

Hullámozás térben és időben. Keserü Ilona munkásságáról

Olay Hanna Noémi

Eötvös Lóránd Tudományegyetem

Bölcsészettudományi Kar

Szabad bölcsészet szak, esztétika specializáció, III. évfolyam

Témavezető: Dr. Seregi Tamás, habilitált egyetemi docens

2025

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés.....	3
2. Térkezelés és szellemi hatások.....	4
3. A tér- és időszervező motívum.....	7
4. Érzékiség és gesztusfestészet	11
5. Műelemzési szempontrendszer.....	12
6. A plaszticitás megjelenítése árnyékolással.....	13
7. A vászondomborítás.....	15
8. Reliefek	16
9. Varrott képek	18
10. Színes gubancok	19
11. Térbeli test.....	23
12. Összefoglalás	24
Bibliográfia	26
Függelék.....	28

1. Bevezetés

Keserü Ilona a hazai festészet 1960-as években indult, idősebb generációjának kiemelkedő képviselője. Művészetét többek között a Nemzet Művésze címmel, illetve Kossuth-díjjal ismerték el, számos értekezést és elemzést szenteltek munkásságának. Az absztrakt festészeti iskola első hazai mesterei alatt nevelkedett, felívelő pályája során maga is a non figuratív művészet megkerülhetetlen alakjává vált. Munkái számos nívós nemzetközi tárlaton szerepelnek, köztük olyan intézményekkel, mint a new york-i Metropolitan Museum of Art, vagy a párizsi Centre Pompidou.

Az alábbi dolgozat célja feltárni azokat a tér- és időbeli tényezőket Keserü Ilona munkásságában, amelyek egyedülálló hatásáért felelnek. Az elemzés a mozgás és a változás motívumát felfejtve bemutatja azokat a jegyeket, amelyek egyedülállók teszik munkásságát a hazai és nemzetközi szintén, valamint időtállóvá a hatvanas évek szocialista rendszerétől kezdve a huszadik század utolsó harmadán keresztül az egészen napjainkig ívelő pályán, és vélhetően a következő generációk szemében is.

E célkitűzés érdekében a dolgozat a Keserü életmű különböző alkotásait a térkezelés szempontjából vizsgálja, s e fő probléma mentén csoportosítja a kompozíciós tendenciákat aszerint, hogyan kezeli a festmény az alapvetően kétdimenziós síkját, majd hogyan lép ki ebből, milyen megoldásokat javasol a térbeliség különböző formáinak ábrázolására. Az írás bemutatja, hogy ezek a lehetőségek milyen technikai megoldásokból építkeznek, milyen közös anyaghasználati alapokra vezethetők vissza, továbbá elemzi azt, hogy az egyes módszerekkel a művész hogyan éri el ugyanazt a hatást, hogyan rögzíti a mozdulatokat a képeken és jelez egy folyamatos mozgást, valamint hogyan teszi ezáltal időtállóvá és örökérvényűvé az alkotásokat és azok mondanivalóját.

A dolgozat központi feltételezése, hogy a művek sugározta időtálló művészeti érvényesség kulcsa az egészen egyedi térkezelésben rejlik, amelynek fő szervező eleme a hullám köré épülő motívumrendszer. A hullámmotívum már Keserü munkásságának korai szakaszában kiépül és számos különböző forrásból táplálkozik. A temetői ívektől kezdve a népművészeti tradíciót át egészen a természeti jelenségekig számos olyan inspirációt sorolhatunk fel, amelyek együtt kiemelkedően komplex tartalommal képesek megtölteni a képet. Az életmű logikusan felépített, tudatosan formált pályát mutat, amelyben centrális szerepet kap a térkezelés fejlődési íve. A művészi pálya spirális szerkezetűnek tekinthető, egy-

egy pontba gyakran visszatér, és ismétlődő motívumokat jár körbe folyamatosan megújuló nézőpontokból.

A dolgozat azt igyekszik bizonyítani, hogy Keserü munkái egy univerzális nagy egészbe való becsatlakozás, folyamatosan változó, kaotikus világmindenség, állandó zűrzavar, illetve az ebben való érzéki, biológiai létezés gondolatát sugallják. Ezt az idő és a tér végtelen lehetőségének és a pillanatnyiság okozta feszültségnek a dinamikájával ülteti el munkáiban. A véges és végtelen közötti átfolyást, alakulást a hullámmotívummal mint vizuális eszközzel valósítja meg. A tér- és időszemlélet ezen alakzat térbelivé válásának vezető útján, különböző formai szinteken, eltérő technikai eljárásokkal nyilvánul meg. A hullámmotívum autonóm testté válásának formai szintjei egymást követően a következőképpen alakulnak: a plaszticitás hatását keltő árnyékolást a vászondomborítás követi, majd a színes gubancok saját dimenzióján keresztül eljut a térbeli alakzathoz.

