

Változatok sírkőformára

A Keserü Ilona életművel összekötetésben álló művészettörténész számára 2017 kivételes év volt: hosszú évek munkáját követően megjelent Keserü Ilona életmű-katalógusa¹ és két kiállításnak köszönhetően, még ha villanásszerűen is, nemzetközi kontextusban is láthatóvá váltak Keserü hatvanas évekbeli – a pálya zenitjén álló – alkotásai.

A londoni Frieze Mastersen a Kisterem galériával együttműködő Stephen Friedman Gallery olyan, a háború utáni művészetet meghatározó női alkotókat mutatott be Judy Chicago, Barbara Hepworth, Keserü Ilona és Barbra Östlihn személyében, akik együtt még soha nem szerepeltek. Keserütől az 1971-es *Képződő tér* (1. kép) volt kiállítva, amely – más, a hatvanas évek fő művei között szereplő *Domb* és *Képződő tér* grafikai változatával együtt – az első napon, szinte azonnal gazdára talált.

A londoni vásár előtt nem sokkal, több magyar galéria összefogásával, a New York-i Elizabeth Dee Gallery – transzatlanti szemszögből – a hidegháború magyar művészetét bemutató kiállításán² szerepelt Keserü Ilona nagy méretű sírköves falikárpitja is (2. kép), amely két kiállítási alkalomtól és egy akciódokumentációtól eltekintve életét elzárva, egy szekrényben töltötte. A textilmunka története érdekes lábjegyzete lehet annak a megélt és különös életpályának, amelyet az a tény koronáz

meg, hogy – a New York-i bemutató nyomán – a mű 2017 szeptemberétől a New York-i Metropolitan Museum of Art gyűjteményét gazdagítja. S ha még azt is hozzátesszük, hogy a kritikai reflexió, bár elismeri a mű friss és különös monumentalitását – és osztja a kurátor, Szántó András véleményét, mely szerint a vasfüggöny mögött élő művészek számára az inspiráció forrásául a közvetlen környezet analízise kínálkozott – a sírköves ikonográfia népművészetben gyökerező morfológiája mégis nehezen – értsd: aligha – értelmezhető az amerikai közönség számára.³ Egy ilyen vásárlás alkalmával persze felvetődik a kérdés, hogy az egykori keleti blokkban virágzó „független”, „progresszív” művészet mai reprezentációját a multikulturalitás ideológiai égisze alatt működő globális kapitalizmus Kelet-Közép-Európának (vagy akár Latin-Amerikának és Dél-Afrikának) tett demokratikus gesztus, vagy a posztkommunista átmenegetek (és a posztkolonialista állapotot) nagyobb geopolitikai keretben értelmező új narratíva igénye mozgatja.⁴

Keserü Ilona sírkőmotívumának „érthetlensége” vagy szituálatlansága talán nem is mint kritika fogalmazódott meg a jegyzet írójában,⁵ hanem egy mű vagy kontextus értelmezési vakfoltjára irányítja a figyelmet, és úgy tűnik, a centrum és periféria mára avítottá vált elméletét idézi újra a régió lokális, megíratlan történetei-

1 *Ilona Keserü Ilona catalogue raisonné*, I. 1959–1980. Ed. by AKNAI Katalin. Budapest, Kisterem, 2016.

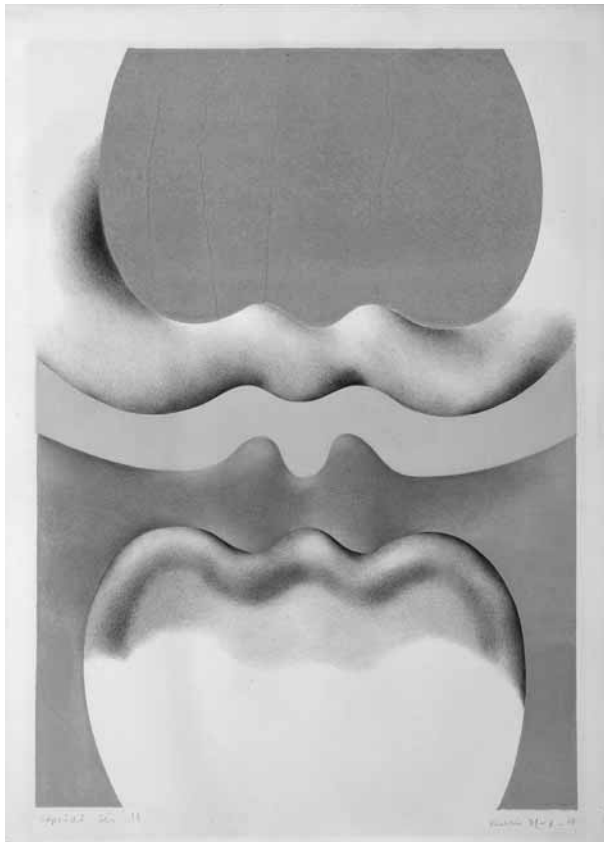
2 *With the Eyes of Others. Hungarian Artists of the Sixties and Seventies* (Artists: Gábor Attalai, Imre Bak, László Beke, Miklós Erdély, Ferenc Ficzek, Tibor Gáyor, Gyula Gulyás, Tibor Hajas, Károly Halász, István Haraszty, Tamás Hencze, György Jovánovics, Ilona Keserü, Károly Kismányoky, Katalin Ladik, László Lakner, Dóra Maurer, János Megyik, László Méhes, István Nádler, Gyula Pauer, Pécs Workshop, Géza Perneczky, Sándor Pinczehelyi, Tamás Szentjóbby, Kálmán Szijártó, Bálint Szombathy, Endre Tót, János Vető) Curated by András Szántó. May 2–August 11, 2017. Elisabeth Dee Gallery, New York. Az előzményekről lásd Maja Fowkes–Reuben Fowkes: Placing Bookmarks: The Institutionalisation and

De-Institutionalisation of Hungarian Neo-Avant-Garde and Contemporary Art. *Tate Papers*, 26. 2016. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/26/placing-bookmarks> (Letöltve: 2017. 11. 21.)

3 http://blakegopnik.com/post/161218791781#disqus_thread. (Letöltve: 2017. 12. 06.)

4 Erről lásd Igor ZABEL: *We and the Others*. <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/w/we/we-and-the-others-igor-zabel.html> (Letöltve: 2017. 12. 06.)

5 Isaac KAPLAN: *How Art Survives under Authoritarianism*. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-art-survives-authoritarianism> (Letöltve: 2017. 12. 06.)



1. **Keserü Ilona:** *Képződő tér n.*, 1971
Linocolor, papírnyomat, színes ceruza, papír, 657×472 mm
IKI.1971.387
Magántulajdon

vel együtt a szemünk elé. Kérdés, hogyan prezentálható mindez a művek születése után ötven évvel?

Az alábbiakban megkísérlem Keserü Ilona sírkőmotívumának eredőit, inspirációit, a motívum vándorlásának és megjelenési formáinak művekben és kiállításokban manifesztálódó történetét – e múzeumi beérkezés apropóján – bemutatni.

A *Falikárpit sírkőformákkal* (faliszőnyeg) 1969-ben készült. Ez az az időszak, különösen is két év, 1968 és 1969, amikor Keserü a legtöbbet dolgozott. Ekkor születnek meg az életmű kulcsfontosságú darabjai, és e két év

sűrűsödése, mint valami időkapszula, magába foglalja (és vetíti előre) egy évtized sűrített tartalmait. A gesztusképek, a sírkövek, a vászondomborítások és varrottasok, a kiürítés és a halmozás egymásnak feszülő, ugyanakkor egymást feltételező energiái öltöttek testet egy köznapis racionalitással nehezen felfogható évben. Tulajdonképpen a sírköves sorozattal kezdődik el (*Sírkövek 1., 2., 3./b.*, 1967) az a műsorozat, amelyet 1976-ig egyetlen nagy közös motívum ismétlődése és módosulása kapcsol egybe. „Keserü formában van”⁶ – olvashatjuk Beke Lászlónál, és megjegyzését vehetjük akár névértéken is. Ebben a futó megállapításban benne van Keserü művészvilágának lényegi tulajdonsága egy önmagát megteremtő és magát elegendő feladattal ellátó, autochton természetű szerzővel és az ő autonóm módon elkülönülő esztétikai terével.

