria la componente più importante della crea-zione: essa rende eterna l'opera d'arte. Dalle movenze del pensiero si profila anche un concetto complesso di arte secondo il quale quest'ultima deriva dalla stessa tendenza metafisica dell'anima umana analogamente alla filosofia e alla religione.

Il *pictor doctus*, l'artista/pittore di mestiere, ha sempre avuto influenza in passato come una sorta di stregone che può produrre l'immagine di quello che vediamo o immaginiamo, e di quello che pensiamo, anzi può persi-no portare i nostri pensieri verso domini invisibili agli occhi. In passato si diceva: un dipinto artistico, integra-to dall'esperienza del riconoscimento o dell'identifica-zione, può regalare conoscenza allo spettatore. Fülep, poi Bernáth e anche Baranyay ne furono sostenitori, ispirando a Attila Kondor una nuova conoscenza artisti-ca consapevolmente contemplativa e mostrando agli altri le vie della contemplazione. (Questo è il motivo per cui la ricerca sulla memoria è stata recentemente ripre-sa in tutto il mondo, e ancora oggi le persone frequenta-no i cinema, i musei, le gallerie e gli studi perché l'im-



Jelenlétkert I., 2022
olaj, vászon; 80 × 140 cm

Giardino della presenza I., 2022
olio su tela; 80 × 140 cm

rendekben, szimmetriák és perspektívák alkalmazásá-val. Alig vehető észre, amikor a mesterséges/művészi formákat kiüresíti a festő (fehérek), amikor a kertet négy irányban osztó csíkok nem vizek, hanem fehér utak, melyek egy pontba vezetnek, vagy a távolba vezető/vezető, elkeskenyedő és kiféhéredő „végük” elemelkedik a földtől (kivezet a földi Paradicsomból). „A figyelem útjai”¹⁵ nem követelőznek, hanem csendesen csábítanak, mondhatni: épp ezek a kis – egyszerre képi és gondolati – eltérések teszik a képeket vonzóan és határozottan jelenvalóvá.

A „jelenlévő” művekben¹⁶ – akár elmúlt vagy szellemi világokat tesz jelenvalóvá az alkotó – az „intenzitás pillanatai” számítanak. Nem üzenetek, tanulságok vagy esztétikai élmények, hanem testi dimenziók, még akkor is, ha anyagtalant jelenítenek meg, mert ezek anyagi és tudati dimenziókban tűnnek fel. Ezekben pedig Kondor Attila – mint láthattuk – mesternek számít, hiszen az említett eszközeivel (tükröződés, axonometria, rácsszerkezetek, üres forma) váratlan dimenziókat

magazine, grazie ai suoi strumenti, può rendere presenti anche processi spirituali e intellettuali.)

Tutti i quadri di Kondor confluiti in *Giardino della presenza/Jelenlétkert/* (dipinti tra il 2003 e il 2022) si ispirano, probabilmente, ai giardini italiani e alle opere di pensatori mediterranei. Giardini, pozzi, padiglioni da giardino e ponti, strade, incroci, statue, acquedotti sono impressionanti non solo perché conosciuti in ogni cultura, pur se in modi diversi, ma anche perché i motivi sono mostrati come presenti tramite metodi pittorici noti: riflessi e con forme sbiancate, in ordini geometrici, naturali e centrali, tramite simmetrie e prospettive. Si percepisce appena quando il pittore svuota le forme artificiali/artistiche (i bianchi), quando le strisce che dividono il giardino nelle quattro direzioni non sono d'acqua, ma strade bianche che conducono a un punto, oppure le loro "estremità", assottigliate e sbiancate, si sollevano da terra (conducendo fuori dal paradiso terrestre) scomparendo/portando in lontananza. "Il cammino della riflessione"¹⁵ non

¹⁵ Kondor Attila egy képsorozatának és második könyvének címe, 2017. Titolo di una serie di quadri di Attila Kondor nonché del suo secondo libro (2017).

