

Szabadi Judit

**KESERÜ ILONA MŰVÉSZI PÁLYAKÉPE**

Keserü Ilona (sz. 1933), aki a hatvanas évek elején meglepetést keltő kezdeményezéseivel, lázas utkeresésével, kirobbanó teljesítményével a magyar avantgard egyik legígéretesebb tehetsége volt, ma már a magyar nonfiguratív művészet legnagyobb formátumu alakja. Számos elágazással és sokféle szellemi kalanddal tarkított, ám igen következetes pályája máig nem torkolt bele valamiféle konzolidált művészetbe, megmerevedéssel fenyegető alkotói állapotba. Kiteljesedett, érett festőként is a műhelymunka elmélyültségét, szinte szakmai intimitását, és ugyanakkor a felfedezés izgalmát, a továbblépés lehetőségét hordozzák a művei. Táblaképeket fest, kollázsokat ragaszt, hatalmas vásznakat domborít, vagy éppen roppant mügonddal varrja, himezi a képeit, és ugyanakkor szinpadterveket készít és tereket formál monumentális tárgyaiból.

Keserü Ilona Szőnyi István növendékeként 1958-ban fejezte be tanulmányait a Képzőművészeti Főiskola freskótanszakán. Szőnyi Istvántól, akit természeti inspirációja, lírai festészete a posztnagybányai stílus kiemelkedő képviselőjévé avatta – Keserü Ilona merőben eltérő művészi alkata miatt – nem sokat tanulhatott. A pedagógusként is kiváló Szőnyi, aki a "délutáni napfény kedvéért festett" nem is próbált utmutatást adni az akadémikus rajztudásban oly eminens, de a művészi kifejezésben teljesen elbizonytalanodott növendékének. Meglátta benne azokat a képességeket, amelyek az un. jel-festészetre predesztinálták, azt a fogékonyságot tehát, amely Keserüt gyermekkorától kezdve a Pécsen élő absztrakt festő, Martyn Ferenc képeihez vonzotta. Martyn átlényegített motívumainak közlésrendszere, színeinek tiszta izzása, műveinek esztétikai hitele Keserünek kitörölhetetlen élménye lett, közvetlen hatással mégsem volt fejlődésére. Noha 1959-ben megfestette első absztrakt képét, amely még valóban "átvett formai jegyekkel kötődött Martyn művészetéhez", (1) ennek a próbálkozásnak nem lett folytatása. A fordulat végül is csak 1964-ben, egy huzamos olaszországi tartózkodás után következett be; ettől kezdve Keserü barokkos, hullámzó, egymásba gubancolódó, mozgékony formákból kezdte kialakítani a képeit. Váratlan, ám mégis logikus reakcióként "kő-korszakára", amelyben csupán egyetlen, végső-kig leegyszerűsített természeti motívumot, a kavicsot ismételtette mániákus megszállottsággal, vagy monumentális méretűvé növelve egy kozmikus-metafizikus tér energia-központjává sűrítette. Ez a formai redukció, s ez az irracionálisba átcsuszó ráció "végezte el" benne a beidegződöttségektől, azaz a látásbeli és érzelmi konvekcióktól való elszakadás műveletét, azt, amit Rozgonyi Iván úgy fogalmazott meg: "vissza a kövek mögé, egy kaotikus kezdeményezés szférájába". (2)

A Kut Velencében, ez a Keserü pályáját indító határeset: a "kőkorszak", és a teremtdő, még sehol-nemvolt formák egymásba-metsződése (1. kép). Egyszerre van itt a jelen az ismerős szépségek magabiztos birtokolásának a tudata, s az ismeretlenbe való behatolás feltartóztatathatlan kényszere. A kép klasszikus perspektívájú szerkezetében, csendéletszerű vonásaival és szürrealisztikus atmoszférájával még a hagyományokhoz kötődik. A kut oldalát beborító, majd a kép előterében önálló életre kelő disztimények azonban egymásba gabalyodó mozgalmasságukkal és agresszív életerjükkel szembeszegeződnek ezekkel az elhasznált, már közhellyé váló hagyományokkal, hogy maguk alá ts gyürjék őket. A Noto, a Töredék, az Alakzatok című képeken már nincs térábrázolás, eltűnnek a szürrealisztikus disztimények, s a téma konvencionális "jelenetezésével" együtt eltűnnek a konkrét látványra utaló mozzanatok. A vásznanon függőleges irányú, hullámos szélű, karcsu formák ismétlődnek meg nyalábokban, nyugodtabb felületekkel váltakozva, vagy érdes "tapintású" vastag oszlopokká nőnek, vagy kiterébélyesednek ugyan, de kecses játékoságu íveket formálnak. Ez a hullámzó, ki-betüremkedő forma Keserü első önálló teremtménye – absztrakt formanyelvének alapeleme. Vonallá vékonyodva vagy ballusztráddá tágulva, fűrtökben vagy ritnikus elosztásban, szimmetrikusan vagy aszimmetrikusan térnek vissza festményein.

Az 1964-ben megfestett Ezüstös kép ennek a "hullámtémának" a legkiérleltebb megoldása (2. kép). Nagyméretű festmény, melyen a cakkos szegélyű formák összehozódnak, egymásba ütköznek, elcsuszznak egymáson és egymás fölé tornyosulnak. Heves találkozásuk azonban nem kaotikus, hanem valamiféle újfajta rend emelkedettségét és biztonságát sugallja, megteremtve a sötét és világos felületek, a karcsu és zömök formák, a jobbra és balra hajladozás organikus rendszerét. A hegedűrajzolatú motívumok "sipjai", a zengő, szinte fém-hangu színek – szürkék, barnák, ezüstök, feketék – ünnepélyes összhangja, a kompozíció finom ritmusa egyetlen elementáris érzés: az életöröm óratóriumszerű megjelenítője.

Ez a bölcsességgel rokon nagyszabású kitárulkozás nem lehetett végleges állapot Keserü Ilona festészetében. A fodrosszélű motívumok tovább hullámozgáltak benne, egyre nyugtalanabb, befejezetlenebb alakzatokká hasadoztak; "füstfüggöny", "cseppközuhataggá", "gomolygó ködökké" formálódtak. A formai robbanékonyság nyomán felgyultak a színek, az óvatos, visszafogott árnyalatokat merész vörösek, szenvedélyes feketék, áttüzesedett sárgák váltották fel. Az össze-vissza gyűrt vonalak dimenziói kitágultak: hatalmas, impozáns körökké görbültek, míg a felgyorsult lélegzetvétel lázas üteméről a grafikai hatású vonal-huzalok, krikszkrakszok árulkodtak, s mindezek magukon viselték a festői kézvonás individuális érzékenységét, szinte vallomásos erejű személyességét. Képei kizárólag a robosztus foltok és a légius vonalak minden tárgyi jelentést nélkülöző önfeledt és szabad társításából jöttek létre, belső indulatának szenvedélyes, festői lenyomataként. Keserűnek – miközben a spontán kifejezés ekstázisáig eljutott – csakugyan nem volt szüksége többé a tárgyi világ elemekre, de még csak azok távoli emlékére sem. A képzőművészeti megformálás teljesen elvesztette reprodukáló, vagy ha úgy tetszik, mimetikus mozzanatait; a festés gesztusának lendülete és öröme megteremtette a formákat, és az egymáson átsapó szinkötegek tömör alakzatából és a vadul táncoló vonalak vibráló szövevényéből hasonlíthatatlan festői valóság született.