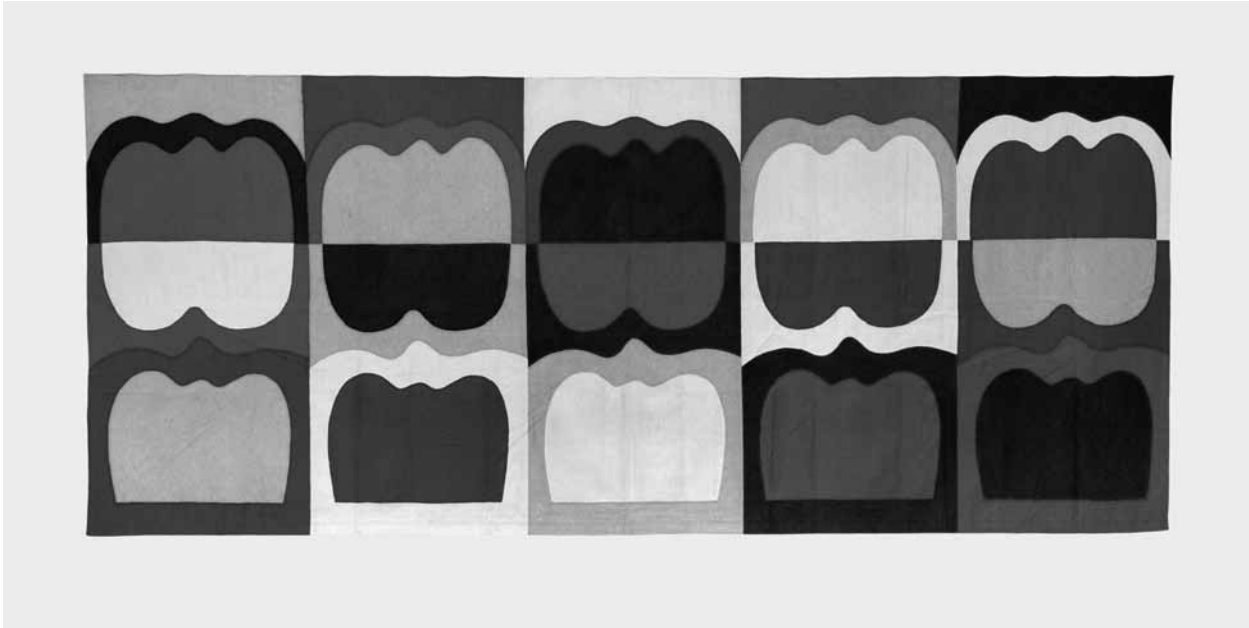
A sírkőtéma megszületését ezúttal nem a belső formák exkavációja, hanem egy találkozás inspirálta, amelyet Keserü a következőképpen rögzített: „Manuel Paulival és Rácz Andrással kirándulás a Balaton körül, a balatonudvari temető már korábbról ismert szív alakú sírkő-formái nyomán képsorozatot kezdek.”⁷ Azért is felszabadító Keserü lényegre törő, szikár megfogalmazásához visszatérni, mert a balatonudvari temető késő barokk népi sírköveinek keserüi feldolgozása a magyar művészettörténet-írás egyik legtöbbször leírt, legjobban dokumentált (reprodukált), a kritikusokból és művészettörténészekből a leginkább lírai interpretációkat kiváltó, sokat hivatkozott sikertörténete lett. Forgács Éva, amikor Keserü 1983-as gyűjteményes kiállítása alkalmával tekinti át az életművet, a sírkőformák eredőjéért a rajzok addig másodlagos szerepkörben megjelenő invencióihoz fordult, s az érett ünnepélyességben megjelenő festményeknek „csupán” epizodikus szerepet szánt, minthogy ez a forma logikus ráismerés volt valamire, ami a gesztusok genetikai meghatározottságában már eleve adott volt. Mint kiírt forma, mozdulat és készlet. Ez volt az a középben nagy ívben befűződő hullámvonal, amely – Forgácsot idézve – „mintegy dallamként, motívumként, kimeríthetetlenül gazdag témaként azóta is Keserü központi alakzata, legönkéntelenebb kézmozdulatának képe”.⁸ Keserü a rátalálás és ráismerés örömétől hajtva megfesti a sírkőtéma első három változatát: „azonnal erős indítékot éreztem, hogy özönével fessek ezeket a formákat, minden változatukkal együtt, amelyek ki-

6 PERNECZKY Géza: *Levelek 1971–73.* Köln, Softgeometry (magánkiadás, kézirat), 2013. 1973. február 9-i levél, 216.

7 *Közelítés Gubanc Áramlás – Oknyomozás Ilona Keserü Ilona munkásságában.* Szerk. KESERÜ Ilona–SZABÓ Júlia. Budapest, Ludwig Múzeum

Budapest–Kortárs Művészeti Múzeum, 2004. 80.

8 FORGÁCS Éva: Retrospektív. Keserü Ilona gyűjteményes kiállításai. In: *Az ellopott pillanat.* Pécs, Jelenkor, 1992. 220.



2. **Keserü Ilona:** *Falikárpit sírkőformákkal (faliszőnyeg)*, 156×370 cm, 1969
 Vegyfestett lenvászon, varrás
 IKI.1969.1230
 Metropolitan Museum, New York

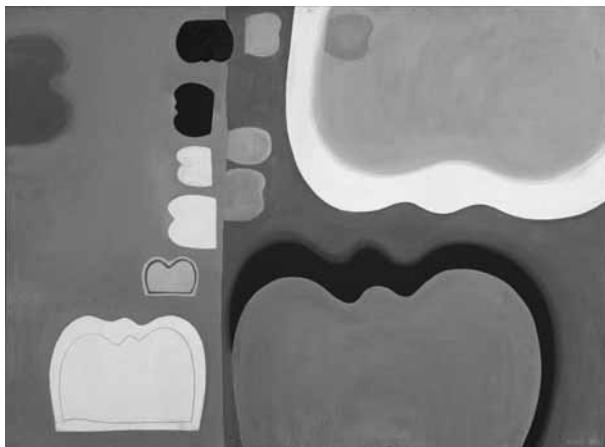
sebb-nagyobb méretben, szép, időmosott, romlékony mészkőből úgy jelentek meg előttem, hogy hirtelen nem volt semmi közeli, fontosabb számomra a világon, mint ezek a gömbölyödő, ívelt, két- vagy háromkaréjos, nagy, földbeásott kő-sütemények.⁹ Az első képek (*Sírkövek 1.*) (3. kép) még a talált látvány frissességében készültek. A temető síkszerűen kiterítve, az egyiptomi frontalitás elve szerint a tárgyakat a legjellemzőbb nézetéből ábrázoló archaikus szemléletével adja vissza a sírkövek sziluettjét, végigpróbálva az összes eddig felmerülő színkombinációt, a rajzos beírást, a méretek transzponálását, mikro- és makroszkopikus átírásait.

Keserüből magából fakadt, hogy a provinciális barokk késői hajtásában felfedezze saját, művészi karakterének is rejtett vonásait; a kettős ív eleven geometriáját, organikus kettősségét, a sziluett más alkalmazásokban is megjelenő, kifejező rajzát, az íves felső rész megsokszorozható és folytatható természetét, tárgyi-lagos tisztaságát.

Keserü kezén a főmotívumok soha nem állnak meg: átfordulnak, perspektívát váltanak – nézetek kapcsolódnak egymásba –, és vezetnek át a hetvenes évek „klaszszicizáló” sírköves variációihoz. Mindeközben az eruptív szerepkörű grafika felé is kiterjesztette a formaanalízist. Az alul elmetszett szívformának a papírnymatok alapjául szolgáló „dúcok” adták meg a legegyszerűbb, tovább nem csiszolható formáját. Egy, a kutatás számára frissen előkerült fotón Keserü Belgrád rakparti erkélyén áll, teste előtt tartva-felmutatva a narancs-rózsaszín nyomóformákat (4. kép). A képződő tér - sorozat „élőképe” ez, háttérként Keserü alakjával, egyenesen a fényképezőgép lenszérére irányított tekintetével. Egyszerű állapotlelet – és dokumentum – a munka folyamatosságáról. A kamera másik oldalán Major János, a régi barát állt. Ő tanította meg vaskarcokat csinálni a fellelt sírkőforma alkalmazásával, amikor kettejük érdeklődése a hatvanas évek végén a sírkő-antropológia örvén is összekapcsolódik.¹⁰

9 KESERÜ 2004 (ld. 7. j.) 38.

10 Erről lásd VÉRI Dániel: *„A halottak élén” – Major János világa*. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2013.



3. **Keserü Ilona:** *Sírkövek 1.*, 125×170 cm, 1967
Olaj, grafit, farostlemez
IKI.1967.920
Pogány Zsolt gyűjteménye

Keserűnek nagyon fontosak voltak az egyéni megmutatkozás, a szakma gyakorlásának intézményes lehetőségei. Egy minden tekintetben friss sorozat megmutatása pedig egyenesen elementáris igényként jelentkezett. Keserű a sírköves képekkel (*Sírkő 1–2.*) jelentkezett a Fiala Képzőművészek Stúdiója éves kiállítására, a *Stúdió '67*-re. Büszke volt ezekre a festményeire, és a *Stúdió '66* sikere után nagy várakozással tekintett a következőre, amikor is „a zsűrimentesen készülő kiállítást kollégáink és barátaink a megfelelő helyeken feljelentik, a hatóság a nonfiguratív művek (a beadott művek kb. egyharmada) kiállítását egy statáriális vésszűri által megtiltja. Ezzel egy korosztály jóvátehetetlen szétszakadása történik meg. Kilépek a Stúdióból, a megkezdett sírköves sorozat abbamarad, másként folytatódik.”¹¹