2. Térkezelés és szellemi hatások

Keserü festészetében mindig központi szerepet kap a tér, amelyben az aktuálisan meghatározott motívumrendszer különböző elemei egymás mellett léteznek. A kép belső idejében stabilan állnak, egy helyhez kötve jelennek meg. Kölcsönhatásaik azonban a mozgás lehetőségét indikálják, a mozgás ciklikussága pedig ebből következően magában hordozza a folyamatos változás törvényét is. A gesztusszerű alakzatokat határoló hullámvonal feladata, hogy megjelenítse az örök mozgást és változást, amely minden kompozíció felett ott lebeg. Ezért szerepéhez hűen összekapcsolja a pillanatnyiság feszültségében rögzült mozdulatokat és az élet folyását, a világ végtelen terét és idejét, melybe a másodperc elmúltával ezek az áramlások újra visszakapcsolódnak.

Ezt a hullámozó térképzést a gazdagon felépített motívumrendszer foglalja keretbe, amely forrásait tekintve kiemelkedően széles spektrumból merít. Az alábbiakban a jelrendszert alkotó sarokköveket részletesebben ki fogjuk fejteni. Ezek közé tartoznak a balatoni temető sírjai, Pécs szerepe mediterrán művészeti bölcsőként, a mesterétől örökölt bioromantika és a kimeríthetetlen természet, Róma és az olasz tanulmányút, a színházi díszletek világa, valamint a népművészet.

Keserü vizuális világában a balatonudvari sírkövek hullámmotívuma kapja a legmeghatározóbb szerepet, minden egyébnél gyakrabban tér vissza alkotásain. Már kezdetekben, a hatvanas évek végén alkalmazta, majd sok évtizeden keresztül jelen maradt képein. A Balaton nagy hullámait, sirályok szárnyát idézi meg ez a jellegzetessé váló ív,

szükségszerűen a tóparti helyszínhez kapcsolva saját jelét. (Szabó, 2014., 562.o.) De eltávolodva a konkrét eredettől, univerzális formaként fedezhetjük fel benne a természet ismétlődő folyamatait is, mint a „különleges szépségű kinyílt virágszirmot”, vagy a testiséggel kapcsolatban a „szétszétnyíló szívformát”, vagy az emberi test bordakosarának ívét. (Szabó, 1984., 16.o.)

Pécs, az indulás helyszíne, amely magyarázza Keserü művészetének „mediterrán” vonásait, de egyben a választott mesterétől, Martyntól tanultak elsajátításának helyszíne is. (Tolnai, 2009., 13.o.) A meleg, délies, erőteljes színek robbanásszerű előtörései munkáin a Delaunay házaspár alkotásait idézik, akik a természet lüktetését színritmusokkal igyekeztek visszaadni. (Szabó, 2014., 534.o.) Martyn Ferencen keresztül az Európai Iskola művészetével is találkozott, számos reflexió jelenik meg a motívumok között nagy művészekre. Az Abstraction-Création művészcsoporthoz tartozó alkotójától tanulta el a természeti inspiráció szerepét, amely elemi szinten határozta meg későbbi műveinek jelrendszerét. Mentorának művészetéhez Kállai Ernő teremtette meg az elméleti hátteret, így a bioromantika meghatározó jelentőségű Keserü alkotói filozófiájában. (Hornyik, 2003., 205.o.)

Pécs Róma városával kerülhetne egy tengelyre, ha Keserü művészeti fejlődésének meghatározó helyszíneit vizsgáljuk. Egyéves tanulmányutat töltött a hatvanas évek elején Olaszországban, amely pályája kezdetén fontos tapasztalatokkal és élményekkel gazdagította kialakulóban lévő alkotói attitűdjét. (Keserü, 2009., 59.o.) Mind a barokk stílusjegyek, mind a korszak modern művészetének újító felfogásai nagy hatással voltak későbbi pályájára. (Szabó, 2014. 536.o.)

A festés mellett egyfajta kiegészítő művészi praxissá válik a színházi díszlettervező munkássága. Számos terv, tanulmány, illetve a vizuális világban felbukkanó festett vagy rajzolt elem kerül megvalósításra ebben a formában, amelyeket az avantgárd irányzatok felé nyitott színházak beépítenek előadásaikba. (Beke, 1997., 159.o.) Beke László az új médiumok és az intermediális művészet elemzése kapcsán emeli ki Keserü díszlettervezési gyakorlatát, amellyel egy „köztes szférát alakított ki a képzőművészet és a színházművészet határán.” (Beke, 1997., 110.o.)

Motívumrendszerét a népművészet területéről technikai szinten a baranyai szuszék minta és a falra rakható cseréptányérok átvétele gazdagítja, azonban ennél is fontosabb az innen átvett szemlélet, amely egy törvények által irányított, folyamatos ismétlődés megnyugtató biztonságára törekszik. A falikárpitok, a varrott festmények műfaja és a természetes vászon

alapú technikai újítás, a vászondomborítás is a folklór kutatásának köszönhetően került be repertoárjába. (Szabó, 2014. 532-533.o.)