A legkaotikusabb állapot kivetítője minden bizonnyal a Piros kép az egymásba mosódó tömegek sűrű, alig differenciált masszájával. Az is kétségtelen, hogy

benne sűrűsödik össze a legkoncentráltabban és a legösszönösebben Keserü végletes szenvedélyessége, szétfroccsontva a vászonra csaknem tagolatlan indulatkitörésnek lávazuhatagát. De már itt is felismerhető a robbanékony anyag forma utáni tapogatódzása, az a készség tudniillik, amely a korábbi kezdeményezéseken és a Piros képet követő festményeken összhangba hozta a tudattalan és a tudatos elemek működését.

Keserü Ilona gesztusfestészete ugyanis nem a kalligrafikus írás "befejezhetetlen" folytathatóságán és nem is a Pollock-féle csorgatás önkivületi mániákusságán alapszik. Révületén átcsillog a ráció fegyelmező ereje, s így nem véletlen, hogy vásznainak csaknem geometrikus arányokba transzponálódó kompozíciójuk van: a spontán festőiségű részletek ökonomikusan el vannak rendezve. Absztrakt expresszionizmusának első termékeit akár kéttagu képeknek is mondhatnánk, annyira elkülönül egymástól a képmezőn egy gömbszerű sötét folt és egy vonalak szabdalta világosabb terület. A két egység azonos arányban is osztozik a vásznon; ez a mértékbeli azonosság és a formai eltérés a kompozíció alapja. A sorozat harmadik tagján ez a szimmetria aszimmetriává változik, a korong félrecsuszlik és nagy "erőteret foglal le magának, a sötét vonalak pedig kontrasztot alkotnak az immár kifehéredett közepű folttal. A 4 - e s szám u képen pedig már maguk a motívumok is átlényegülnek, és az anyag "önmozgásától" megelevenedve nem pusztá formák – tehát nem korongok, nem körök többé – hanem alakulásban levő, a kezdetet, a születést magukon viselő, illetve magukban hordozó alakzatok (3. kép). A vastagon felkent festék ugyanis bugyog, szétterül, felszikkázik és összehúzódik, miközben organikus formákat idéző tömeggé sűrűsödik. A forgás képzetét keltő fehér gömb és a nyitott peremű fekete kör örvénylését mindkét oldalról fekete, illetve narancssárga sáv fékezi, míg erre a roppant feszültségre némi feloldódásként következik a sáv mögötti vonalak vörös vibrációja. Csupa elengedettséggel a vastagon odakent festékgomolyagokban és az eszeveszett firkálásban és csupa kemény fegyelem a körök, vonalak, síkok és sávok mértani elrendezésében.

Keserü tíz tagból álló, s egyre bonyolultabbá váló festménysorozatán a formációk – a korong, az abruncsszerűen feszes karika, a kör és a körnek nyolcas formává duplázódó "szaporulata" egyetlen állapotot, magát a keletkezést sugallja. Csakhogy a keletkezést különböző stádiumaiban és minőségi sokféleségében idézi fel; ebből fakad Keserü képeinek tartalmi differenciáltsága. Ezek a sarjadó élettől "vemhes" alakzatok ismétlődésükben és variációjukban ugyanis sohasem az azonoságot vagy a hasonlóságot, hanem mindig a különbséget jelenítik meg. Olyan eltérő tulajdonságokat, olyan individuális jegyeket hordoznak, amelyeknek színük, tömörségük, helyzetük, technikai kivitelezésük eltéréséből óhatatlanul be kell következnie. Abból tehát, ahogy megnyulnak, szétterpeszkednek, kettémetsződnek, rovátkákkal gazdagodnak, vagy éppen feloldódni látszanak és csaknem szétzilálódnak a vonalak finom, remegő áttetszőségében. S abból is természetesen, ahogyan a fellobogó tiszta színek egyértelműségébe minduntalan beleszólnak a kevert színek sokrétű árnyalatai. A tömör vörösek mellett ott élnek a derengő szürkék rózsaszínbé és zöldbe hajló fuvallatai, az áthatolhatatlan szurokfekete mellett pedig az áttetsző sárgák sötétebb és világosabb fokozatai. S ugyanakkor a színeknek dimenziójuk: mélységük, távlatuk, illetve plasztikájuk van Keserü gesztusfestészetében: nem befednek, hanem formálnak, nem síkok, hanem tömegek.

Keserü az alkotás elementáris gesztusával tudott számot adni a teremtés megrendítő élményéről, miközben maga is soha-nem-volt absztrakt formákat hívott életre. Ez a teljes szellemi énjét betöltő élmény két éven át nem vesztett feszültségéből: az 1965-ös és 1966-os esztendő a gesztusfestészet csillapíthatatlan izgalmu időszaka volt. Festői szenvedélyessége egyre nagyobb energiákkal telítődött, olyannyira, hogy nemcsak formátumokat és színeket, de formátumot is kellett találnia ennek a szenvedélynek a megjelenítésére. Egyre nagyobb vásznapra volt szüksége, hogy végül a Piros kép és a 10-es számú kép (5. kép) méretében megtalálja azokat a dimenziókat, amelyek megfelelnek a legintenzívebb és legbrutálisabb erejű kifejezésnek.

Mert Keserü az alkotás lázas műveletében az artisztikumtól, de még a poézistól is megfosztotta a képeit, már amennyiben a biológiai szaporulatban nem vagyunk hajlandók felfedezni a költészetet. Vásznapai vadak voltak, nyersegek, csaknem durvák és agresszívek, s egy olyan tudattalan létezés ősállapotára utaltak, amelyről lehántódtak a civilizáció több évezredes rétegei. De ez a kezdetekig való visszatapogatódzás vissza is lökte Keserüt a mába, éppen a civilizáció által felhalmozott tudásnak a számbavételére kényszerítve.