Keserűből a sírkőmotívum az alkalmazások és a méretek változtathatóságának távlatait nyitotta meg. Fal- és freskófestésre méretezett energiákkal látott volna neki nagyobb vizuális rendszerek megalkotásának, amely fokozatos nagytűzés és méret-transzpozíciókon keresztül – végül is: konceptuálisan – vezetett el a tájalakítás és a beavatkozás akcionizmusáig, amelyben festészet és szobrászat, és még az épített környezet is afféle „átme-

neti”, köztes területté válik. Eddig rögzítettnek tudott funkciók kérdőjeleződnek meg és alakulnak át. Keserű, ahogy a balatonudvari akcióban kihajtogatja a varrott sírkőmotívumos faliszőnyeget és utat vág a szív alakú sziluettet megsokszorozó papírnymatokból, abban a világ kitágításának, a keretek meghaladásának és újbóli belakásának erői munkálnak. Határozottan el akarta hagyni az environmentális megoldásokban szűkössé vált – mindenkori – kiállítótereket (jelentsen a bármilyen téri [?] alkalmat is, ahol ráadásul alig volt alkalma megmérettetni). A vizuális-gondolati folyamat fejben nem is állt meg a temető határában. Szerette volna az akciót kiszélesíteni, bevonni a szomszédos országot, amely fölé monumentális, diadalkapu-szerű építményt akart emelni ipari műanyagból, piros-rózsaszín-narancssárga színben a szív alakú motívum íveivel. Az akció professzionális lebonyolítása érdekében Keserű barátja, a filmkészítő Gulyás Gyula segítségével makettet és tervpályázatot készített, tervbe vettek egy műanyaggyártóval való tárgyalásokat is, és megvalósításért folyamodtak a Veszprém Megyei Tanácshoz, amelyik a tervet „formabontás” címén elutasította. Ugyanígy elképzelés maradt, hogy Keserű egy nagy belső teret a sírkőtéma variációival kifessen. Ezeknek a terveknek a fényében a megakasztott és felfüggesztett kiállítási megnyilvánulások (*Stúdió '67*, *Mozdulat '70*), alternatív terekbe való száműzés a művészeti folyamatokra is rombolóan hatott. A *Stúdió '67* befagyasztásának utó-történeténél kevés szomorúbb látóleletet lehet olvasni,¹² és Keserű kimondta a generációját sújtó leglényegesebb dolgot: jóvátehetetlen volt az, ami az emberi kapcsolatokban és a festés megakasztásában történt. A sírköves képekből „Csak kettő készült el, mert utána jött a '67-es Stúdió kiállítás terrorakciója”.

Az organikus működésében megakasztott képtermészet sajátos választ adott a helyzetre. *Kettős kép (Tükör)* és *Négyrészes (5. kép)* címmel a sírkőforma olyan változatai születtek meg, amelyekre mint gyászunkára is tekinthetünk. A forma ugyanaz a sírkősziluett, csak visszakényszerítve oda, ahonnan vétettek, a föld mélyére. Keserű rituálisan eltemeti fekete és vörösbe, vérbe vagy tűzbevaltó formáit, gesztussal, karcolással kezdve és kirojtozva, dühvel vegyes elkeseredettséggel szarkofágba fekteti azokat. „Ünnep és megdermedés,

11 *Közelítés 80*; A *Stúdió '67* szétrobbantásának kultúrpolitikai hátteréről lásd SASVÁRI Edit: *Mi történt a Stúdióban 67-ben?* *Artmagazin*, 2004. 5. sz. 14–19; *Tűrés és Tiltás. A Fiala Képzőművészek Stúdiójának 1966-os és 1967-es kiállításai*. Szerk. CSANÁDI-BOGNÁR Szilvia. Budapest, Ernst Múzeum, 2006.

12 Schneller János ír a Lektorátushoz érkező névtelen feljelentés körülményeiről és következményeiről. SCHNELLER János: „MŰCSARNOKPOLITIKA”. *Esettanulmányok a Kiállítási Intézmények történetéből 1957–1971*. Szakdolgozat. ELTE, Budapest, 2008. 29–30.

gyász és tomboló öröm” – írja Tandori is pontosan, érzékelve a belső átalakulást.¹³ Ekkor fordul át a kép vertikális tagolása vízszintessé, és képződik meg az – az egyelőre – avilágra utaló szféra, a formák és lelkek temetője, amely majd a kilencvenes években a szféra típusú festmények bölcsője is lesz.

Keserü eddigi munkásságának dinamikáját tekintve olyan az, mintha festői ösztönélete a túlélésre lenne kódolva; nem fér bele a passzív beletörődés. Az elgyászolt motívum, ahogy Keserü is mondja, ha másként is, de *folytatódik*. A nagyobb ívelés, ami a firák és töredettség fölébe kerekedik, más dramaturgiába is fordulhat – és Keserü több utat is kipróbál, amelyek bizonyos pontokon összetalálkoznak, hogy aztán gyorsan és a befogadói tekintet számára váratlanul és nyomot veszítve szét is váljanak.

A hatvanas évek második felében született képeinek dramaturgiáját tekintve nagyon nehéz a linearitás keretei között maradni. A megtalált sírkőmotívum oltalma alatt Keserü egyszerre készít kollázsokat, asszablázsokat, az első varrott-formázott képeket, érinti meg a különleges tárgyakban jelentkező konceptualizmus, miközben kísérletezik a folklórból átemelt/átmentett „formakincs” neoavantgárd alkímiájának megteremtésével is, amely Magyarországon egy sajátosan értelmezhető pop-art változatban is megnyilvánult.

A pop-art vizuális nyelvezetét a fogyasztás, a piac valósága és a média nyelve határozta volna meg – ha a coca-colás üvegnek, a Campbell's Soupnak lehetett volna magyarországi alternatívája, s mivel nem volt, a tömegtermelés- és a fogyasztás fétiseinek ürességét sem lehetett a pusztá megkettőzéssel/kiemeléssel a társadalom arcába vágni. A Nyugatról beszűrődő fogyasztói kultúra már csak szublimált formában érkezett a művészek vágóasztalára, amit ki-ki saját céljai szerint alkalmazott konceptuális módon (Lakner László), plakatív eleganciával (Tót Endre), vagy, mint Keserü, vérbő folklorizmussal. „Végre egy kis blaszfémia” – mondhatná a Kulturális Kapcsolatok Intézete bemutatótermének látogatója – de csak Perneckzy Géza rikkant fel az ideális látogató általa elképzelt alakjában a *Magyar pop-művészet* című cikk legelején.¹⁴ A „magyar pop-art” fogalma mint a nemzetközi pop-art távoli rezonanciája – valójában még mindig ugyanannak a neoavantgárd underground intézménynek a része – ekkor merül fel először, és először írja körül valaki életszerűvé és élményszerűvé

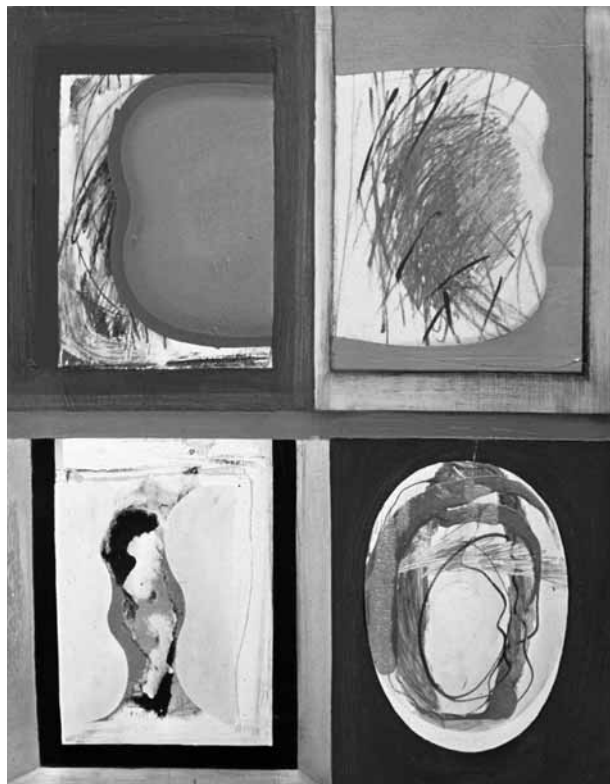


4. Keserü Ilona a Belgrád rkp.-i lakás erkélyén papír nyomódúccokkal, 1971
Fotó: Major János

tett nyelven, hogy mit is értsünk a pop-art különös, rendszerkritikával, kettős beszéddel átítatott, konceptuális színezetű hazai alkalmazásán. S mivel a pop-art tekintetében (is) csak hibrid megoldások születhetnek a pop-art centrumaitól (New Yorktól és Londontól) távol, a „tétéles” művektől eltérő dramaturgia a képről való gondolkodás szüntelenül átrétegződő, változó struktúráiról tudósít. Perneckzy meglepő klasszifikációval – az akkori hatvanas évek perspektívájának szemszögéből – Major Jánosban fedezi föl a pop-art művész magyarországi inkarnációját, akinek formailag és stílusosan

13 TANDORI Dezső: *Változatok Keserü Ilona műveire*. Kézirat (Magántulajdon, Budapest). 1966/1799/1981. 13.

14 PERNECZKY Géza: Magyar pop művészet? (Lakner-, Keserü-, Bencsik-, Major-kiállításokról). *Élet és Irodalom*, 1969. 40. sz. 9.