A sokszínű és akkurátusan összeválogatott szellemi és filozófiai forrásokból építkező jelrendszer dekódolását követően az örökös mozgás és változás formai eszközeire kell felfigyelnünk. Az általunk javasolt elemzési szempontrendszer kategóriái a térbeliség megvalósulása felé vezető úton ugyan lineáris fejlődési ívet sugallnak, használatuk időrendjére ez korántsem igaz. A különböző technikai megoldások jelentős részét már korán alkalmazza, majd rendszeresen újra és újra felhasználja, változtatja őket. Az általunk elemzett művek általában egy-egy újra felhasznált eljárás termékei, azonban a megvalósításnak mindig van valamilyen egyedi és innovatív eleme, amely csak az adott műre jellemző. A kivitelezési formák közé tartoznak a plasztikus hatást keltő síkbeli árnyékolások, a vászondomborítás és annak egyéb formái, a színes gubancok motívuma, mely sajátos dimenziót képez a képtérben, valamint az autonóm fizikai test.

A legegyszerűbb eljárás a *Változó tér* (1. ábra) sorozat egyik darabján szembetűnő síkbeli árnyékolás, amelyet olajfestékkel alkalmaz vászonképeken, illetve szintén olaj, grafit, tus, vaskarc és egyéb eszközök használatával különböző papírmunkákon, például a *Kapu B* (2. ábra) című alkotáson. Gyakran akár op artos illúziókat látunk, amelyek teljesen megtörik a felületet, a síkok elcsúsznak egymás felett, a kompozíció mégis a síkbeli megjelenítés szintjén marad. (Szabadi, 1978., 72.o.) A nyomatok, ahogyan a *Képződő tér* (3. ábra) sorozat egy eleme is mutatja, egy érdekes alcsoportot képeznek ezen a szinten, hiszen továbbra is megőrzik a síkbeli formátumot, elkészítésük azonban egy fokkal komplexebb térbeli elemek bevonását követeli meg, a vetülés és a nyomtatás révén bonyolultabb képterekhez jutunk.

Komplexebb formai megvalósításuk révén a térbeliség szempontjából összetettebb kategóriát alkotnak azok a művek, amelyek kilépnek a kétdimenziós síkból és túllépnek a papír, illetve a vászon megszokott határain. Erre a jelenségre számos különböző példát láthatunk. A tekercsképek, akárcsak a *Narancs-rózsa közelítés* (4. ábra), olyan festmények, amelyek lebegővászonra készültek, így felfüggesztve a fal előtt a levegőben lógnak, ami azt jelenti, hogy bizonyos fokig kiemelkednek a falhoz simuló vászon meghatározta síkból. A faliszőnyegek műfaját a népművészetből emeli be a modern művészetbe, a kárpitok a festményekhez hasonló motívumrendszerrel operálnak, technikai megvalósításuk azonban eltérő. A lebegővászonhoz hasonló rögzítésükkel ezek a munkák is kiemelkednek a kifeszített vászon kétdimenziós felszíne elé, anyaguk és kivitelezésük miatt a vászonképnél karakteresebb textúrával rendelkeznek, felületük nem olyan sima, mint a festményeké. Két olyan alkotás van még, amely

térkezelési szempontból az eddig tárgyalt kategória rokona, a két balatonudvari *Akcio kép* (5. és 6. ábra). A fotók olyan jeleneteket ábrázolnak, amelyek során a *Sírkövek 4.* és a *Falikárpit sírkőformákkal* című alkotásokat ott helyezik el, ahonnan központi motívumuk, a sírkőmotívum származik. Ezek a festmények kikerülnek a kiállítótérből a temető terébe, ahol kölcsönhatásba lépnek környezetükkel, és eredeti formájukhoz képest további jelentésrétegekre tesznek szert kompozíciós és perspektivikus szempontból egyaránt.

A vászondomborítás, a reliefek és a térben elhelyezett, megfestett, vagy autonóm testként létező tárgyak már a térbeli művek kategóriáját képviselik, kilépve a kétdimenziós sík szabta keretek közül. A vászondomborítás bevett eljárássá válik Keserű művészetében, számos munkán alkalmazza, bizonyos műveken dominálja a kompozíciót, máskor kiegészítő elemként tovább gazdagítja a főtemát. Egy újabb sík megjelenésével, a kétdimenziós vászon egyenes tengelyének megtörésével gyakorlatilag domborműveket készít festményeiből, ahogy a *Dombor* (7. ábra) című munkán is látszik. A reliefek az informel vívmányait idézve egészen gesztusszerűen működnek, sokféle, különböző anyagokat felhasználó applikációkkal a vásznon. Ezek szabadabb, bátrabb domborművek, a felhasznált elemek természetének függvényében kiemelkedve a vászon által meghatározott alapsíkból, ezzel mindig újabb perspektívát nyitva mint az *Elmozduló alak* (8. ábra) című művön. A megfestett tárgyak, például a *Festett tükör* (9. ábra), teljesen térbeliek, szoborszerűen hatnak, maguk mögé kényszerítve a vászon kétdimenziós síkját.