Hódolat Vasarelynek, ezzel a címmel jelölte meg Keserü két kísérletező igényű vásznát, mely nemcsak eddigi festői eredményeinek az összegezése és rendszerezése volt, hanem ráeszmélés arra is, hogy mindaz amit tud, nem eredendően vagy kizárólag a sajátja. Nem tett egyebet, mint feltérképezte és elemezte a színeket és a formákat. A négyzetes mezőkre osztott képfelület így személytelen szín- és formakombinációvá vált: a négyzetekbe kisebb-nagyobb körök, illetve korongok kerültek, létrehozva a viszonylagosságok lenyűgöző, ám az általánosságok szintjén mozgó változatosságát. De Keserü 1967-ben kezdődő új festői periódusának kibontakozása mégis csaknem független ettől az esztétikai iskolázottságtól, melyben a tulmereg és szikár geometrikus jelek csak közhelyszerű értelmezést kaphattak. A továbblépés tulajdonképpen rátalálás volt, noha nyilván már ennek a tudatosodási folyamatnak az eszméltető közegében. Keserü Ilona a balatonudvari temető sziv alakú, zömök arányú sírköveiben ismert rá arra a nagylélegzetű ívet és barokkosan hullámzó görbületet magába foglaló formára, amelyet 1964 óta a ballusztrádszerű alakzatok ki-betüremkedő szegélyeiben már annyiszor "leírt". Most azonban nem a festői művelet közben, magából az anyagból bomlottak ki számára a nonfiguratív alakzatok, hanem a tárgyi világból emelte át őket festészetébe. Gyors egymásutánban festette meg a Sírkövek 1, Sírkövek 2, Sírkövek 3 című képeit, valamennyit az áttüztöltött "nagy motívummal" (6., 7. és 8. kép). A sorozat első két tagján, amelyeket valaha a hosszabbik oldalukkal összetapadt egyetlen képnek képzelt el, még valósággal burjánzanak a kis és a nagy "szívek", jelezve a formában rejlő változékonyságot. A színek most is plasztikussá, árnyékossá teszik a motívumokat, s így mindkét zaklatott kompozíció érintkezik Keserü gesztus-képeinek módszerével és hangulatával, agresszív dinamikájával. A Sírkövek 3 című festményen azonban már nyoma sincsen semmiféle esetlegességnek, feszültségkeltő befejezetlenségnek, a nyers életerő nyugtalanító, vad, csaknem szemérmetlen s egyben mégis titokzatos jelenlétének. A forgó, növekedő, lüktető alakzatok helyébe tisztán elhatárolt, pontosan meghatározott formák léptek. A színek is egyértelművé váltak: homogén narancssárga, rózsaszín és lila színsíkkokká egyszerűsödtek. A "klasz-szocializáló" kompozíció kristályosan tiszta lett és áttekinthető: csupán két "sírkő"

egymással szembenező motívumából áll, kettejük között egy csaknem ponttá zsugorított, a véglegességet még inkább hangsúlyozó parányi koronggal.

Azzal, hogy Keserü – kisebb felületi különbségekkel – ugyanazt a formát állította egymással szembe, azaz a forma tükörképével, mondhatjuk azt is, az árnyékával egyensúlyozta ki magát a formát, a létezését fogalmazta meg a legnemesebb értelemben vett primitívséggel. A formák nem érintkeznek egymással, csupán közelednek egymáshoz, miközben hullámzó erővonalak alakulnak ki közöttük. A középben bemélyedő, illetve kitüremkedő formáknak ez a szimmetriája és közeledése erotikus képzeteket kelt, egy olyanfajta testiségét, amely a létezés gyönyörteljes és érzéki átélésével függ össze.

Mai napig úgy látszik, hogy Keserü minden sorsszerű élményét ki tudja fejezni ezzel a sirkőből stilizált egyéni formával, amely elkoptathatatlan és kimeríthetetlen. Pályája mégsem egyetlen vágányon haladt, s maga a motívum is számos metamorfózison esett át. Életrszakaszokat jelölő metamorfózisok ezek, mindig egy-egy újfajta érzékenység képi teremtményei.

Az első döntő átalakulás már a sorozat következő darabján az 1968-ban festett *Sirkövek 4*-en bekövetkezett (9. kép). Az a már-már belterjességbe forduló személyesség, amely a gesztusfestészet "önkivületében" alkotott képeket, de még a *Sirkövek* első három darabját is többé-kevésbé jellemezte, most mintha visszahuzódott volna, hogy átadja helyét a világ elfogulatlanabb szemlélésének. Nem véletlen, hogy a festmény tájképi asszociációkat is sugall: az egymás mögé rétegződő, egyre szelidebben hullámzó ívek a dunántúli táj dombos lankáit idézik. Nem valamiféle konvencionális tájélményről van itt szó, hanem egy organikus egységben látott valóságról; az élet különböző fokozatait képviselő természeti lét és biológiai lét szerves kapcsolatáról. Olyasvalamiről, amit a nagybányai festészet még az ember és táj belső összeforrottságaként élt át, sokszor egy átlekesített, átistenített természet ígézetében. Keserü esetében azonban – s itt mégis a különbség a döntő – a táj nem lesz nagyszerűbb az embertől, aki a képein csupán természetrajzi minőségében van jelen. Az organizmusok összefonódása, és azonos ritmusban való lüktetése, melyet az egész festmény egymásba záródó, s egymásból kibomló formái oly nagyszerűen jelenítenek meg, egy nagyon is anyagban gondolkozó világlátásból sarjad.

A *Sirkövek 4* ezzel a "külső" és "belső" természetet egységbe fogó szintézissel ugyanakkor Keserü legpoétikusabb vagy talán első, valóban költői ihlettségű képe. Mintha most, amikor már fogékonyabbá vált a világ befogadására, érintette volna meg először az élet keletkezésének csodája, amely több volt már, mint pusztán biológiai szaporulat. Addig, amíg elmerült önnön ösztöneinek természetrajzában, nem ismert titkokat. Ebben a szélesebb horizontu, kitágult világban minden kétségessé vált, elérhetlenebb lett, messzebbre került, s a jelentések áttranszponálódtak. A *Sirkövek 3* csupa szenttelen tárgyilagosság, kinyilatkoztatásszerű biztonság, mélységek nélküli, síkbaformálódó egyértelműség. A *Sirkövek 4* átgondolt határozottsággal felsorakoztatott ívei már a térbe való behatolás feszültségét, egy új dimenzió birtokbavételét jelzik, miközben a dolgok rétegzettségéről, többértelműségéről is hírt adnak. A formák erőteljességük, roppant feszesességük ellenére is lágyabbak, simulékonyabbak, átködlük rajtuk Keserü váratlan elérzékenyülése. Főként a kép középső magvában, ahol a szív alakú sirkő mintegy méhébe rejti a rajta napfényesen átderengő kettős formát.

A Sirkövek 4 a továbblépés többféle lehetőségét hordozta magában. Dimenziói, teret ostromló formái a monumentalitás és a térbeliség irányába mutattak. Esztétikuma, amely a kompozíció rendezettségéből, felfelé törekedő formáinak emelkedettségéből, valamint a színek fokozásából vagy a komplementer színek finom harmóniájából sugárzott, a szépség és az artisztikum felé csábíthatta Keserüt. És csábította is, mégpedig új találmányán, a varrott képeken, melyek egyik eredendő alapélményének, a káosznak, vagy játékosabb formában, a gubancnak egy merőben más technikában való életrekeltsései voltak (10. és 11. kép). A forma körvonalait, amelyek a sirkő vagy egy emberi alak sematizált rajzát adták, színes pántlikákkal "huzta meg" Keserü, s ezeket vonalkázásokként árnyékolták be a rusztikus öltések. A motívumot színes szalagok, gyöngyök, fonalak gubancával töltötte ki. Előfordult, hogy a kompozíciót kiszabott formákkal, domborított applikálásokkal dúsította, örömet találva a kicsinyes precizitás és a bolondos zürzavar tudatosan felidézett kettősségében. A kettőség azonban sohasem volt valódi, vagy másképpen megfogalmazva: mindig az aprólékos bibelődés volt a szembeszökő. A finom, gondos kézműves munka, és a hivalkodó diszítőkedv inkább a népművészet egyes megnyilvánulásaira emlékeztetett, egyszerre idézte fel a matyó kötények szinompás csillogását és a mézeskalácsok jellegzetes, cifra bábit. Az a barokkos mozgalmasság vagy örvénylő káosz, amely Keserüt a lelke mélyén mindig is lenyűgözte, a varrott képek selymes, fénylő gubancaiból már nem sejlett fel. Lényegesebb volt itt a szinte giccsbe sikló artisztikum kockázatának a vállalása, egy olyan csaknem tüntető szépelgésé, amely a gesztusfeszítést nyerseségével szemben éppen az ellenkező végletet képviselte. S lényeges volt magának a műfajnak a megteremtése, a varrott kép, amely a kézimunkát beemelte a képzőművészetbe, s technikailag is kitágította Keserü kifejezési lehetőségének határait.