5. **Keserü Ilona:** *Négyrészes*, 63×50 cm, 1968
Olaj, vegyes technika, fa
IKI.1968.926
Tandori Dezső és Ágnes gyűjteménye

ugyan semmi köze a fogyasztói kultúra vizualitásához, viszont annál több ahhoz a kritikai szellemhez, amelyik „szenvetélyel kutatja föl az élet legirracionalisabb zugait, hogy a kényelmességre hajlamos állampolgárt (Kondor Bélánál ez volna az »immunis egyén«¹⁵) az onnan előkotort láttelepekkel szembesítse”.¹⁶

Keserü, és ugyanebben az időben Nádler István és Bak Imre is – részint Korniss Dezső nyomán – a népművészet, a folklór múltjának struktúraalakító regisztereiben ismeri fel a jelenre is érvényesen sugárzó ingereket. A népművészet és pop-art gondolkodás közös nevezőjét Keserü sem a jelen fogyasztói gyakorlatában keresi. Eredendő népművészeti érdeklődéséből szüremkedik át egy kódrendszer, amit mindenki – kisebb-nagyobb lá-

tenciákkal – még ismerni vél. A recepcióban édeskésen ott ragadt vászonapplikációk „mézeskalács”-motívumban sem a felszín, a tojásfehérjéből vert huszárkötéses szegélydísz és a rózsaszín-narancs máz teremt kapcsolatot a „fogyasztói” kultúrával, hanem inkább az a módszeresség, ahogy a pop-art a mindennapi tárgyakra tekint, s Keserü az ismétlődésnek és köznapi tárgyaknak mintegy új környezetet teremt. Keserü egyetlen olyan munkája, amelyik a népművészet vásári játékoságának és a pop harsányságának köszönheti a létét, az időszak egyetlen figurálisan is „ábrázoló” festménye: a *Pár* (6. kép). A kép olaj, grafit, művirág, újságfóto, vászon felhasználásával készült, és a felsorolásból is látszik, hogy közönséges anyag kerül a tradicionális festészeti eszköztárba. Keserü felszabadító könnyelműséggel és közvetlenséggel emeli föl az efemer újságpapírt és a papírrózsát (amely motívumra Lakner László is éppen ez idő tájt talál rá, és festi szét pimasz, monumentális gicscsé), amelyek olyan elevenné és könnyűvé varázsolták a képet, hogy figuráinak kihívó banalitása és megejtő bája csak annyiban kopott meg, amennyiben szemünk hozzászókkott a felszabadultság legkülönbözőbb alakjaiban megnyilatkozó ábrándképekhez. A festmény hősei: meztelen fiatal férfi és nő, életnagyságban állnak – de éppenséggel testük teljes felületét a napnak mutatva fekdühetnek is – a vörös alapon fehér-narancs-fekete írókázott, festett háttér előtt. A mintázat – a kalotaszegi vagy ormánsági írottas motívumkincsből került ide – félreérthetetlen népművészeti utalásként fonja körül az alakokat mint lendületes népi graffitit. (Keserü népi textíliákból álló, folyamatosan bővülő és sokat forgatott mintakészletet tart a keze ügyében.) A testek fotografikus megformázottsága az akadémiai modellszűkületből idéz föl ironikusan valamiképp, egyben elgondolkodtató, hogy Keserü láthatóan örömet leli a testábrázolásban, amit a figurákra záporozó romboló, de legalább annyira értelmező vonalazás is hangsúlyoz). A két aktot képes újságból kivágott „konkrét” arcok koronázzák, akik gondtalan új Ádámként és Évaként hirdetik a test felszabadítását és a kapuban álló, semmire nem kötelező, eljövendő boldog életet. Nem kell feltétlenül tudni, de tudható (és a hatvanas évek popkultúrájában eligazodó néző számára még felismerhető), hogy az arcok koruk két emblematisz ikonját, a szélesen nevető Ringo Starrt és Julie Christie-t ábrázolják egy 1966-os *Paris Match* magazinból kivágva.¹⁷ Keserü azonban levet-

¹⁵ Szerkesztőségi körkérdés. Kondor Béla válasza. In: *Képzőművészeti Almanach*. I., Budapest, Corvina, 1969. 119.

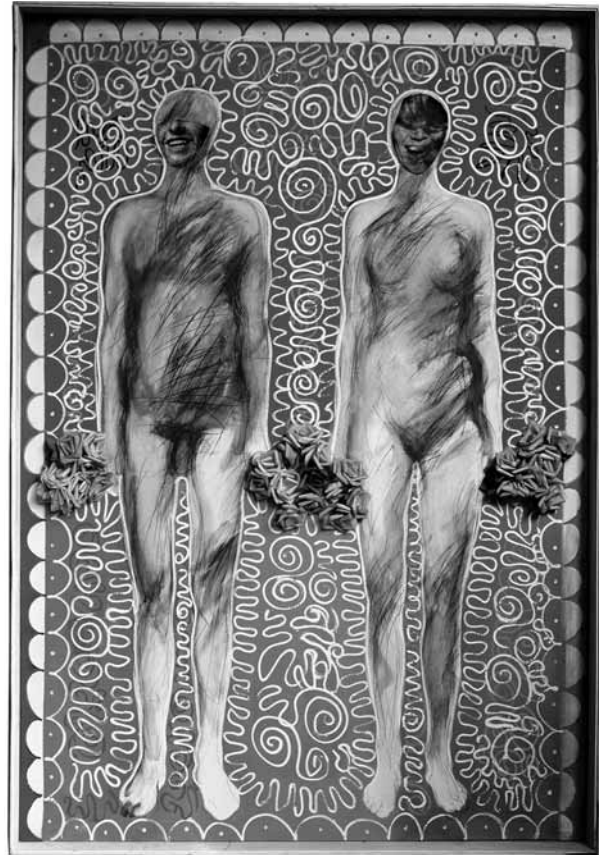
¹⁶ PERNECZKY 1969 (ld. 14. j.) 9.

¹⁷ Keserü Ilona közlése: http://en.wikipedia.org/wiki/Julie_Christie (Letöltve: 2017. 11. 25.) Julie Christie pusztja megjelenése, akiről a *Time* magazin 1967-ben azt írta, hogy nagyobb hatással van a divatra, mint a világ tíz legjobban öltözött nője együttvéve.

közteti alakjait, és ahogy a férfi és női nemi szerv kikerül a műterem kontextusából, a – férfi és női – leplezetlen meztelenség manifesztumszerű közléssé változik. Ez a hatvanas évek kulturális-politikai kontextusában éppúgy felidézi az amerikai ellenkultúra hatvanas évekbeli „flower power” és „make love not war” szlogenjét, vagy a feminizmus első hulláma keltette szexuális forradalmat, mint annak az ellenkezőjét is; az itthoni, reménytelen izolációt, a vasfüggöny alatt átcsúszó képes újság híreit a nyugatinak tartott életformáról.

Keserű festménye egy olyan életforma sosemvolt divatját ragadja meg, aminek a Beatles-forradalom, a színes plakátok, borítók és a rockzene elmaradhatatlan részei voltak – mindez majd csak a hetvenes évek underground közegében bukkan föl mint egyfajta hippi apolitikusság, egyben logikus válasz a nyílt politizálás zsákutcáira. Az életforma popos divatja; a csillogó, színes drága cuccok, posztterek, lemezborítók és a reklám virtuóz megnyilvánulásai ugyan utópikus vágyképzet maradt, de érdekes módon, az Iparterv-kiállítások friss arculata ebből mégis visszaadott valamit. Az, hogy a pop-art mennyire „alkalmazott” a magasművészetben, azt a bécsi női pop-art kiállítás mutatta meg a belga Evelyne Axell színes, plakátszerű óriásképein.¹⁸ Axell kulturális identitását René Magritte szürrealizmusa és Marcel Duchamp konceptualizmusa formálta, de a pop-art igazságának átérzése segítette olyan szabad képek létrehozásában, amelyek mindenféle vágygépezetre reflektálnak, mégpedig azzal az élességgel, amely a tömegek fogyasztói étvágyát is folyamatos feszültségben tartja. Ezt a trükköt egyetlen kép erejéig Keserű idézte meg – érthetetlen ösztönösséggel ráérezve valami olyasmire, amiről ekkor még semmilyen konszenzus nem volt.