A térmegjelenítés szempontjából a színes gubancokat ábrázoló képcsoportok elkülönülnek a korábbi kategóriáktól. Ez a motívum már átvezet Keserű érett szakaszába, amelyet főként a színekutatások határoznak meg. A színes gubancok megjelennek sima vásznakon is, vászondomborítást alkalmazó műveken, valamint vászonreliefként fatáblán és titán ötvözetként térbeli munkákon. A motívum a fejlődési folyamatát beteljesítve eléri a térbeli test autonómiájának állapotát, a környező kompozíciós elemekkel a festményeken vagy a térben azonban végig komplex viszonyrendszerben marad, ezáltal különös, sajátos térbeli dimenziót képezve közöttük, ahogyan a *Vezekényi csatán* (10. ábra) is látszik.

3. A tér- és időszervező motívum

Keserű Ilona munkáinak sajátos idő- és térképzése az ezen perspektívák kettősségében rejlő feszültség miatt válik érdekessé: a megfagyasztott, pillanatfelvételszerű mozdulat, a képeken ezzel megteremtett sajátos belső idő, az álló világ, szemben a körülötte folyamatosan telő idővel és változó térrel, amelynek kontextusában értelmezhető. A térbeli perspektíva a fő motívumból,

valamint az általa szervezett, őt körülvevő térből építkezik, ezért elsőként ezt érdemes behatóbban vizsgálni. Ez az univerzális jel a hullámvonal vagy sírkömotívum, amely ismétlődően visszaköszön Keserü munkáin, és különböző metamorfózisokon átesve (Szabadi, 1978., 69.o.), folyamatosan önmagát ismétli váltakozó formákban, „levehetetlen toposszá” formálódva. (Aknai, 2014., 8.o.)

Keserü Ilona Pécsen kezdett festészettel foglalkozni, 13 éves kora óta Martyn Ferenc mentorálta (Kemp-Welch, 2022., 7.o.), aki azt megelőzően Párizsban először a szürrealistákkal dolgozott, majd az Abstraction-Création művészcsoporthoz tagja volt. A háborút követően Pécsen telepedett le, majd az Európai Iskolában tevékenykedett. (Hornyik, 2003., 212.o.) Keserü a Képzőművészeti Főiskola freskó szakán végzett 1958-ban, ahol Bencze Lászlótól, majd Szőnyi Istvántól tanult, mégis Martynt tartja valódi mesterének, aki az új, Pécsen megnyitott iskolájában képezte őt tovább. Nem absztrakciót vagy a gesztusfestészetet tanult tőle, annak ellenére, hogy a kor legnagyobb mestere volt ezeken a területeken, mivel Martyn a való világ tanulmányozására biztatta, amely megalapozta későbbi organikus és univerzális művészeti szemléletmódját. (Hajdu, 2004.)

Martyn 1940-ben tért haza Magyarországra, majd ezt követően sokáig szinte az egyetlen absztrakt művészként tartották számon Budapesten és Pécsen, miközben sok fiatal művészt inspirált a nonfiguratív irányzat szellemében. A stílus másik jeles képviselőjével, Lossonczy Tamással együtt művészetük elméleti háttérét kevésbé alapozták meg teoretikus írásokban, inkább gyakorlati munkásságuk kapott központi szerepet a képzőművészeti alkotásokban. Ez a művészetfilozófiai feladat Kállai Ernőre hárult, aki *A természet rejtett arca* című munkájában fejtette ki az absztrakt művészet szellemi alapjait lefektető bioromantika elméletét. (Hornyik, 2003., 205.o.)

A Keserü Ilonára is nagy hatást gyakorló elmélet szerint az absztrakt művészet a modern természettudomány, különösen a fizika, élettan és lélektan vívmányai által kialakított új világképet jeleníti meg a képzőművészeti alkotásokban. Kállai ezt arra az analógiára alapozta, hogy a korábbi művészeti stílusok is kapcsolatban álltak saját koruk szellemi innovációival. A tézis Ernst Haeckel német természettudós elméletén alapszik, aki monista szemlélet alapján próbálta újra egyesíteni a természettudományt és a vallást. (Hornyik, 2003., 214.o.) Már nála is jelen van az a tézis, amely szerint a természet és a világegyetem minden létezője ugyanarra az alapszerkezetre épül – Kállai ezen sejtszintű szerkezet megjelenítését látja az absztrakt művészetben, legyen szó a mikro- vagy a makrokozmosz szintjéről. (Kállai, 2001., 11.o.) Magához a bioromantikához később Gyarmathy Tihamér ad világos definíciót Kállai alapján:

„Az anyag szerkezeti összefüggése is egy romantika lehetőségét rejt magában, ez bioromantika, tehát materiális romantika”. (Hornyik, 2003., 204.o.) Kesperű bioromantikán alapuló világképének szempontjából Kállai következő megállapítása is fontos szerepet kap: „minden szerves tenyészet már pontszerű, csírázó állapotában is magában viseli a maga kiteljesedett alakjának és életrendjének alapképletét.” (Kállai, 2001., 11.o.)