A Sirkövek 4 által kijelölt másik út mintha nagyobb távlatokat nyitott volna fejlődésében. Ugy látszik, hogy nem a motívum dúsítása és felborzolása, hanem a kifejezés redukciója hozta meg a motívum újabb metamorfózisát. 1969-ben, azaz a varrott képekkel egy időben született meg a Közelítés 1 és a Közelítés 2 című, két nagyméretű vászon, amelyeken a képi energiák az egymással szemben elhelyezett, de egymástól eltérő nagyságu "sirkövek" alakzataiban összpontosulnak. Noha a Sirkövek 3 című képen is a forma szembeállításából jött létre a kompozíció, itt mégis egészen másról van szó, mint a korábbi megfogalmazáson. Ezuttal hatalmas, lomha testekként terpeszkednek el a vászonba be nem gyömöszölhető, a rajta is tulcsorduló formák, készen arra, hogy roppant tömegükkel egymásba hulljanak. A Közelítés 1 -en még a jellegzetes keserü paletta – a narancssárga, a világos melegrózsaszín és a sötétebb hidegrózsaszín – színsíkjaiban feszülnek egymással szembe a hullámzó szélű, elnyújtott formák, hogy a Közelítés 2 -n már a színek inycenségétől is megfosztva, többé-kevésbé a plasztika eszközével nyerjék el rideg és tömör alakjukat (12. kép). Ahogyan a szürke felületű képmezőre applikálva, mint zsákvászon-domborítások megjelennek, roppant feszültségekkel telítődnek. Közelítésük drámai módon következik be, mintha két ellenkező töltésű égitest találkozna össze.

Aligha kétséges, hogy ezzel Keserü eljutott "nagy motívuma" kiteljesítéséhez. Nyomban hozzá is tehetjük: egyfajta kiteljesítéséhez, hogy érzékeltessük, nincs itt szó valamiféle abszolutumról, a metamorfózis-láncolat végkifejletéről. De igenis szó van a monumentalitás és a lépték által mintegy predestinált közléstartalmak

fokozhatatlanságáról, más szóval: teljességéről. Ezeknek a dimenzióknak, ezeknek az arányoknak a feszítettsége kellett hozzá, hogy motívumai kozmikus jelentőségűvé növekedjenek, s plasztikus széleik erotikus jellegű, rajzos görbületükkel ne pusztán a vegetatív létezés profán banalitását sugallják, hanem őszerejükkel, mitologizált erotikájukkal valamiféle őszanya-képzetet keltsenek.

A Közéletek, pályája egész vetületében is, különleges jelentőségűek, mert annak a kozmikus tér- és világélménynek a sűrített megfogalmazását adják, mely 1962 óta foglalkoztatta Keserü képzeletét. Annak idején csak egy parányi képen adott erről számot, melyet Forma nagy térben elnevezéssel jelölt meg; egy halformájúvá csiszolt kő s kettős árnyéka ez, a látóhatárral lezárt, de a kép három oldalán a végtelenbe szaladó térrel. Most nincs föld és ég és nincsenek szürrealista képzetárstításra indító megduplázott árnyék-formák; égboltozat van csupán, s benne az egymás kozmikus vonzásában "lebegő" égitestek.

Érdekes paradoxon, hogy ezzel a totális térértelmezéssel mégsem sikerült Keserűnek a teret teljesen meghódítania, mintegy birtokba vennie. A plasztikus formák által felkeltett térérzet ugyanis nem volt elegendő a tér mélységének, illetve rétegeztségének a megjelenítésére. Pedig már a Sírkövek 4 egymás fölé, illetve egymás mögé sorakozó íveiben felsejlik a térbe való behatolás igénye, hogy később, 1971-ben Változó formák és Képződő tér címmel egy egész sorozatot szenteljen Keserű ennek az igénynek a kielégítésére (14. és 15. kép). Ha eddig metamorfózisról beszéltünk, mennyivel jogosabb azt mondanunk most az önmagát minduntalan megújító, az önmagát folytonosan ujjászülő motívum esetében. Ez történik ugyanis csaknem valamennyi papírlapon, melyeken a kartonról nyomott sík formákat ceruzarajzzal egészíti ki, fejlesztli tovább vagy árnyékolja körül Keserű, hogy végül is színes térrétegekké görbítse őket. Mintha maga is elcsodálkozna azon a sokféleségen és gazdagságon, amelyet a motívum "megszóllaltatása" eredményez, mely egy "jó médium" hajlékonyságával és invenciójával válik engedelmes teremtménnyé a kezében. S egyben új összefüggéseket sugalló teremtővé is, hiszen minden formakapcsolatban benne rejlik variánsának számos változata: a formák megnyulnak, vagy újabb formák íródnak beléjük, félbemaradnak vagy megkettozódnek, vagy csak a széleik ismétlődnek meg, miközben szírványszínek gyulnak ki bennük, amelyek maguk is mértani alakzatokba csoportosulnak. Talán soha ilyen leleménnyel, frisseséggel és költői ihletettséggel nem komponálta Keserű a képeit, mint most, amikor a tér újabb és újabb rétegeinek a lehántásával maga a végtelen sejlett fel előtte: egymásba metsződő és egymáson áthatoló terek alakuló kapcsolatait, a statikus és a dinamikus felületek találkozásának mindig más és más káprázata, az általános jel és a simogathatóan érzéki megformálás újabb kísérletekre és kifejezésekre csábító ellentmondása. A képek színvilága is megváltozott, de nemcsak a szírványszínek prizmaszerűen megtört rovátkáinak csillogásától. A reklámszínek – lila, narancs-sárga, rózsaszín – dekoratív és metszően éles fokozatait puhább és természetesebb színskála váltotta fel: a vörös, lila, napraforgósárga és szürke hol ragyogó, hol meg érzékenyen remegő változatai.