Ha valaki 2005-ben Budapesten nagyon figyelt, akkor találkozhatott egy jelentős „közép-keleti”, női pop-art művész, Jana Želibská nevével a szlovák művészet utóbbi negyven évét bemutató kiállításon az Ernst Múzeumban (kicsit később pedig a bécsi *Gender Check* is).¹⁹ 2012-től a pozsonyi Szlovák Nemzeti Galéria olyan hosszú távú, összehangolt és vállaltan feminista orientációjú kiállítássorozatba fogott, amelynek során a szlovák művészeti színtér női „élő klasszikusait” mutatja be, ennek



6. Keserű Ilona: *Pár*, 195×135 cm, 1967
Olaj, grafit, újságkivágás, művirág, vászon
IKI.1967.914
Magángyűjtemény

második állomása Jana Želibská retrospektív kiállítása volt.²⁰ Jana Želibská annak a hatvanas évek közepén feltűnő akció-, land art és konceptművész-generációnak a tagja, aki szinte elsőként foglalkozott a nemek közötti átjárhatóság, a férfi-női kapcsolati zónák vagy a női szexualitás természetével. Želibská érdeklődésének középpontjában a női testre (és lélekre) csontosodott tabuk lehámozása áll – így aztán ösztönös, de annál logiku-

18 *POWER UP – Female Pop Art* (Evelyne Axell, Sister Corita, Christa Dichgans, Rosalyn Drexler, Jann Haworth, Dorothy Iannone, Kiki Kogelnik, Marisol, Niki de Saint Phalle). Wien, Kunsthalle, 2010. december 20. – 2011. február 20.

19 *Kortárs szlovák művészet 1960–2000. Válogatás az Első Szlovák Befektetési Társaság gyűjteményéből*. Kurátor: Zuzana BARTOŠOVÁ. Budapest,

Ernst Múzeum, 2005; *Gender Check – Femenity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Kurátor: Bojana PEJIĆ. Wien, MUMOK, 2009. november 1. – 2010. február 20.

20 Jana ŽELIBSKÁ: *Zákaz dotyku / No Touching*. Kurátor: Lucia GREGOROVÁ, Vladimíra BÜNGEROVÁ, Bratislava, Slovenská národná galéria, 2012.



7. **Keserü Ilona:** *Keretes*, 100×70 cm, 1968
Olaj, vegyes technika, fatábla
IKI.1968.927
Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

sabb úton jutott el ő is az akadémikus alapok kritikájáig: az aktábrázolásig. A hagyományosnak tekinthető aktábrázoláson szemléltetve, szinte a nyugati feminista diskurzus trendjeivel egy időben (azaz a hatvanas évek közepén) a női szexualitás kettős természetéről gondolkodik, mint a vágykeltő, érzéki természet kijátszásának terepéről, illetve a nagy történelmi előzményekre visszatekintő szociokulturális visszaélések színteréről. Želibská művészete a női test e kettős természetének

tudatosításával játszik, általában ironikusan és játékosan. Ő az első a szlovák művészetben, akit az erotika, a férfi-nő kapcsolatok intimitásának működése, a női test „ünneplésének” protofeminista felfogása ennyire leplezetlenül és direkt módon érdekel.²¹

Egy 1968-as párizsi ösztöndíjnak – és a párizsi diáklázadásoknak – köszönhetően művészeti érdeklődése gyors és radikális irányt vesz, ami a pop-art és Nouveau Réalisme iránti tüntető affinitásban is megnyilvánult. Želibská „felnőttkora” a legelső kiállítás rekonstrukciójával kezdődött, ami a *Kiállítás lehetőségei* címet viselte (Pozsony, 1967). A labirintus-kaland-csapda hármasságára építő elrendezésben a hatvanas évek festészeti természetét rendezte egyetlen nagy installációvá. Női lábak, orrok, mellek, fragmentált testek között és egy kihajtogatható, monumentális fekvő akt között járunk, ahol minden egyszerre diszkrét és teátrális. A szemlélődés intimitását hangsúlyozzák a változatos anyagok: a drapériák, művirágok, csipkék, ékszerek, tükrök, apró rajzbetétek stb., és ekkor tűnik fel Želibská állandó, archetipikus kézjegye, a női nemi szervet jelképező rombusz. Mivel a rombusz helyén általában virág vagy tükör van, kijátszatlan és kielégítetlen marad a voyeur vágya is. De nem is ez a legmegkapóbb Želibská korai, összegző munkájában, hanem a vágy és az akarat, amellyel a tanult dolgokat és a festészet púderrózsaszín világát felkaszabolja, és teljesen új logika szerint rendezte újjá valamiféle könnyed, plakatív egységben az ismétlés, motívumsorolás popos eszközeivel. Keserü és Želibská (művészete) azonban majd csak 2015-ben találkozik össze a pop-art lokális, kelet-közép-európai történeteit is magába olvasztó budapesti Ludwig Múzeum-beli tárlaton.²²

Keserühöz visszatérve, az első látásra olyan popos művek, mint a *Keretes* (7. kép) szabályosan rovátkolt betétjei, egy profil és ofszetpontok távoli allúzióját keltik, de ez itt se nem Rauschenberg anyagmintázatainak, napi hírmotívumainak anarchikus káosza, se nem Roy Lichtenstein plakatív raszterpontjainak grafikus megoldásai (akinek a munkáira a mechanikus sávvezetés nagyon hasonlít. Magyarországon viszont egészen más logikából kiindulva Major János érzett rá ösztönösen a popos anyaghasználatban rejlő korszellemre).²³ A hívős

21 Zora RUSINOVA: *Through the Eyes of a Woman or „Eternal Bride of Spring”*. In: *Želibská 2012* (ld. 20. j.) 4–23.

22 *Ludwig Goes Pop + The East Side Story*. Kurátor: TIMÁR Katalin. Budapest, Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum, 2015.

23 „1967-ben hallottam először azt a kifejezést, hogy pop-art, azt hiszem, Baranyay meg Konkoly vittek föl a Fészek könyvtárába és ott

nézegettünk könyveket, folyóiratokat. Először idegennek tetszett a pop-art, de aztán én is szellemesnek tartottam, különösen Tom Wesselmann, másrészt pedig ez volt akkora sláger. És akkor én lefőzve éreztem magam, mert 1961-ben már egy újságkivágás alapján megcsináltam a *Dalidát*. [...] Amikor jött a pop-art és kiderült, hogy ez az új irányzat, ez a modern, ez az igaz, akkor egyrésztől meglőve éreztem magam, mert ugye a fiatalok mind pop-artosok voltak,

dokumentarizmus nem Keserü világa, de tény, hogy a kollázstechnikát a pop-art emelte vissza a művészeti köztudatba. Keserü az anyagra hagyatkozik tehát, a beírt mozdulat ösztönös rendjére és lendületére. Az ipari szabályozottságú sávozás, a gépi mustra mint civilizációs ujjlenyomat árulkodik a képbe emelt mechanikus ötletéről. Keserü a jobb szemrevételezhetőség kedvéért felnagyítja formáit, kidagadnak, kiöntenek a keretből mint képelméleti abszurdum vagy kortárs *trompe l'œil*. De a sávozás mint valamiféle transzparens hártya megmutatja a kép testének érzékeny domborzatát is. Pop-art gesztus az is, ahogy Keserü minden szépelgés nélkül vastag csattal, mintha graffitizna, pasztózsusan rákanyarít néhány sárga-piros ívet a felületre. A pop (mint populáris, közös nyelv) egy másik vonalon is beszüremkedik a keserüi alkotásmódba. Ez pedig nem más, mint a népművészeti ornamentikát mint ready made-et használó-alkalmazó, eredendően meglévő etnografikus érdeklődés. Amennyire felszíni, felszabadult vibráció a kalotaszegi minta, annyira struktív a geometrikus népi motívumok analízise, és beemelésük a képek szintetizáló rendjébe.

Amíg Evelyne Axellnek az egész európai modernizmus átélhető közelségben és testközelen szállította a kulturális mintákat, addig Keserü számára hasonló elevenségű kapcsolódást a népművészet jelentette. Ez volt az, ami ideológiai kötöttségektől függetlenül, múltat és jelent, földrajzi távolságokat összekapcsoló autentikus irányba mutatott. Bak Imre és Nádler István a népi kultúra- és formakincs szintetizáló összefogására tettek kísérletet (szemben a nyugati művészet analitikus jellegével); azt kutatták, hogy mi az, ami hosszú időn keresztül letisztult, „absztrakt” módon jelent meg a díszítő ornamentikában. Nádler István elmeséli, hogy külföldi ismerősök, látva ennek az időszaknak a festészeti termését, valamiféle beazonosíthatatlan „pluszt” láttak a képekben; ezt ő akkor a magyar folklór áttételes jelenlétével magyarázta. „Rájöttem – mondja Nádler –, hogy a tudat alatti vágyak és a tudat geometrikus rendje milyen szerencsés arányban jelenik ott meg.”²⁴ Ez az a mozzanat, amely más és más eredményeket hozva ugyan, Nádlernél, Baknál és Keserünél is következetesen megjelenik.

