

Rieder Gábor:

A zárványfestés teljessége – Kondor Attila

Ha a végsőkig lecsupaszítjuk a kortárs vagy mai művészet ellentmondásait, végül már csak az idő problémája marad. A modernizmus – a felvilágosodás örököséként – a jövőt kémleli, a véres guillotine árnyékából, mint az idealista francia előfutárok, a technokrata utópiák fantáziaműhelyéből, mint az avantgárd kiáltvány-körmölők, a tervezőhivatalok irodáiból, mint a kommunista funkcionáriusok vagy a lázas szellemű egyetemi körökből, mint a hatvanas évek diák lázadói. Ma szűkösebb a helyzet. A marxizmus kiábrándult utómunkása, a divatos *Relációesztétika* szerzője, Nicolas Bourriaud így töpreng: „A modernizmus nem halott, de idealista és teleológiai verziója igen. A modernségért folytatott harc úgy zajlik, mint tegnap, ám az avantgárd már nem felderítőcsapatként cirkál, hanem tábort vert és fázósan kucorog néhány bizonyosság mellett. Hajdan a művészet feladata a jövőbeli világ előkészítése volt – ma lehetséges világokat képez.”¹

Fásult és erőtlen árnyékvilágok ezek – szűk keblű vágyak, marxista filológiából kicsipkézve. De a zsigeri rosszkedvük gyakran félrevezető, hiszen kiábrándultságukban sem mondanak le saját alapvetéseiről, például a jövőre szegezett tekintetről. Bourriaud miközben nem győzi hangsúlyozni, hogy mennyire nem hisz már a modernizmus utópiáiban, folyton-folyvást a legfrissebb kortárs irányvonalat kutatja. Nem a kapitalizmus művészetgépezete által felvetett biennálés trendeket, hanem a titokban – már-már undergroundban – lopakodó szellemi progresszió új útjait. Ez talán a legfőbb „bizonyosság”, amit „fázósan kucorogva” őriz a felderítő csapat. Az idei Documenta kurátori folyóiratprojektjének legfontosabb elméleti kérdése, a „Modernizmus a mi antikvitásunk?” is ugyanebbe az irányba mutatott: a jövőcentrikus avantgárd múlt kritikus, de szintén jövőcentrikus feldolgozása felé. A cél nem egy régesrégii történelmi tapasztalat, azaz a nyugati antikvitás és a zsidó-keresztény hagyomány leltározása, hanem csak ez előző lépés – a modernizmus – korrigálása. (Bourriaud sem tekint tovább Guy Debordnál és Karl Marxnál.)

A másik tábor a zérus ponttól épp az ellenkező irányba néz, bele a múlt mélységesen mély kútjába. Ahol a fiatalság már nem önmagáért való erény (mint '68-ban), ahol a

¹ Nicolas Bourriaud: *Relációesztétika*. Műcsarnok, Budapest, 2007, p.11.

Tekintélyek az elmúlt évezredekéből kerülnek ki, nem az előző kétszáz esztendőből. Ahol a forradalom spirituális ellenforradalom. Amikor a kilencvenes évek közepén a grafikusnövendék Kondor Attila a klasszikus műfajok felé fordult hasonló gondolatok vezérelték. Óvatos duhajként lázadt fel az akkorra már erősen megkopott forradalmi hagyomány ellen, megtagadva az avantgárd kötelező alapszabályát, a militáns „Előre!” jelszavát. A Főiskola *laissez-faire* modorával nem törődve szigorú képzőművészeti programot valósított meg. Durva zsákvászonra festett marcona csendéleteket, egy-egy magányosan billegő flaskából, konzervdobozból vagy bögréből. Majd 1998-ban az évesdi művésztelepen – ahol nyaranta hasonló szellemiségű, fiatal képzőművészek gyűltek össze – megfestette első *plein air* tájképeit. Kéklő ég, zöldellő lombok, aranyló búzamező. Ugyanazzal a különös, rögök között botladozó szabadságérzéssel cipelte ki festőállványát a romlatlan erdélyi Éden-kertbe, mint jó száz évvel korábban a nagybányai piktorok. Az öreg gyümölcsfák között nyújtózó kövér szántóföldből a középkori kézművesmunka súlyos parasztszaga áradt. Az akademizálódó késő modernizmus és a virágkorát élő neokonceptuális művészet idején ezek a *plain air* tájképek szokatlanul rusztikus gesztusnak számítottak. Már-már esztétikai lázadásnak.