Az elméleti háttér megismerése és elsajátítása mellett művészeti praxisának kiforrásához valódi alapélményként az iskoláknál lényegesen meghatározóbb olaszországi tanulmányút szolgált, 1962 novemberétől egy éven keresztül tartó, nagyjából római tartózkodás keretében. Kesperű maga is a legfontosabb őslélményeként említi: „egy éves olaszországi, főként római tartózkodásom folyamán (1962 november és 1963 november között) váltam azzá a festővé, aki vagyok.” (Kesperű, 2009., 59.o.) Fiatal művészként lehetőséget kapott mélyebben megtapasztalni és felfedezni Róma, illetve a művészet és művészetkedvelés időtlenségét, az ember előtt testközeli magasodó történelmet, amely művészeti alkotások formájában bontakozik ki. Őt magát visszaemlékezése szerint az ragadta meg igazán, hogy itt „természetes az, hogy az emberek értik, szeretik és beszélnek a festészet nyelvét”. (Kesperű, 2009., 59.o.) Egyértelmű hatást főként a barokk építészet részletei fejtenek ki képi világára, ezek az elemek köszönnek vissza a motívumok szintjén, de a későbbiekre nézve az is meghatározó, hogy a régi művészet mellett a kortárs művészet alakulását is testközelből követheti. (Szabó, 2014., 536.o.) Római tartózkodására való visszaemlékezését így zárja: „Egy év után azt mondtam: most már haza is mehetek.” (Kesperű, 2009., 59.o.) Láta, átélte és lehetősége volt tanulni a művészeti mindenségből, amit számára Róma jelentett, mint az univerzális, teljes, mindent átható művészet helyszíne. (Kesperű, 2009., 59.o.)

A római tartózkodás meghatározó Kesperű művészetének idő és tér kontextusa mellett, az Önéletrajzi Festmény művészi koncepciójának létrejöttére nézve is. Itt születik meg a bioromantikából táplálkozó gondolat, amely a teljes életpálya alappillérvé válik: Önéletrajzi Festmények elkészítésére kell törekedni, amelyek képesek bekapcsolódni az univerzalitás, a nagy egész, a világegyetemet képező mindenség gondolatába. A folyamatnak van tudattalan dimenziója is, lényege az, hogy az alkotót bekapcsolja „a Világgal, a Történelemmel, a létező Mesterművekkel kaotikus sejtéseken keresztül” ebbe a világmindenségbe. (Kesperű, 2009., 57. és 59.o.) Ezáltal visszakapcsolódik az organikushoz, a természeti mikrokozmosz építőköveihez, a színekhez mint atomi apró szerkezetekhez és a sejtyszerű elemekhez, amelyek a képeket létrehozzák. (Szabadi, 1978., 67.o.)

Az idő ebben a gondolati rendszerben nagyon tág perspektívává válik: a történelem, az egész világegyetem, sőt annak örökös, eddigi összes lefolyt idejébe csatornázódnak a művek, a mindenség kezdete óta eltelt idő nagy egészébe. A művek dinamikáját elemzési megközelítésünkben az a feszültség adja, hogy az univerzalitás és örökösség lehetősége folyamatosan felettük lebeg, miközben önmagukban mindig csak egy pillanatnyi állapotot szemléltetnek, saját belső időt teremtve. Minden megjelenő forma és motívum örökös mozgásban van, a világot felépítő atomi szerkezetekhez hasonlóan, ezáltal a festmény nem lehet más, mint egy mozdulat pillanatfelvétele, egyszeri rögzítése. Minden műnek még nagyobb tétje van ezáltal, hiszen mindegyik a világmindenségnek, az örökös időnek egy-egy kiemelkedő pillanatához kapcsolódó lenyomata lesz azáltal, hogy rögzítésre kerül.

A mozdulat rögzítésével kitágul a tér perspektívája is. A kompozíciók állandóan mozgásban lévő, egymáshoz közeledő vagy éppen távolodó motívumokból, valamint a közöttük kialakuló üres térből épülnek fel. Az üres tér a motívumok kontextusában nyílik meg és alakul folyamatosan aszerint, hogy a mozgó alakzatok milyen formát szabnak neki, milyen határok közé zárják vagy hagyják kiterjedni. A térbeli perspektívában az üres tér bekapcsolódik az univerzális egészbe: a formák meghatározottak, ez a szerkezeti elem azonban folyamatosan változik és alakul, mozog, az örökmozgó világmindenség részeként. Van vagy nincs, ha úgy alakul, akár teljesen eltűnhet vagy mindent eláraszthat, folyamatosan váltakozó léte-nem-léte által becsatolva a világ folyamatos változásába, mozgásába, hullámozásába.

Az idő folyamatosan folyik és egyszerre áll a mozdulatok rögzítésekor, a tér pedig változik, alakul, hullámozik. A tökéletes kifejezési forma, amely reprezentálja az állandó változást és ingadozó vonalával a keretbe zárt forma és a folyton alakuló tér között pont középen helyezkedik el, a hullámmotívum lesz. Végtelensége, önmagába visszafolyása, illetve ismétlése az idő állandó mozgását, haladását egyaránt szimbolizálja.