Keserü számára két forrás is kínálkozott a vizsgálatban: egy módszertani, és egy sokkal mélyebb és szemé-

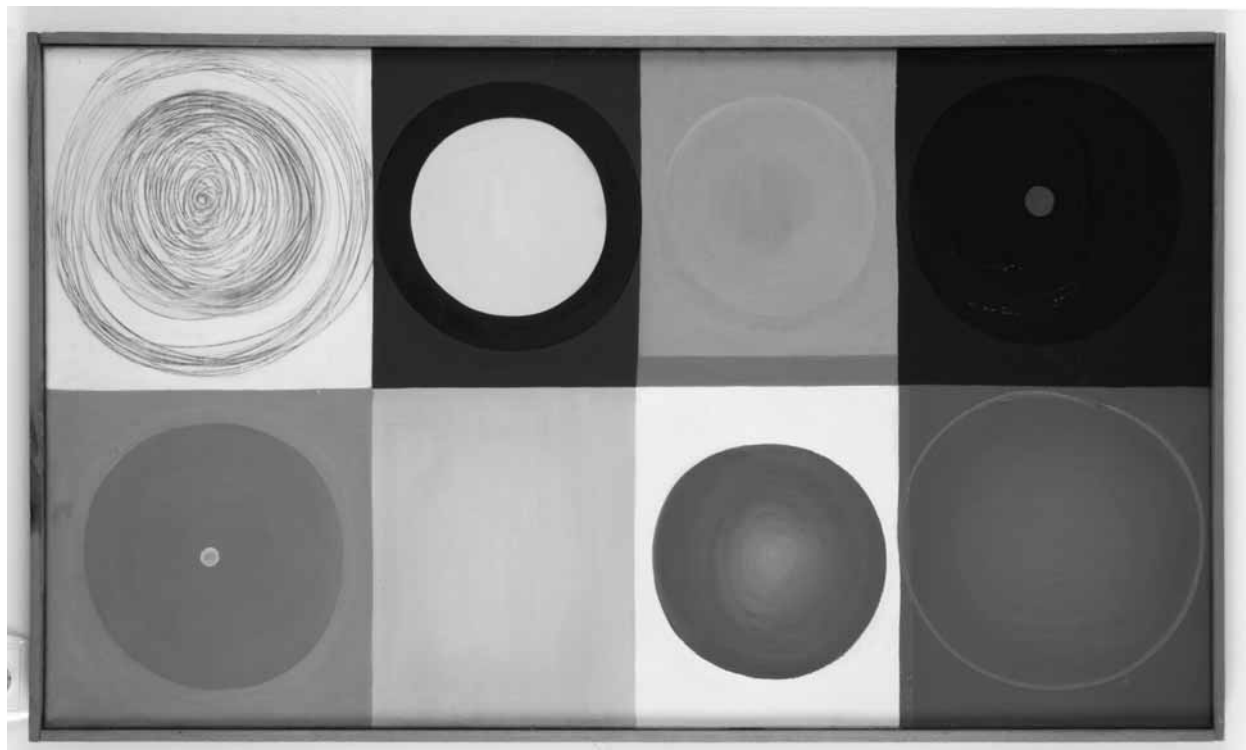
lyes indíttatású azonosság a népművészet funkció- és formatárában, ami nem a tárgyak folklorisztikus, hanem inkább egyetemes értékét keresi. A rendezés és a gesztusok számbavételének a differenciált terepe a Victor Vasarely tiszteletére festett képpár (*Tanulmány* 1. és 2., 1967). (8. kép) Keserü ezúttal számba veszi, egymás mellé állítja, és viszonyítja egymáshoz az immár nem a gesztus hevében felszínre törő formákat. Vagy még inkább a festői formakészletet, amelynek szükségességéről már 1965-ben a Rozgonyi Ivánnal készült interjú idején beszélt. De mégis, mit jelenthet ebben a munkában Vasarely tisztelete?

Victor Vasarely 1955 és 1965 között néhány alapszín és geometrikus forma végtelen permutációjával foglalkozik. Vasarely, akárcsak Vajda Lajos és Korniss Dezső – akikkel egyébként hajszálpontosan egyidős, mindhárman 1908-ban születtek –, szintén a népművészet analízise felől indult el. Amíg Vajda és Korniss a népművészet tárgyi formáit feldolgozó motívumprogramjukkal egy hagyományból és újításból összekovácsolt intellektuális építményt vizionáltak maguk elé, addig Vasarely a baranyai szöttesek ritmus- és színvilágának sokféleségét, az ornamentika működésének mechanizmusait kutatta. Számára ez nyitott utat az optikai illuzionizmus különböző alkalmazásai felé, amely végül a fogyasztói társadalom igényeivel találkozó, kellemes op-arttá alakult. Keserüt ebben az értelemben nem érdekli az optika vagy illuzionizmus – bár, érdekes módon, a nyolcvanas években a látás fiziológiai analízise az *Utóképek* ciklus kiemelt és koncentrált területe lesz –, de az alkotásnak ebben a fázisában sokkal inkább foglalkoztatja az éppen most meghódított vizuális birodalom felmérése. Valahogy úgy, ahogy Vasarely desztillálta a népi ornamentika geometriáját, amelynek alapján készített egy önmagát újrageneráló sorozatot 1963-ban *Folklore planétaire* címmel. Keserü ismerhette Vasarelynek a magyar folklórra hivatkozó vállalkozását, és a közös pécsi gyökerek, egy virtuálisan létező „pécsi műhely” boldogító tudata segíthette az érzelmi ráhangolódást. A *Tanulmány*-párban viszont nem a felületi vibráció, hanem a vizuális gondolkodás logikája érdekli; a struktúra megteremtésének igénye vezeti vissza saját, valódi, telített formakészletéhez, és majd csak egy másik, párhuzamos ciklusban a folklór és az ornamentika kérdésköréhez. Meglepő módon, Keserü

mint Lakner, aki itt az egészzet kezdeményezte. Lakner 1966-ban járt Velencében és azt mondja, hogy én előbb szúrtam ki a popot, mint általában Európában bárki. [...] HAJDU István: Önnéző. Beszélgetés

Major Jánossal. *Balkon*, 2009. 11–12. sz. 2–10.

24 FRANK János: Nádler István. In: *Szóra bírt műtermek*. Budapest, Magvető, 1975. 68.



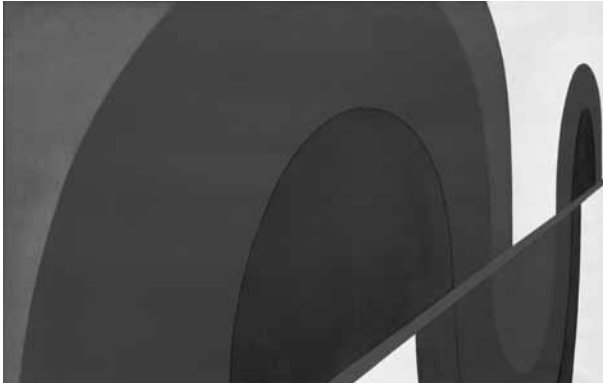
8. **Keserü Iлона:** *Tanulmány 1. (Vasarely tisztelőtére)*, 70×120 cm, 1967
Olaj, zománc, grafit, vászon
IKI.1967.909
Magángyűjtemény

népművészeti ihletésű kompozíciói lettek a leginkább geometrikus formaadású képei. Keserüre egy baranyai kis faluban, Drávasztárán látott egy szuszékot (más néven szökrönyt vagy skrinját, a parasztportákon tárolásra rendszeresített, általában festett láda), amelynek néhány színre és motívumra korlátozódó díszítése majdnem olyan erővel hatott rá, mint a balatonudvari sírkövek látványa. Három szín: a zöld, a kék és a piros, és a folyóvizet szimbolizáló hullámok, kis négyszög halmazok, és körzővel kiserkesztett virágmotívum a népdalok lüktetését hozták vissza egy vizualizálható rímképlet formájában (*Szuszéktanulmány*, 1969). A *Rövi-*

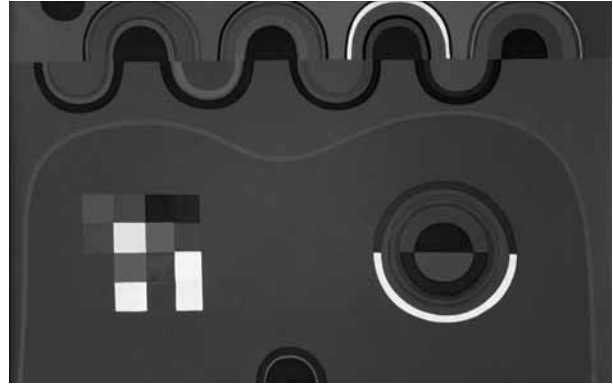
dülés 1969 térbe forgatott motívumában már alig lehet detektálni a belsőleg diktált ritmusokat, a belső parancsra létrejövő szabályosságot (9. és 10. kép). Keserü itt jut a legközelebb a magyar folklórra hivatkozó Victor Vasarelyhez, aki legszebb – és legkorábbi – munkáiban szintén a baranyai szöttesek szín- és ritmusvilágának vibráló gazdagságára hivatkozott (például a *Helios* sorozaton az ötvenes években).²⁵ A végteleníthető motívum- és színvariációkat szintetizáló *Világos képen* Keserü már saját „nyelvjárásban”, a ládák titokzatos funkcióira utaló sírkösziluettnben, a varrásban és pixeles kis kockavilágokban ragyogtatja fel.