Ebből a végül is mindig átrendeződő térből egyet végül megszilárdított és kiemelt Keserű. Ez ugyan – legalábbis alapelemében – már készen volt 1967-ben a Sírkövek 3 című képen, ahol a szembeállított formák között kialakult egy "szétnyló szív-motívumra, repülő vándormadár-ra, fodrozódó, egy irányba futó víz felszínére emlékeztető ornamens", (3) tehát egy olyan középben kicsücsösödő és jobbra és bal-

ra szimmetrikusan enyhe ívet leíró forma, amelyről a test bordázata is észébe juthat az embernek. Keserü most ezt a formát grafit vonalakkal beárnyékolva egymás fölött ötször-hatszor megismételte, úgyhogy a "bordák" éles hurkúkat vágódtak bele a térbe. Azóta ez a kompozíció, illetve alapmotívuma egyeduralomra jutott Keserü festészetében. 1971-ben álló tükrére festette rá, majd Villányban a szabadtéri művésztelepen óriásra növelve háromszor ismételte meg a márványtörmelékéből tapasztott éles rajzolatú formát a szemcsés talajon (17. kép). Nagyszerű monumentális kompozíció született belőle, melyben az ismétlődés agresszív monotóniáját – mint ha csak a természet változatosságára akarna emlékeztetni – fellazította a más-más színű és nagyságu kövekből adódó eltérő struktúra. 1972-ben a Villány 1 és Villány 2 című képeken vászonapplikációként jelentkeztek a szétnyíló szívomotívumok, később pedig szitanyomatként fekete és fehér alapra nyomva több szériában ismételte meg őket Keserü, egy plakátszerűen dekoratív, csaknem közömbösen szép felület kedvéért.

1975-ben "alakuló tereket" épített belőlük, mintegy a "képződő tér" refrénjeként. Azonos méretű, meglehetősen színes vásznak voltak ezek, melyeken kísérletezett a számára meglehetősen idegen színnel, a késsel és a zölddel is, hogy végül is a fő szölam a szürke-rózsaszín szinkompozícióké legyen. A formákban rejlő mozgékonytságot csak fokozta a felület illuzionisztikus megfestése, melyből op art effektusokra emlékeztető színvibráció bomlott ki. A síkok elmozdultak egymás mellől, a felületek megtörttek, megteremtve az illékony változékonyság esztétikus játékosságát.

Ha egy forma ennyire életképes, mint ez a sirkőből stilizált, akkor nyilván nem merültek ki a lehetőségei 1975-ben, illetve 1976-ban alkotott legutóbbi variációikon. Egy alapvető tendenciát mégis észre kell vennünk az átalakulásukban, s ez – úgy hiszem – az elszemélytelenedésük. Ez a forma fejlődésének a logikájából is következett: a teremtményből képépítő eszköz lett. Minden esetlegességtől, személyes sallangtól megtisztulva szabatos plasztikai jellé csiszolódtott. De következett ez Keserü művészi fejlődéséből is, mely megszabta, hogy – az egyre zárkózottabbá váló ember szemérmességével – a szélsőségesen szubjektívizált tartalmakat szenvtelenné esztétizálja.

Az elszemélytelenedés azonban nem az egyetlen tünete ennek a folyamatnak. A homogén és egységben látott világ helyére a felparcellázottság, a permanens változás állapota lépett, a teljesség helyébe pedig egy soha össze nem rakható, egésszé nem illeszthető világ víziója nyomult. Keserüt ugyan eddig is érdekelte a változékonyság, a mozgás, a relációk, de úgy, mint egy végső magjában mozdíthatatlan őállapot formációt. Képeinek rendíthetetlen derűje és egyetlenidejűsége, mely a történetiséget és a mulandóságot úgy rekesztette ki magából, mint sohasem-volt létezőket, egyaránt ennek az ösztönök, természetet, istent magába olvasztó Mindenségnek, vagy prózáiban szólva: egy predesztinált természetrajznak a megfellebbezhetlenségét sugározta magából. Nem valamiféle tantételként, hanem mondjuk úgy, természetként, képei spontán és magától értetődő létezési módjaként.

Most mintha ez a kissé naiv, de a maga nemében valódi totalitás vált volna két-ségessé benne. Bár talán túl drámaiak ezek a szavak annak az egyszerű ténynek a regisztrálására, hogy Keserü szériákat kezdett festeni. A szó mai értelmében vett szériákat, melyekben mindig a képek összessége alkotja a kompozíciót, s melyekben az egyes tagok, az egyes láncszemek apró változásai teremtik meg a feszültséget s teszik szuggesztívvé, vissza-visszatérővé, makacs ismétlődésükkel kitörül-



hetetlenné az élményt. A fekete és fehér alapra komponált szitanyomatok éppugy ennek a türelmetlen-játékos "széria-kedvnek" a termékei, mint az op art körébe sorolható vásznak. Szép, esztétikus felületeik monoton ismétlődése vagy illuzionisztikus káprázata egy végül is soha be nem fejezhető képsor mindig újra termelődő "másság"-át, relativ teljességét sugallja, ami Keserü jelrendszerébe illesztve nem egyéb, mint valamiféle kozmikus hiányérzet, beteljesületlenség.

Keserü Ilona sirkó-képei azonban nem pusztán az imént megrajzolt pályán fejlődtek. Ez volt természetesen a fő vonulatuk, de már 1967-ben a Sirkövek-sorozat születésével egyidőben létrejött a Vidám kép, sugárzó kedélyének ez az oly önfeléd megnyilvánulása. Invenciózusan egyesítette benne Keserü a korábbi hullámformát a nyulánkká karcsusított szívvel és a kör-körös alakzatokkal, miközben létrehozta a klasszikus nyugalmu homogén színsíkok és a rovátkákká tördelt vonalak festői egységét. Ihletett pillanatban történt ez a szintézis. Mindaz, ami 1964 táján a kalligrafikus vonalak érzékenységében, majd kötélcsomókká vastagodó életenergiájában öltött testet, itt elvesztette izoláltságát, egyetlen gesztusra korlátozódó tehetlenségét valahogyan olyanformán, mintha a puszta mondatokra hulló, darabos, szaggatott közlések egy képi dialógusba épülnének bele. S valami epikai "ráérősséggel" történt mindez; a hosszan fodrozódó kacskaringók, az önmagukba zárt görbék türelmességével és a finom mozgásokat is lelassító tömör színsíkok érząceket zsongító, szelid közönyével. Mintha a gesztusfestészetben átélt keletkezés-élmény és a sirkóformával felidézett létélmény egyesült volna egyetlen képben, megteremtve ezzel a mozgás egyensúlyát.

A Vidám kép nem maradt egyszeri spontán szintézis Keserü festészetében: formáinak gazdagsága, s főként ezeknek a formáknak leleményes társítása újabb kifejezés lehetőségét rejtette magában. A Tükörképen Keserü tovább csitította a festői felületet azzal, hogy a festés hevületétől meg-megszakított rovátkákat egymást szimmetrikusan ismétlő csikókká személytelenítette. Az így "akadémitzált" kompozíció fölé azután odahelyezte annak fordított és negatívan jelentkező mását – nem volt ez ismeretlen mozdulat a Sirkövek 3 után – de az eredmény ezzel a túlfokozott, s egymást mégis kioltó örvényléssel, ezzel a roppant merev szimmetriával mégis merőben új volt. A Tükörkép nem egy új létezési forma lehetőségét jelezte, hanem valaminek az önmaga által való megsemmisülését, illetve egy pusztán artisztikus, dekoratív létbe való áttranszponálását képviselte. A "téma" igazi kiteljesedése végül az 1970-ben alkotott, Nagy vidámnak keresztelt képen következett be (13. kép). A behelzítő színű – halvány rózsaszín, kobaltkék, pros és narancssárga – festői részletek finomsága és a durva zsákvászonból domborított félhengerek könnyörtelen felzárkózása – mint két egymásnak homlokegyenest ellentmondó minőség – feszültté és csaknem provokatívvá tette ezt az eredetileg oly harmonikus kompozíciót. Ugyanakkor olyan ritmussal töltötte fel, amely a korábbi változatokból hiányzott: a plasztikai formában rejlő vitális energia duzzadóvá, és ismétlődésükben csaknem fenyegetővé növelte a kigyózó félhengereket. A motívumok jelentése is felcserélődött: a Vidám kép rezdülékeny rovatkáinak itt most az izmos testű vászondomborítások feleltek meg, a festői formák pedig a korábbi stabilitás helyett a törékenységnek, vagy inkább talán az elegáns kecsességnek, s egymásba simulás helyett autonóm tartományokként feszültek szembe egymással.