Kondor mégsem nevezhető forradalmárnak. Miközben megmártózott a hagyományos tájképek és csendéletek világában, következetes grafikai utat járt végig. Axonometrikusan felépített tereket szerkesztett, metafizikus ablakkal. A Főiskola első éve végén hatalmas linóleummetszettel jelentkezett: sakktábla-mintás kövezeten megcsavarodó barokk pestis-oszlopokkal. Az oszlopban egyszerre sűrűsödött össze a régió szellemi gényusa (az eredeti Kőszegen áll), a klasszikus nyugati tradíció (lásd az architektúrát!) és az ember-középpontú humanista építészeti hagyomány (antik oszlop mint emberi alak). Mindeközben Kondor – a szitázott, monumentális, arabeszk ablakokat idéző, grafika-szakos diplomamunkájától függetlenül – tudatosan áttért a festészetre. A felvételi táján a képzőművészet jelentette számára az arany középutat a versfaragó gimnazista irodalmias szépeltése és a kitanult ötvösmesterség anyagelvű szemléletmódja között, a hagyományos olaj-vászon festészet pedig – mint a technika-hierarchia csúcsa – az létértelmezőként megélt művészet lehetőségét ígérte. Kondor számára ugyanis a festőművészet nem csupán szakma, hivatás vagy megélhetési forma, hanem ontológiai jelenség: az igazságot kereső életrend alapja. A festés folyamán betekintést nyer a transzcendencia birodalmába. Kicsit pontosabban: ilyenkor rögzíti a katarzist. A festményein egy olyan érzést ragad meg és sűrít képi formába, ami korábban elvezette egy megvilágosító gondolathoz. Az alkotás folyamán ez az élmény válik az

elmékedés tárgyává, kiteljesítve a klasszikus miszticizmusból, keleti tanokból és neoplatonizmusból szőtt sajátos tradicionalizmus élet- és alkotásfilozófiáját. Ez a művészeti program – a hermetikus hagyományon túl – a 19. század végi *parnasszizmus*ból táplálkozik. Abból a fontos művelődéstörténeti pillanatból, amikor a *l'art pour l'art* lehetséges választássá vált, mert a művészet függetlenedett a mecénások erszényétől, az egyházi megbízásoktól, a hercegek kénye-kedvétől, s végre megvalósíthatta saját belső programját. Amit a tőkés polgári társadalom elfogadott, sőt, bizonyos mértékig díjazott is.

A szépirodalom háza táján született parnasszista elvekből vezethető le a festőhagyomány egyik elfeledett fonala, ami független zárványok félig önkényes láncolataként összekapcsolja a vallásos nazarénus előfutárokat a dekadens szimbolistákkal és a posztnagybányai látványfestőkkel. Esztétikai hitvallásuk értelmezéséhez torzítsuk el a *l'art pour l'art* alapelvét egy kevéssé, és fordítsuk így: művészet a *művészért*. Ugyanis ez a típusú irodalom vagy képzőművészet elsősorban az alkotónak, másodsorban a kifinomult értők kicsiny körének szól. Hiába játszik egyetemes lételméleti húrokon, mégis a szűk baráti körben érvényesül. Nem opera, hanem kamaradarab. Nem tömegakadémia, hanem szellemi műhely. (A Gresham-kör sem egy divatos iskolát jelentett eredetileg, hanem egy értelmiségi asztaltársaságot.) Kondor ehhez a spirituális művész-központú képzőművészeti tradícióhoz talált vissza, ami érintkezik a figurativitás konzervatív vonulatával is, de nem azonos vele. A Sensaria festőcsoport óriáskiállítás-szerű tárlatainak a mindet összemosó látványpiktúra hatása miatt nem érzékelhetők ezek a finom különbségek. Pedig Kondor számára nem a figurativitás a fontos, hanem a spiritualitás, ami csak a múlthoz való ragaszkodás és az avantgárd gépezetének kifulladására miatt jelentkezett nála látvány-igenlő formában. (Egyik fő példaképe az absztrakt expresszionizmus misztikus mestere, Mark Rothko.)