25 Vasarely is erről a talajról rugaszkodott el, hogy a magyar folklór forma- és színskálájából megteremtett op-artja a fogyasztói társadalom igényeit kiszolgáló környezetkultúra talaján működött tovább. Vasarelyt lehetett újító profétaként, és a modern giccs megteremtőjeként is éltetni. A személyéhez fűződő ambivalens viszonyról „szólt” Major János *„Vasarely Go Home”* című egyszemélyes tüntetése az 1969-es,

nagy Műcsarnok-beli kiállításon. A kettős esemény politikai-kulturális kontextusának újraolvasását és rekonstrukcióját kísérte meg Fogarasi András a *„Vasarely Go Home”* című, interjúkat és dokumentumokat felsorakoztató projektjében, amelynek egyik interjúalánya Keserü Iлона volt. (Trafó, 2012. március) Az interjúkat lásd http://vasarelygohome.museoreinasofia.es/eng/watch_videos.html (Letöltve: 2017. 11. 25.)



9. **Keserü Ilona:** *Rövidülés (Szuszék tanulmány 3.)*, 110×170 cm, 1969
Olaj, vászon
IKI.1969.937
Janus Pannonius Múzeum, Pécs



10. **Keserü Ilona:** *Szuszék tanulmány 1.*, 80×120 cm, 1969
Olaj, vászon
IKI.1969.934
Kiscelli Múzeum, Budapest

Körner Éva 2004-ben egy interjúsorozatot kezdett Keserüvel, amelynek központi kérdésköre a népművészet és női gondolkodás összekapcsolása volt. Ez a fajta érdeklődés Körner egész addigi működésétől távol maradt, s bár Keserüről mindig is szeretett volna nagyobb lélegzetű tanulmányt írni, az sosem készült el. Pedig „naprakészen” követte az életművet, kiállítások alkalmával időről időre elővette, dolgozott rajta, bibliográfiát állított össze, és kéziratos hagyatéki anyaga megdöbbentő módon üzen a legnagyobb elhatározások mellett is a félbeszakadt misszióról.²⁶ Körner írásfragmentumainak van egy, a mai kutató szempontjából nagyon fontos tanulsága. Mindig megpróbált ugyanis az általános művészettörténeti-esztétikai keretek között maradni, és szinte egyszer sem ment bele konkrét művek elemzésébe. Keserü és Körner egyazon generáció tagjai, nem mellékes, hogy korukat lehetőségeikhez mérten erőteljesen formáló női alkotókról van szó – a festő és a hetvenes évektől már a művészek mellett teljesen kiálló művészettörténész alakjában. Ebben a késői, teljesen megkésett vallomásos interjújában Körner végül visszatér a folyton kísértő és ki nem fejtett női problematikához. Erősen utóidejű forrás, Körner mégis így emlékszik vissza a Keserüvel való találkozásra a hatvanas évek első felében: „nem szeretek ilyen frázisokban beszélni, hogy ti voltatok a forradalmárok [...]

ez egy csodálatos léggör volt akkoriban [...] valami hihetetlen merészség, [...] és hogy egyszeriben, egy csapással törted meg a hagyományos képzőművészeti, festészeti szabályokat, és [...] döntöttél meg szokványos, mondjuk úgy, hogy erkölcsi – nem találok jobb szót erre – normákat is. [...] Először még Kondor Béla mellett az utcán láttalak, akkor az arcodon az a nagyon meghatározó két vonal, a szemöldököd dobogott meg [...] és másodjára, a műszaki egyetemi parkból jöttél fel csodálatos népviseletben, mint egy reneszánsz királynő”.²⁷ Az időt túlélő emlékek között végül Körner a nőiséget, a folklórt; a varrást, mint „női dolgot” és a plasztikus képtestet kapcsolja össze, amikor Keserü művészetének eredőit firtatja.

Körner szintén ugyanebben az interjújában a szabályos formák belső parancsai kapcsán létrejövő tisztán geometrikus festmények kapcsán (mint a *Szuszék tanulmány*) hirtelen felteszi azt a kérdést, mintegy önmagának, hogy „kinek jutna eszébe a francia csoportra (!) gondolni”. Semmilyen konkrétumot nem fűz ehhez a megjegyzéséhez, és arra sem reagál, hogy ezzel saját, régi vesszőparipáját, a magyar művészetben lappangó mediterrán szellemet idézi újra, amelynek legtisztább megjelenési formája a népművészet, mégpedig abban a hagyományban, amelyet Vajda Lajos és Korniss Dezső nyomán Victor Vasarelyben találja meg a jelenhez

26 Körner Éva hagyatéka az MTA BTK Művészettörténeti Intézetének Adattárában (leltározatlan anyag). A források materiális megjelenésének kérdésére K. Horváth Zsolt hivatkozott tanulmánya hívta föl a figyelmemet: K. HORVÁTH Zsolt: Az életrajzi térről. Szempontok a

biográfiai módszer és a szinoptikus szemlélet történeti alkalmazásához. *Korall*, 44. 2011. 160.

27 KÖRNER 2004. Kéziratos interjú. 1. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, Körner Éva hagyatéka

való kapcsolódását (és Körner kapcsolja össze először a három szerzőt).²⁸ A magyar művészetben időnként felbukkan egy mediterrán, leginkább a francia művészetnek tulajdonított mélyebb, strukturális irányultság, amelyet viszont Kállai Ernő vetett föl először, és lényegre tapintó meglátása szerint ez a „konstruktív rend szellemi élvezete és a színek érzékletes öröme: a lét nyugodt, derűs harmóniája sugárzik”.²⁹ Körner Éva már Korniss művészetében fedezi föl azt az „állandót”, amelyre mint a francia művészet devizájára tekinthetünk, és amelyet a kompozíció kristályos tisztaságában, a kolorizmus logikával és érzékletességgel párosuló jellegében ragadhatunk meg (bár Körner par excellence franciás művésze azért Rippl-Rónai marad). Kornissal olyasvalami jött vissza a magyar festészetbe, amelyről a magyar művészet időnként megfeledkezni látszott más értékek kedvéért; ez nem más, mint a festés öröme: a színek ragyogásának újrafelfedezése, a mozdulat intenzitásának kimeríthetetlen változatossága. A festés öröme és a gyönyörre épített művészet szorosabban összekapcsolja Keserűt, Kornisst és a népművészetet, mint amire korábban a művészettörténet felfigyelt volna.³⁰

Az évtized nagy vállalkozása az 1971–1973-ig épített *Tapasztott formák* című monumentális reliefegyüttes a Villányi Szoborparkban (11. kép). Ez az a három évig tartó „projekt”, amelyet Keserű Beke László *Elképzelés* körkérdésére válaszul példaként tüntetett fel.³¹ Ha Walter Aue logikájára és Beke feltételezésére hagyatkozunk,³² akkor a *Tapasztott formák*ban valóban összetalálkozhat a land art, a project art és a concept art gondolata. Keserű az eddigi elképzelhető legnagyobb térre alkalmazza a sírkötmotívum „életképességét”, ráadásul akkor, amikor a téma még mindig eleven és formálódó állapotban volt. A Villányi Szoborpark a Szársomlyó hegy elhagyott kőbányájában jött létre 1967-ben, azzal a céllal, hogy a köztéri (figurális) szobrászat lehetőségein túlmutató alternatívákat fogalmazzon meg, amire a lehetőséget a hatvanas évek szabadabb felfogása teremtette meg –

ugyanaz a szabadabb áramlat lengte be a szoborparkot, mint az Iparterv-kiállításokat is (1968-ban a Baranyai Alkotótelepet pedig nyugati mintákat alapul véve hozták létre). A Villányi Szoborpark egy kisebb, száz méter szélesen elhúzódozó bányakatlan, melynek sziklafala meredeken, szeszélyes kőzettani alakzatokban emelkedik a füves, természetes amfiteátrumra emlékeztető zárt tisztás fölé. A térdoboz újra megjelent, csak éppen a természet alakította monumentális módon. A Nagy-harsányi Szoborparkot bemutató honlapon Keserű nem említi meg a felsorolásban, pedig a légi felvételt tanúsága szerint – és a land art nagy méreteket ostromló „láthatósági” koncepciójának megfelelően – egyedül Keserű tapasztott formái látszanak jól kivethetően és talányosan.³³ Minden más régi kultúrák letűnt idejét idéző elhagyott dolmenek területe.

A szobrászat, mint az a művészet története során általában történik (az építészettel együtt), a zsenialitást és a kézművességet egyszerre feltételező férfimunka volt, teremtő és problémamegoldó művészi képességek ötvözte. Kimondva-kimondatlanul, változatlan fenségességben él tovább a kőszobrászatban az a – Cicerón, Eckhart mesteren és Michelangelón keresztül átszivárgó – ősrégi toposz, ars poeticának beillő maxima, hogy a szobrász feladata kiszabadítani a kőtömbből a benne szunnyadó formát. A katlan jura kori mészköveiből szép számmal születtek, többnyire egy tömbből faragott-csiszolt szobrok – a teljesség igénye nélkül: Bocz Gyula, Bencsik István, Kígyós Sándor, Gulyás Gyula, Pauer Gyula, Pierre Székely, Pál Zoltán –, amelyek ott is maradtak a helyszínen, emlékeztetve a teremtés eredeti, természettől való gesztusára. Arról a praktikusnak tűnő kérdésről kevesebb szó esett, hogy mi történik a hulló anyaggal, a forgácsokkal, a fölösleggel, ami a szobrászok keze alól kiesik. Itt lép Keserű a képbe, akinek szintén kész koncepció volt a fejében, a megoldás pedig magától értetődően kínálkozott számára: munkára fogta a maradékot, a kőcsipetkét, vég-

28 Vasarely és Magyarország. In: Gaston Diehl: Vasarely. Budapest, Corvina, 1979. 5–8.

29 KÁLLAI Ernő: *Martyn Ferenc művészete. Tájékoztató a festőművész gyűjteményes kiállításához*. Budapest, Anonymus Irodalmi és Művészeti Kiadó Rt., 1946.