A motívum forrása a balatonudvari temető sírköveinek szívformára emlékeztető alakja. Ez a többszáz éves formakincs magában hordozza az örök időt, mégsem a transzcendenst vonja be Keserü művészetébe, a szükségszerűnek tűnő túlvilági kapcsolódás ellenére. A fent kifejtett filozófiával analóg kapcsolatban ez az emlék sokkal inkább a világmindenséget hívatott bekötni a képbe, elkerülve a szétválasztását annak, ami már elmúlt, aki már meghalt, hiszen minden, ami valaha történt, felhalmozódik ebben az egészben. (Keserü, 2001., 520.o.)

A világmindenség organikus megközelítésének fontos további motívuma a születésélmény, amelyhez a sírkőmotívum másik pólusként a halált is hozzákapcsolja. Az

Önerejű Festmények megjelenítik az organikus nagy egészet és beolvadnak az univerzális egységbe, felvonultatva a születést és a kezdetet magukon hordozó formákat, az örök körforgást szemléltetve. Vastag, intenzív színskálát felsorakoztató festékréteggel festve ezek a motívumok szinte maguk is „önmozgók”. Forgó, örvénylő, tömegszerű alakzatok, esetenként körök, nyolcasformák vagy végtelen csomók, gubancok. Miközben ezek a formák elementáris erővel sugározzák magukból a teremtés élményét, a vásznon korábban nem látott alakzatok keletkeznek. (Szabadi, 1978., 67.o.) A sírkőmotívum megidézi a halált, szív alakja azonban sokkal inkább az életre utal, vitalitásra, mozgásra, létezésre. (Keserü, 2001., 520.o.) A két pólus közötti üres teret a létélmény tölti ki, amely az üres térhez hasonlóan hullámzik, alakul, folyamatosan mozog, és saját összetettségével, komplexitásával és millió apró részletével együtt állandó főtémát jelent Keserü számára. (Szabadi, 1978., 68.o.)

A sírkőmotívum előképei, a különböző hullámzó formák az olaszországi tanulmányút óta jelen vannak Keserü festészetében. A Rómában felfedezett barokk spirálok és görbék a hullámzás kezdeti szintjét képviselik. Ezek a sávok, balusztrádszerű formák, széleiken látható ki- és betüremkedések a hullámzó mozgás dinamikáját idézik, önmagukban is monumentálisak. A motívum grandiózus jelentéstartalma, valamint megjelenítésének monumentalitása is innen eredeztethető. (Szabadi, 1978., 66.o.)

4. Érzékiség és gesztusfestészet

Keserü Ilonát először a hazai Iparterv kiállítások résztvevői között említi a szakirodalom, azonban ezen a körön belül is inkább különutas alkotó volt. (Beke és tsai., 2002., 342.o.) Az Iparterv két fél-legális kiállítást ért meg Sinkovics Péter szervezésében 1968-ban, majd 1969-ben, nevét a helyszíni szolgáltató építészeti tervezőirodáról kapta. Az első tárlat Keserü mellett Frey Krisztián és Tót Endre gesztusfestményeit, Molnár Sándor lírai absztrakt előzményekből kialakuló monokróm festészetét, Bak Imre és Nádler István geometrikus absztrakcióját és a „hard edge” megjelenését, Hencze Tamás op art törekvéseit, valamint Lakner László, Siskov Ludmil, Jovánovics György, Konkoly Gyula és Kemény György munkáit sorakoztatta fel. A második kiállítás Méhes László hiperrealista képeivel és Szentjóby Tamás objektjeivel egészült ki. Keserü már ebből a körből is egyedüli női tagként emelkedett ki, életműve továbbá abban is eltér a többiekétől, hogy Frey Krisztiánnal és Tót Endrével szemben kitart a gesztusfestészet mellett. (Beke és tsai., 2002., 342.o.)

Bár Keserü gesztusfestészete az absztrakt expresszionisták és az informel törekvéseitől sokban különbözik, az érzések szabad, szinte megformálatlan, ösztönös kifejezésére való igény

ugyanúgy jelen van benne. A klasszikus technikához képest az eljárása sokkal érzékibb, több rétegben készíti el a képeit, a létrejövő végeredmény is kevésbé vad és spontán. Az Önerejű Festmények több fázisban készülnek. Ezek többrétegű olajfestmények két, három, esetleg több festési „alkalommal” készülnek el, ezalatt a teljes felület megformálódik. Az elsőként felvitt elemek egy része jelen van az utolsó réteg elkészítését követően is, de van, amelyet a további fázisok során felvitt részek inkább csak „használnak”, továbbfejlesztenek. Az egésznek végül olyan kompozíciót kell alkotnia, amely legalább bizonyos szintig megnyugtató hatással van a művészre. (Keserü, 2009., 57.o.)