A *plain air*-tanulmányok folytatásaként született meg Kondor – klasszikus tájkerteket feldolgozó – első nagy sorozata. A Kertek-ciklus a hazai kastélyok és az itáliai villák parkjainak álomszerű párlataként fogalmazódott meg. Kondort elsősorban a császár-kori és a barokk itáliai parkok hermetikus értelmezési lehetőségei foglalkoztatták. A beavatási útvonalakat és allegorikus világmagyarázatokat sűrítő kertekben csatangoló művész a platóni *anamnészis* csodájára tapintott rá, a jólszerkesztett növényi geometriában és a klasszikus allegóriákban felsejlő, egyetemes (Platónnál a korábbi életből származó) transzcendens megvilágosodásra. A kastélypark tavában timpanonos pavilon, magányos oszlop, boltív vagy éppen egy Hydrával viaskodó Hercules szobra tükröződik. Az idő a langymeleg nyárutóé, a

tófelszín csak a gondolat fodrozza, a természet apró neszekké tompítja diszkrét jelenlétét – és pár percre megáll az idő. Sodró erejű szentimentális élmény, mikor végtelen szellemi távolságok töltik ki a pillanatot. Másik ember nincs a közelben, de a vizek felett – miként a héber Bibliában is – Isten nőnemű lelke lebeg, aminek jelentőségét az ősbuja természet és a rejtett alkímiai metaforák, például Mercurius (= higany) tovább erősítenek. De a Kertek mellett a korai litográfiáról ismert oszlopok is megjelennek. Nemcsak a Borghese-villa tópartján, hanem a középkori altemplomok és kolostori kerengők kolonnádjain. Köztük pedig ott a férfias skolasztika szelleme, a halkán osonó csuhás barátok neoplatonista ideái.

2005 táján Kondor festészetében a posztimpresszionista *sfumato* egyszer csak megszilárdult, átadva helyét egy kimértebb naturalizmusnak. Budapesti városrészletek jelentek meg a vásznak sarkaiban: egy barokk templom volutája, egy eklektikus palota oromdísze, párkányok pilaszterei, egy-egy homlokzati szobor, lépcsősorok és fák csúcsai. A filozofikus nagyvárosi séták kitüntetett helyei, ahonnan a lélek elrugaszkodik a metafizikus azúrban izzó ég felé. A festmények rendhagyó formátuma, a szalag-szerű széles vászon a vertikális és a horizontális figyelem két lehetséges irányát rajzolja ki. A szimbólumok nyelvén (férfias napsütés, racionális architektúra, száraz minőségű ég stb.) a nagyvárosi tájak a Kert-sorozat antitézisének formálják meg. A legutolsó, tavalyi képciklus pedig ebből a két végletből gyúrt szintézist. A *Parmenidész-töredékek* címen kiállításra rendezett anyagban a korábbi motívumok együtt jelennek meg: víz és ég, természet és város, férfi és női princípium stb. A városi látképek zárt realizmusa feloldódott, az uszály puha, bársonyos hullámokon siklik a pesti rakpart alatt, a Sas-hegy mint *axis mundi* mutat a Gazdagréti lakótelep felett az ég felé. Parmenidész, a Szókratész előtti görög bölcselő szerint a világ mozdulatlan, minden mozgás csak káprázat a rezdületlen, gömbszerű világegész belsejében. Végh Attila fordításában: „Jólsikerült labdára hasonlít [a világ], / mert egyensúlyt tart a közép szét, minden irányba: / nem lehet errefelé inkább és arra kevésbé.”² Ebben az állandó univerzumban semmi értelme a modernista fejlődésnek, Kondor Attila festményei olyan rezzenéstelen nyugalommal nézik a kortárs képzőművészet törekvéseit, ahogy eleai Zénón magyarázta Parmenidész tételét: a nyilvánvaló sosem mozog, vagy itt van, vagy ott. A változás paradoxon. Az idő egy helyben topog, nem néz a jövőbe – nem nyerít és nem nyitja ki papagájosan szárnyait.

2 ???