30 NÁDAS Péter: Saját jel. In: KESERŰ 2004 (ld. 7. j.) 13.

31 Keserű Ilona 1971-ben Beke László „ELKÉPZELÉS”-projekt felhívására (ELKÉPZELÉS – „a mű = az ELKÉPZELÉS dokumentációja”) az alábbi, lakonikus választ adta: „Nem folytatok olyan jellegű tevékenységet, amit a felkérő levél megjelöl. Számomra a mű létrejötte egyet jelent a tárgyi megvalósításával. A kivitelezés módja kezdettől meghatározó és módosító szerepet játszik a munka folyamatában, gyakran

önálló dinamikus erővé válik. Példa: kitaláltam a kődarabokból és kötőanyagból készülő »tapasztott plasztikát«, ahol az anyag és módszer lehetővé teszi a nagy méretet és a szükséges ritmusban történő megvalósítást. 10 m hosszú földre épített domborzatot csinállok, a munka nagyrészt elkészült. Keserű Ilona, Budapest, 1971. szept. *Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei*. Beke László gyűjteménye, 1971 (fakszimile kiadás). Szerk., bev., műtárgyjegyzékkel ellátta BEKE László. Budapest, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS–Tranzit, 2008. 84–85.

32 Walter AUE: *P. C. A. Projecte, Concepte & Actionen*. Köln, DuMont, 1971.

33 Forrás: <http://villanyiborvidek.hu/hu/villanyi-borvidek/latnivalok/nagyharsanyi-szoborpark>. (Letöltve: 2018. 01. 31.)

ső soron a hulladék anyagot, amire más aligha tartott igényt. Keserü mindazonáltal érzelmek és bármiféle hangulatkeltés nélkül írja le a munkamenetet: „A szobrázok által termelt kötőmelékkel borítom a felületeket, a formák alapja nagyobb kődarabokból készül.”³⁴ Keserü nem kibontja, hanem összerakja a sírkősziluett monumentálissá vastagított formáját – a konstrukciónak újfajta, és kikezdhetsenül személyes értelmet adva. Gyöngéd figyelem ez a természet és az anyag iránt. Nem éket ver a földbe, és a vertikumot meghódítandó, nem a nagy függőlegesben mutatja be a szobrászati szűzsékpézés lehetőségét, hanem a földhöz tapadva, szervesen és lüktetőn a süllyedésben-emelkedésben a sírkőtest pillanatnyilag megakasztott állapotait tárja föl. (A minimális beavatkozásokban Pauer Gyula megy a legmesszebbre, aki a pseudo-hegyintervencióval magának a szobrászatnak és a látszatoknak az értelmét teszi idézőjelbe.)

Keserü a sírkő sziluettjét, ami eddig csak a vászondomborítások terepe volt, valóságos, hatalmas testté formálhatta, háromszorosan megismételve, ám kicsit mindig máshogy. Méretük szerint osztályozta a köveket, és háromfajta textúrát adott a formának. Föld alá süllyedő vagy éppen kiemelkedő állapotfelvétel – utalás a temetőben talált kövek tektonikus mozgására is.

Keserü gesztusát – összegyűjteni a hulladékot – majd a kilencvenes években találjuk meg újra. Az ilyesfajta tevékenységek kapcsán bukkan föl a mű mint meditációs objekt fogalma, s az aprólékos technikában a hagyományosnak tekintett női munkák rutinját és rítusát újraélő gesztusok felidézése is.

Keserü Ilona sírköves munkáinak szorosabb követését a kelet-közép-európai hatvanas évekre vetett nemzetközi pillantás ösztönözte, továbbá azok a művészeti világon az elmúlt években végigsöprő pop-art kiállítások, amelyeknek egyik állomása a budapesti Ludwig Múzeum is volt a maga közép-európai történeteinek kiállításával. E kiállítás katalógusában – de következetesen több fórumon is – Fehér Dávid meggyőzően érvel



11. **Keserü Ilona:** *Tapasztott formák*, 1000×685×53 cm, 1971–1973
Márvány, mészkő, habarcs
Nagyharsányi Szoborpark, Villány

amellett, hogy a pop-art nyugati hatásmechanizmusain és a terminológiai kényszeren túllépve valamiféle komplementer egységben lenne célszerű értelmezni a „keleti” és a „nyugati” művészeti gyakorlatot,³⁵ amelynek során az azonosságok (globális kihívások) és a különbségek (lokális megoldások) rajzolnák ki a művészet és a kultúra korábbinál érzékenyebb és sokkal jobb felbontású európai térképének részleteit.

Aknai Katalin

művészettörténész, tudományos munkatárs

Magyar Tudományos Akadémia, Bölcsészettudományi

Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet–

MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény

A Műértő – művészeti és műkereskedelmi folyóirat szerkesztője

aknai.katalin@btk.mta.hu

34 KESERÜ 2004 (ld. 7. j.) 82.

35 FEHÉR DÁVID: „A pop-kérdés”. Pop art és Kelet-Közép-Európa. In: *Ludwig Goes Pop + The East Side Story*. Szerk. TIMÁR Katalin. Kiállítási katalógus. Budapest, Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum,

2015. 116–129; DÁVID FEHÉR: „Where is the Light?” Transformations of Pop Art in Hungary. In: *International Pop*. Ed. by Darsie ALEXANDER–Bartholomew RYAN. Exhibition catalogue. Minneapolis, Walker Art Center, 2015. 131–148.

Variations on Tombstone Forms

For an art historian intimately concerned with the œuvre of Ilona Keserü, the year 2017 was truly exceptional: the artist's catalogue raisonné (Ilona Keserü Ilona catalogue raisonné, I. 1959–1980. Ed. by Katalin Aknai, Kisterem, Budapest, 2016) was published as the fruit of many years of dedicated labour, and works produced by Keserü in the 1960s, at the height of her career, were placed firmly in view within the international context thanks to two exhibitions. Among the artworks featured in the New York show titled "With the Eyes of Others: Hungarian Artists of the Sixties and Seventies" was an enormous wall-hanging with tombstone forms made by Keserü in 1968, which – aside from two previous exhibitions and one action documentation – had spent its entire existence locked away in a cupboard. The history of this textile artwork serves as an interesting footnote to the growing recognition of this artist, which culminated in September 2017 with the work being acquired – as a direct result of this exhibition – by New York's Metropolitan Museum of Art. Despite its reception by American press writers, who acknowledged the refreshing and original monumentality of the tapestry – and agreed with the opinion of the curator, András Szántó, that for artists living behind the Iron Curtain, an analysis of their immediate surroundings served as the major source of inspiration – the morphology of the tombstone iconography, with its roots in Folk Art, remains difficult (i.e. almost impossible) for the American public to interpret. When such a purchase is made, it is pertinent to ask whether today's representation of the "independent" and "progressive" art that flourished in the former Eastern Bloc is motivated by a democratic gesture towards Central Eastern Europe (or, as the case may be, Latin America or South Africa) by a global capitalism operating under the ideological aegis of multiculturalism, or by a desire for a new narrative that understands postcommunist transitions (and the postcolonial condition) within the larger geopolitical framework.

Describing Keserü's tombstone motif as "uncomprehended" or unsituated is intended not as criticism but as a means of directing attention to the interpretative blind spot that may exist in connection with a work or a context; it appears also to recall the now defunct theory of the centre and the periphery, together with the local, unwritten histories of the region. How, though, can all this be adequately presented when fifty years have passed since such works were created?

In my paper I attempt to offer a presentation and analysis of the origins and inspirations of Ilona Keserü's tombstone motif, and the history of the motif's migration and its forms of representation as manifested in her works and exhibitions.

Bearing in mind the dramaturgy of the pictures produced by Ilona Keserü in the second half of the 1960s, however, it is hard to remain within the confines of linearity. Under the "patent" of the tombstone motif, Keserü concurrently made collages, assemblages and her first stitched and embossed pictures; she was influenced by the conceptualism inherent in unusual objects, while at the same time she experimented with ways of creating a neo-avantgarde alchemy of the "style of motifs" copied/rescued from folklore; all this resulted in a variant of Pop Art in Hungary that bears its own unique interpretation.

Katalin Aknai
art historian, research fellow
Hungarian Academy of Sciences, Research Centre
for the Humanities, Institute of Art History–
Psychiatric Art Collection of the HAS
editor of *Műértő* art monthly
aknai.katalin@btk.mta.hu

TÁRGYSZAVAK

hatvanas évek, neoavantgárd, folklór, népművészet, pop-art, feminizmus, project art, land art

KEYWORDS

Sixties, neo-avantgarde, folklore, Folk Art, Pop Art, feminism, project art, land art