Mert lehetetlen észre nem venni, hogy Keserü a "zsákvászon-plasztikákkal" valóban kiéptített magának egy autonóm szférát, amely noha sokszor össze is ötvöződött

a festészeti kifejezéssel, akkor vált igazán alkalmassá más tartalmak közvetítésére, ha nem vagy csak mellékesen kíséerte festői cselekvés. Keserü "plasztikái" érdes-ségükkel, puritanizmusokkal, monochróm nyersségükkel és nagy méreteikkel egyik alapvető alkotói hajlamának, a monumentalitás iránti érzékének feleltek meg a legmaradéktalanabban. Ugyanakkor azonban egy olyan tisztán vizuális plasztikai jelrendszer birtokosává tették, amely elszemélytelenített, objektív összefüggések megjelentetésére vált alkalmassá. A *Közéltetés 2* is már ezt az objektívizált létélményt közvetítette, amelyet akár világ-élménynek, vagy a természeti népekéhez hasonló világ tudatnak is nevezhetünk. És lenyűgöző méretűvé növelve ez formálódik meg a *Hasításban* (1969), ahol a képet függőlegesen átmetsző hullámvonal a föld roppant gyűrődése vagy az óceán hullámverése is lehetne; egymásba épülő őselemek gigantikus egysége. Ugyancsak hasonló dologról van szó a *Világból* egyik változatán is, amelyet 1975-ben alkotott Keserü. A finomabb vászonból domborított-varrott képen az egymást végtelenségig ismétlő, s egész felületet beborító hullámvonalas és szakadatlan természeti mozgás finom ritmusát, s életteljes lüktetését idézi. A *Kétdombban* (1969) viszont humanizált természetélménye fogalmazódik meg; a tiszta fehér képen nincs egyéb, mint egy vászonra ragasztott plissézozott paraszt alsószoknya, melyből középen – akár csak két női mell – enyhe plasztikájú dombocskák emelkednek ki (20. kép). Ez a plissézozott felület tér vissza hat évvel később az újból személyesebb tartalmat közvetítő *Véres képen*, ahol megint a festői kifejezés lesz a nyomatékosabb (21. kép).

1969-től kedve Keserü Ilona festői érzékenységét egy, a minden eddigőtől eltérő művészi probléma is állandó ingerlékenységi állapotban tartotta. Mintha pályájának tisztán kirajzolódó, s eddig követett vonulata mellett, melyben szélsőséges pólusok is megfértek egymás szomszédságában, végig lett volna egy látnas áramlat is, amely lökészerű impulzusoktól hajtva időről időre egy-egy társtalannak látszó kezdeményezést eredményezett. A legutóbbi időkig ebből a rejtve, szinte titkosan fejlődő életéből végül felszínre tört; így született meg Keserü színekre.

Az előzmény egészen a baranyai képekig vagy más néven a "Szuszék-tanulmányok"-ig nyúlik vissza, s úgy látszik, hogy akár csak a balatonudvari sirkövek esetében, megint a népművészet, illetve a népművészeti ornamens ihletésére bízta magát Keserü. Ám itt erősebb a motívumhoz való tapadás, s mintha nem is érdekelné Keserüt a geometrikus díszítőmotívum átírása, amelyet képein szinte gépiesen ismételt meg. A szuszék-tanulmányokon a forma csupán ürügy, hogy váratlanul általuk és bennük felragyogtassa a szívárványszíneket. A szuszék sormintaszzerűen futó ornamensei vagy csillagszerű rovátkái apró tagozataikkal valósággal felkínálják magukat egy kaleidoszkópszerű látvány megidézésére; Keserü legalábbis egy ilyen színikíséreltet vagy színmágia pusztá tartópilléreit látta bennük. Ugyanakkor azonban éppen ezekre a konstruktív formákra volt szüksége ahhoz, hogy elszakadjon végre biológiai jellegű, érző, lüktető, élő színskálájától, még ha paradoxonnak tűnik is, hogy a rózsaszín, lila, sárga oly kényesen rafinált színviszonylataira alkalmazzuk ezt a megjelölést. Keserü a szuszék geometrikus "sormintáját" zöld, piros, kék színekkel festette meg, meleg, tüzes, erős színekkel, amelyek mégis színtelenebbek voltak még az ő korábbi visszafogott palettájánál is.

1971-ben a ceruzarajzzal kombinált nyomatain újra felbuzgott benne a szívárványszínek csodálata. Változatos kompozícióit gyakran gazdagította is négyzetekből vagy kicsiny téglalapokból álló színes fénytörésekkel. Mégsem váltak jelentékenyebbé

ezek a kísérletek egy ki nem élt színélménynél, amely tulajdonképpen még mintha egy Vasarely iránti nosztalgiaiával is összefüggött volna. Vasarely szintudománya, mint egy végtelen művészi szabadság lehetősége sejlett fel előtte, s ennek az ábrándképe nyomult fel benne a baranyai képeken és "képződő tereken", hogy végül 1972-ben a Hullámzás-ban és a Alakuló tér-ben érzéki valósággá szilárdulják. Ez a szintobzódás hirtelen értelmet kapott, amint rázudult egy domborításokkal megmozgatott homogén kék felületre, s így az alapforma által sugallt csendes ritmus egyszerre csak megtört a vászon síkját diagonálisan metsző színes csikok özönétől, egy ellentétes mozgás felgyorsult ütemétől. Ennél is nagyobb szabású vállalkozás volt az Alakuló tér, Keserűnek máig legszebb "szívárványszínű" kompozíciója (19. kép). Nem hagyományos értelemben vett táblaképről van szó, hanem egy folytatódó hullámzásba görbitett-domborított, a három dimenzió érzetét keltő plasztikáról, még akkor is, ha a "test" egyetlen nézetre van komponálva. Egymáshoz tapadó színes hatszögek borítják be ezt a modellt, lefelé egyre inkább megfogyatkozva, miközben maguk is egyre kisebb formákká zsugorodnak. Noha a hatszögek mértani eredetűek, mégis organikus természetűeknek hatnak, olyanformán, mint a méhek építményei. Bennük – ahogy ezt Keserű képeinek többségében megszoktuk – megint csak az élő anyag végzi el önmozgását, olyan érzéki és egyben olyan varázslatos módon, ahogyan ez egy természeti jelenség esetében történni szokott. De nem a véletlen függvényeként, pusztán impressziót teremtve, hanem egy belső rendszer kikristályosodásaként; szembeszökő ugyanis az a szervezethez, amely az egész művet tagolttá és egyben ökonomikussá teszi.

Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy Keserű hatszögekből való építkezését nem valamiféle természeti analógia indította el. Számára a hatszög konstruktív és nem pedig organikus jellege lehetett az értékes, a forma tiszta racionalizmusa, nem pedig rejtett misztikája vonzotta, mely végre egy elfogulatlan szinkisérlet alapelemét adta a kezébe. S mégis: ez a fegyelmezett és roppant éber szellemi művelet az egyik legszubjektívebb felfedezéshez juttatta. Ő maga így számol be erről az élményéről: "1972-ben egyik képemen megkísérletem szerepeltetni minden színt, amit a három alapszínből ki tudok keverni olajfestékkel. A zöld, kék, lila, bíbor, narancs, sárga fokozatonként épült egymásba. Bizonyos árnyalatokkal, variáns mezőkkel közelítette meg egyik szín óvatosan a másikat. Zökkenők keletkeztek, amit nem kívánt a kép. Mi lehet közömbös felület két bármilyen szín között? Fekete, fehér, szürke. A fehér ezen a képen más szerepet kapott, fekete, szürke nem felelt meg. Kiderült, hogy van még egy szín, ami két, egymást nem kívánó mező közé helyezve elvégzi a kiegyenlítést. Halvány, okkeres-rózsaszínes árnyalat: bőrünk színe, amit szemünk annyira megszokott már, hogy alig vesz róla tudomást. Ez nagy felfedezés volt. Megtaláltam az emberszín, ami tudati beidegzettség, ismerős és eltűnő mivolta miatt hihetetlen könnyűséget és zavaró titokzatosságot egyszerre képes hordozni. Használni kezdtem, képek sorát festettem, hogy feltárjam lehetőségeit" (4) – írja 1977-ben, budapesti kiállításának katalógus-előszavában.

Az "emberszín" megtalálása Keserű színelemzéseinek új távlatot, sajátos, egyéni értelmezést adott. Ettől kezdve nem is a színek egymás közötti kapcsolata, hanem az emberszínrel való érintkezése izgatta, mert úgy látszott, hogy ez a semleges, konvencionális árnyalat nyomatékokat ad mindannak, amivel kapcsolatba kerül. Nagy felületre növelve pedig "melegérzetet kelt, megnyugtat, segít koncentrálni." (5)

Keserü szemében ez a felfedezés megrázónak tűnt, holott nem volt nagyobb horderejű élmény, mint az, amikor a strkő vagy hullámformában ismert rá önmagára; önmaga nyugtalanságára és bizonyosságára. Most egy elszemélytelenített közegben tágtotta tovább megismerésének határait, de a tudományosan látszó szinkörből megint csak az érzéki megismerés tapasztalati valósága bontakozott ki a számára. "Meghódította" a színeket, de csak azért, hogy a dolgok testisége egy merev és tulajdonképpen jelentés nélküli színskála kontrasztjában annál nagyobb megnyugvással és átszellemített gyönyörrel töltse el. Mert pontosan ez történt akkor, amikor megfestette a Világból I című, 14 darabból álló képét, ahol a szinkör általa választott képviselői érintkeznek az emberszinnel, ami végighúzódik mellettük. Az "emberszin" egy nyugalmas, lassu ívet leíró keserű formát tölt ki, miközben meleg, érző felületével valósággal benyomul a színes színsíkok szentelen közegébe. Ha az "emberszín" iv alulra kerül a kompozícióban, akár a föld is lehetne, áttetsző könnyűségével ugyanis olyan szilárdságot testesít meg a fölötte sorakozó színsíkok relativ egyensúlyával szemben.

Keserü művészete, ha nem félnénk a szó gyanus csengésétől, azt mondhatnánk, önmagából, önmagától fejlődött. Inspirációi mindig vizuális természetűek voltak, s ahogy haladt a pályáján, a vizuális ihletettséget egyre inkább csak önnön formáiból merítette. Egy-két kivételtől eltekintve, sohasem valami fogalmi, intellektuális vagy egyszerűen aktuális történeti élmény volt az, amelynek a kifejezésére képi formát keresett, hanem eredendően a kép volt az, amely átlényegülve, a pusztán vizuális tartalmakon túlmutató, tehát képzőművészetben túli jelentéseket közvetített. Ez az önfejlődés vezette vissza Keserüt még a tisztán tudományosan ígérkező színelemzéseiben is – igaz, most már egy magasabb tudati szinten – ahhoz a világfelfogáshoz, amely festészetét – az op art jellegű kompozícióktól eltekintve – az evidenciák festészetévé avatta. Mert bármilyen széles skálájú is kifejezőmódjában művészete – melynek pólusai a kaotikus formátlanság, illetve a kikristályosodott, élesen meghatározott forma; a tobzódó festőiesség és a puritán "plasztikusság"; a fékevesztett szenvedélyek és az intellektuális mérlegelés –, valamennyi képe egy mindig azonos forrásból táplálkozó bizonyosság foglalatosa. Ennek a bizonyosságnak a tartalma alapélményével, a létezés gyönyörteljes átélésével függ össze. Keserü számára ugyanis soha meg nem szokható tény, hogy megszületett, ezt a szenzációt azonban sokkal kevésbé az intellektusával, mint inkább az érzékeivel éli át. Nagy "témája" a létezés, számára tehát nem filozófia, hanem elsősorban biológia. Ösztöneinek "adatait" és szellemi megismerésének egyszerűvé és tündöklővé csiszolt felfedezett, melyek az erő, a gyönyör, a testiség állandó jelenlétét sugározzák – mint látuk elvont formákban jegyzi le. Ebből a kettősségből származik festészetének izgató feszültsége és teljesen egyéni karaktere is: nem fogalmi törvényszerűségeket fejez ki az absztrakt festészet eszközével, hanem tapasztalati valóságot. Anyagi absztrakt festészet tehát az övé, melyben a tudat élményei is nyílt, barátságos, érzéki látványra és egyben a mulandóságon kívülrekedt egyetlendejűséggé transzponálódnak.

Művészetét aligha sorolhatnánk be egyetlen stílusirányzat fogalomkörébe. Bár gesztusfestészete megfelelt az absztrakt expresszionizmusnak, ez a megnevezhetőség későbbi munkásságára nem alkalmazható. Ha át is szüremlettek festészetén bizonyos hatások, azok – a csodálat vagy a vonzalom ellenére is – vagy ellentétes irányba taszították, vagy csak lelkének felületét borzongatták meg kis kíváncsiságok, szellemi elkalandozások formájában. Nem volt közömbös a pop art "fordula-

tok" iránt, de objektumok esztétikussága végül is ellentmondott a pop art mulandó anyagok és triviális tárgyak iránti előszeretetének, mint ahogy a pop art ideológiájával nem is érzett semmi közösséget soha. Átítatta látását az op art illuzionizmusa is, de csak olyan odaadással engedte át magát ennek a hatásnak, mint a lehetséges kifejezőmódok közül az egyiknek, amelyre minden nehézség nélkül rápróbálhatta saját formáit. Festészetének végül a konstruktivizmushoz, a vele legrokonabb irányzathoz sincs valódi köze; formái organikusak és nem geometrikusak, s minduntalan feltöltődnek érzelmekkel, hangulatokkal, életenergiákkal.