¹⁶ H. U. Gumbrecht ezt *presentificati*onak nevezi: *A jelenlét előállítása – Amit a jelentés nem közvetít* c. könyvében (2004). Budapest: Ráció, 2010. 79.

teremt a motívumai körül vagy éppen bennük, amelyeket még akkor is jelenvalóknak érzékelünk, ha a festő kiragad a jelenből.

A *Belső könyvtár* képei és filmje is ilyenek. Belső terek, ajtók, az aljzatok mintázatai, fedélszékek tartószerkezeteinek sorai, sorokba rendezett könyvek polcok nélkül – szigorúan a **perspektíva** szerint láttatva, csak-hogy az architektúrák (folyosók) tektonikus elemei bizonytalanok; tükröződésük felszámolja a konkrét teret; lebegésük, a terek lágy elhomályosodása, az ajtók és kapuk körül vagy bennük élesen megjelenő fehér, „teremtetlen fények” nem hétköznapi intenzitást kölcsönöznek nekik. Ugyanakkor a valójában mindig az átjárás valós és szimbolikus funkcióját teljesítő tér-típusok¹⁷ – az európai kultúra ismert és kultikus színtereire, helyeihez (például: könyvtár) kötve – megmozdulnak, (át)változásaik észrevétlenül vonzzák magukhoz a szemlélőt. A kiállítótér láthatatlan aktivitással telítődik: közös tere annak a lehetséges közönségnek, mely bízik a festészet mindig megújuló képességeiben és a kultúra össze- és egybentartó erejében.

esige, ma seduce sommessamente, si potrebbe dire: sono proprio queste piccole discordanze, pittoriche e mentali insieme, a rendere le immagini attraenti e decisamente presenti.

Nelle opere "presenti"¹⁶ contano i "momenti di intensità" sia che il creatore renda presenti i mondi passati sia che renda presenti quelli spirituali. Non sono messaggi, lezioni o esperienze estetiche, ma dimensioni fisiche, anche se rappresentano qualcosa di immateriale, in quanto si manifestano in dimensioni materiali e coscienti. E in questi, Attila Kondor, come abbiamo potuto vedere, è considerato un maestro, poiché con i suddetti strumenti (riflessione, assonometria, strutture a griglia, forma vuota) crea dimensioni inaspettate attorno ai suoi motivi, o addirittura al loro interno, che percepiamo come presenti anche quando il pittore li stacca dal presente.

Anche i dipinti e il film della *Biblioteca interna/ Belső könyvtár* sono così. Spazi interni, porte, motivi delle basi, file di strutture portanti di capriate, libri disposti in file senza mensole, mostrati rigorosamente in **prospettiva**, solo che gli elementi tettonici delle architetture (corridoi) sono incerti; il loro riflesso liquida lo spazio concreto; il loro fluttuare, la flebile velatura degli spazi, le bianche "luci increate" che appaiono nitide intorno alle porte e ai portoni, o dentro di loro, conferiscono al tutto un'intensità inconsueta. Nel contempo, i vari tipi di spazio,¹⁷ che di fatto assolvono sempre alla funzione reale e simbolica di passaggio, legate alle scene e ai luoghi famosi e culturali della cultura europea (ad esempio: la biblioteca), si muovono, le loro trasformazioni attraggono lo spettatore in maniera impercettibile. Lo spazio espositivo si impregna di un'attività invisibile: uno spazio comune per quella comunità possibile che confida nelle capacità sempre rinnovabili della pittura e nel potere convergente e unificante della cultura.

¹⁶ H. U. Gumbrecht la definisce *presentification* nel libro *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey* (2003).

¹⁷ Mojzer Miklós *Torony, kupola, kolonnád* c. könyvében (1971) ilyen ikonológiai jelentőségű „hely” a kapu, Kondornál a folyosó is.

Nel libro di Miklós Mojzer *Torony, kupola, kolonnád* (1971) assume significato iconografico di "luogo" il portone, in Kondor anche il corridoio.



Belső könyvtár
animációs film 7'12", 2018

Biblioteca interna
film animato 7'12", 2018