5. Műelemzési szempontrendszer

A motívum nem áll meg a síkbeli nyomatoknál, elkezd megmódítani a teret is. Ahogyan egyre inkább behatol a térbe és eljut az autonóm tárgyig, egyre inkább bekapcsolódik az univerzális világmindenségbe, hiszen sík formaként még saját síkjába, idejébe zárva létezik, térbeli formaként azonban már direkt kapcsolatban van a környező végtelen térrel. Ezzel megteremti az idő végtelen folyásának lehetőségét, azonban elveszti térformáló erejét, amely az üres tér síkbeli alakításakor még sajátja volt. A térbeliségig vezető út első fázisa az illúziószerű árnyékolás, amely plaszticitást ad a teljesen síkbeli ábrázolásoknak is, a motívum pusztán festett, rajzolt vagy nyomtatott megjelenítéseinek.

A következő szint a vászondomborítás. Ez Keserü saját fejlesztésű technikája, amelyet nyersvászonra, illetve természetes eredetű színezett vászonnal készít el egy alapként szolgáló síkvászomból. Itt a domborulat, a hullám már egy másik síkban is megjelenik, egy térbeli tengely mentén hullámozást ad a síkbeli tengelyen megformázott, festett, rajzolt vagy nyomtatott síkbeli hullámmotívumnak.

A vászondomborításokat kiegészíti egy másik eljárás, amely szintén kiemeli a műveket a térbe. A reliefeken a vászonra különböző applikációk, gyakran további vászonelemek kerülnek. Ezeken a munkákon azonban kevésbé szabályos, merev, hullámszerű a kidomborodás, inkább szabad, gesztusszerű elemek jelennek meg rajta, melyek felületén továbbra is fontos szerepet kapnak a színek. Ezért nem alkot olyan stabil térszerkezeti perspektívát, mint a vászondomborítás, inkább szabad, vad, zabolázatlan kitörés a térbe.

Az említett térbeli megformálásokat egy harmadik szint követi: a színes gubancok új motívumként jelennek meg, kiegészítve az eddigi kompozíciókat: végtelenített, színes Möbiusz-szalagok, melyek több csomópontban összefutnak, saját magukba gabalyodnak, kibogozhatatlanul hullámoznak.

A színes gubancok a színekísérletek felé mutatnak, amelyek az életmű későbbi periódusában, a 2000-es évektől lesz meghatározó. Ennek lényege az „emberszín” barnás, rózsaszínes árnyalatának felfedezése, amely nagyobb felületen megnyugtató, harmonikus hatást kelt. Keserü a hússzín tükrében vizsgálja a Möbiusz-szalagok színeit, és azt elemzi, hogyan érintkeznek a központi színnel. (Szabadi, 1978., 75.o.) A színes gubancok önálló dimenzióban gomolyognak a képeken: áthullámoznak a vászondomborítás és a hullámmotívum síkbeli ábrázolásain, illetve ezek együttes megjelenítésein. Színeik sajátos felhőként jelennek meg, elcsúsznak az alattuk megjelenő kompozíció síkja felett. Kibogozhatatlanságuk és végtelen tekergésük feszültséget visz a kompozícióba, ami kontrasztot teremt a nagy felületen megjelenített alapszín, az „emberszín” vagy hússzín harmonikus, megnyugtató hatásával.

A térbe való behatolás megjelenítésének negyedik szintje a térbeli test létrehozása. A motívum eljut saját evolúciójának csúcsára: önálló testté válik, elnyeri a születés élményén keresztül a létezés testi szintjét. Az autonóm test saját környezetében lebeg, hézagokon és lyukakon keresztül nyitott, a végtelen térhez kapcsolódik, ezáltal elnyerve a végtelen idő lehetőségét is. Térformáló hatása erre a szakaszra már elvész: a síkban alakított üres térben már inkább csak benne van, mintsem annak aktív formálója.

6. A plaszticitás megjelenítése árnyékolással

A hullámmotívum első szintű megjelenítése a térbeliség szempontjából az első lépés, ahol még síkban kerül ábrázolásra, mégis térbeli hatást nyer a teljesen sík megjelenítéshez képest. A formák szélei árnyékolást kapnak, amely illúziószerű hatást kelt. Míg a sírkő ábrázolásokon a körvonal mentén gyakran szembetűnő ez a fajta térkezelés, a nyomatokon vagy ismétlődő motívumokra épülő kompozíciókon sokszor már-már op art szerű effektusok látszódnak. (Szabadi, 1978., 72.o.)

A térbeliségi ezen korai fázisa jól tetten érhető egy korai munkán, a *Sírkövek 3* (11. ábra) című alkotáson. Nagyon jelentős vászonképről van szó: ez az egyik első olyan munka, amelyen látványosan megjelenik a nagy motívum, a maga tiszta formájában, és válik meghatározó iránytűvé Keserü művészetében, hogy a következő évtizedek során majd újra és újra visszanyúlhasson hozzá. (Szabadi, 1978., 69.o.)