Ebből fakad, hogy életműve társtalanul áll a magyar művészetben, s az egyetemes művészetben sincsen közeli rokona. Hiszen még modernsége sem egyértelmű, nem hordja magán egy visszavonhatatlan és végleges szakítás forradalmi jegyeit. Munkásságát ugyanis a konvencionális látástól való elrugaszkodása ellenére is áthatja valami nemes hagyományszeretet. Művészi felelősségérzete a régi mesterek etikus hivatástudatára emlékeztet, a személyes kézjegyhez való ragaszkodása pedig az ősi értelemben vett "festőség"-gel való eltéphetetlen kapcsolatát jelzi. Egy olyan fajta összeforrottságot, amelyből az következik, hogy Keserű felfogásában és gyakorlatában a kézműves munka, a kivitelezés individuális módja és érzékenysége a művészet lényegétől elszakíthatatlan mozzanat. Művészete így kettős kockázatvállalás: az avantgard kezdeményezés és a mesterség hagyományos értelmezéséé.

## JEGYZETEK

- (1) ROZGONYI IVÁN beszélgetése Keserű Ilonával. 1966. Hangfelvétel.
- (2) ROZGONYI IVÁN beszélgetése Keserű Ilonával. 1966. Hangfelvétel.
- (3) SZABÓ JULIA: Keserű Ilona kiállításához. Kiállítás-katalógus előszó a hajduszoboszlói kiállításához. 1975 december.
- (4) KESERŰ ILONA katalógus-előszava budapesti kiállításához: "Keserű Ilona színtere". 1977 december.
- (5) KESERŰ ILONA katalógus előszavából. Uo.

## IRODALOM

- PERNECZKY GÉZA: Die Malerin Ilona Keserű. Budapester Rundschau, 1968 január.
- SZABADI JUDIT: Keserű Ilona képeiről. Műgyűjtő. 1971/3.
- SZABÓ JULIA: Keserű Ilona festészete. Művészet, 1973.
- Bencsik István, Keserű Ilona, Major János kiállítása a Fényes Adolf teremben, 1969 szeptember-október. Katalógus.
- Keserű Ilona kiállítása. Pécs, Janus Pannonius Múzeum. A Janus Pannonius Múzeum művészeti kiadványai 12.
- Keserű Ilona kiállítása a Csepel Galériában, 1973 február-március. Katalógusigényelt meghívó.
- Keserű Ilona kiállítása Hajduszoboszlón, 1975 december. Katalógus Szabó Júlia előszavával.
- Keserű Ilona színtere, "Téralkotás tárgyformálás." Kamarakiállítás sorozat az Iparművészeti Múzeum Diszteremben, 1977 december-1978 január. Katalógus KESERŰ ILONA előszavával.

## Summary

### AN OUTLINE OF ILONA KESERŰ'S ARTISTIC CAREER

Ilona Keserű, (born in 1933) who at the beginning of the sixties was yet one of the most promising talents of the Hungarian avantgard, with her surprising initiatives, frverish search for a path and explosive achievements, by now became the figure of the greatest formation in Hungarian non-figurative art. Her course, embellished with many a detour and by a large variety of spiritual ventures, but at the same time very consequent, until today did not become some sort of consolidated art or a state of creativity that would threaten with becoming rigid. As an accomplished and mature painter her works carry the signs of absorbed studio work, it's professional intimacy, and at the same time, the excitement of the discovery and the possibility of advancement equally. She paints boards, makes collages, models huge canvases, or saws or emroides her pictures with enormous care, prepares designs for scenery or models space with her monumental objects.

Ilona Keserű has finished her studies at the Academy of Fine Arts in 1958 as the pupil of István Szőnyi. From István Szőnyi, who by his nature – inspired lirical painting was one of the aoutstanding representatives of the postnagybánya style, she could not learn too much, given her fundamentally different artistic formation. Her master in the true sense of the word was not him, but the abstract painter living in the Town of Pécs, Ferenc Martyn. Martyn's sign – painting, the clear glow of his colors, the aesthetic credit of his pictures was an unforgettable experience for Keserű, even if it did not inspire her directly. Though she has painted her first abstract painting in 1959, which has in reality carried signs taken over and linked with the art of Martyn by formal marks, this attempt was not continued. The turning point finally came only 1964, after a lengthy sojourn in Italy, from than on, Ilona Keserű has formed her pictures from baroqueish waving and interweaving, agile forms, which were soon filled with the feverish impulse, and explosive tension of gesture painting, with the individual sensitivity and with the individuality of an almost confessional value, of the painter's touch.

The years of 1965 and 1966 were the period of the gesture painting, that is, of the so-called abstract expressionism. The abstract forms of the canvasses created in the extasy of the gesture painting, even if they are spheres or round shapes, they do not stem from geometric structures. The thickly applied paint behaves as a live material on the pictures of Keserű: bubbles, spreads and sparkles, while thickens into a rotating sphere or into a mass resembling the form of eight. Just as the shapes, the colours also are ordered to the rules of this boiling world; that is, the colours have dimensions; deth and length, a plasticity, they do not cover, but form, they are not plains, bus masses.

In 1967, a new artistic period has started in the activity if Keserű. As till now, through the creative process the nonfigurative formations have emerged from the material itself, from now on she took them from the world of objects into her art. She has stylised into her "great motif" the heart shaped, stubbly proportioned carved gravestones of the Balatonudvary cemetery. She abstracted a non-natural, man-made object into a sign, that she has filled with a very natural, biological, and we can add, erotic meaning.

Until today it seems, that Keserü is able to express all of her destiny – like experiences through the individual form stllized from this gravestone, that is inexhaustable and does not wear out. A wonderful motif of her variations is the picture called "Nearing 2" where the motifs increased to monumentality – as canvas reliefs – are filled with cosmic significance. She has created numerous sequences from the continual metamorphosis of her motif; from poster-like quite indifferently decorative surfacegames, to the illusionistic dazzle of the colorful space- strata, suggesting infinity. She has completed her variety of colours, that were formerly reduced to violet, orange and pink shades, to a full spectrum, in which she observes and marvels at the behaviour of the colours in relation to the so called human colour, the colour of the skin.

The content of the pictures of Ilona Keserü is related with the fundamental experience of the painter, the wonderous undergoing of the existence. For Keserü, it is a sensation never to be accustomed to, her being born, a sensation, that she percieves not as much through her intellect, but through her emotions. Her great "theme", the existence, for her is not phylosophy, but rather biology. She puts down the "data" of her instincts, that radiate the continual presence of force, pleasure and physicality, in an abstract form. From this duality comes the exiting tension and totally individual character of her painting; she does not express with the means of abstract painting some conceptual regularity, but rather an experienced reality. Consequently her painting is materially abstract, in which the realities transmitted by the sensing organs are transformed into open, friendly and sensual visions, and at the same time into a one-timeness, excluded from transitoriness.