Szabadi Judit *Keserü Ilona művészi pályaképe* című elemzésében támasztja alá a mű hangsúlyos szerepét: „tárgyilagos, kinyilatkoztató biztonság, mélységek nélküli, síkban formálódó egyértelműség.” Az 1967-es mű valóban az említett beigazolódásnak tekinthető: ebben az évben talált rá a sírkövekre a Balaton-parton, amelyeket a vázlatok után két nagy

kompozícióban dolgozott fel a *Sírkövek 3* (11. ábra) előtt. A *Sírkövek 1 és 2* (12. és 13. ábra) eredetileg diptichonnak készült, témájukat a frissen felfedezett forma lehetőségeivel való kísérletezés adta. Ezek gazdag formavilágukban jobban hasonlítanak a korábbi gesztusképekre, kevésbé jelenítenek meg egy központi, nyugodt, monumentális formát. Ehhez képest egyfajta megérkezés a *Sírkövek 3* (11. ábra) letisztult, a forma monumentalitásában stabilitást talált kompozíciója. (Szabadi, 1978., 68.o.)

A kompozíció ekkorra letisztult, két szinte egyforma, stilizált sírkövet jelenít meg, melyek szív alakú felső szegélyükkel néznek egymás felé. Már itt utolérhető a motívumok közeledése: a két motívum körül gyűrűző, alakjukat többnyire lekövető kontúrsávok a vízben fodrozódó hullámokhoz hasonlóan működnek és biztosítják a formák közelítő mozgását. A közelítés, illetve a szimmetrikus alakzatok már önmagukban erotikus képzetet keltenek. Ezt fokozza a közöttük megjelenő hullámmotívum, amelyben a női és a férfi princípium egyszerre jelenik meg. Maga a hullám ornamense, vagy egyéb asszociációk alapján „szétnyíló szív-motívum, repülő vándormadár, fodrozódó, egyirányba futó víz felszíne”, a test bordáira is emlékeztet, középen pedig egy ponttá zsugorodott korongot tartalmaz, mely a véglegesség szimbóluma. (Szabadi, 1978., 69. és 71.o.)

A hullámforma tehát – pusztán szerkezeti szempontból – egy két oldalra enyhén ívesen kifutó, középen kicsúcsosodó alakzat. A fentiek alapján azonban az látszik, hogy a motívum – amely ennyire lecsupaszítható, ha alaki minőségét vizsgáljuk – a férfi és nő egyesülésén keresztül a születés eseményét foglalja magába, ennek folytatásaként pedig a létezés élményét hirdeti. Késérűt teljes pályája során foglalkoztatja ez a két, számára fantasztikus és lenyűgöző, ünneplendő esemény, amelyeket grandiózus kompozíciókban tárgyal. (Szabadi, 1978., 68.o.) Ha ebből a szempontból vizsgáljuk a mű szerkezetét, láthatjuk, hogy a központi elem ezt az egészen testi szintű, biológiai világélményt hordozza, minden más pedig ennek a jelenségnek a vonzásában mozog a művön, folyamatosan közeledve, hullámozva, fodrozódva felé. Már ezen a korai alkotáson szembetűnő az univerzum tapasztalatára, a létélményre épülő világkép, amelyben minden a nagy kozmikus káosz része, valamilyen központi pont felé haladva, legyen szó akár a létezésről vagy a születésről.

A *Sírkövek 4* (5. ábra) emeli át ezt a grandiózus formák alkotta kompozíciót a térbeli vászondomborításba, kitöltve az űrt a sík és a plasztikus forma között. Ezen a munkán már nem szimmetrikus sírkövek jelennek meg, hanem egy önálló, térszervező forma a kép alján, amely maga köré vetíti a fodrozódó spektrumot és a hullámmotívumot. A színek is eltérnek a korábbi

rózsaszínes árnyalatoktól, a térbe való behatolás kezdeményezésében már részt vesz a kék, a lila és a narancssárga is, a rózsaszínek pedig tüzes pirosakra váltanak.

7. A vászondomborítás

Keserü Ilona saját fejlesztésű technikája a vászondomborítás, amelynek segítségével megtöri a térben az eredetileg sík vászonfelületet, ezáltal a művek egy újabb irányból kezdenek „hullámozni”. A hullámmotívumnak mint térszervező elemnek ez a második szintje a térbeliség felé vezető úton. A megrajzolt vagy megfestett, síkbeli alak plaszticitást keltő árnyékolása után már nem csak illúzió, hanem valódi térbeliség jelenik meg azáltal, hogy a vászon felülete is kitör a síkból, további motívumokat, formákat, tereket megjelenítve.

A *Közelítés* sorozaton már látható a technika alkalmazása, a két egymást követő kép elkészítése során bontakozik ki a vászondomborítás lehetősége. A *Közelítés 1* és *Közelítés 2* (14. és 15. ábra) kompozíciója nagyon hasonló egymáshoz, fontos különbség azonban közöttük a valódi térbeliség elérése. Ennek a két munkának az elemzése ezáltal alkalmas arra, hogy az új térbeli dimenzió mozzanatát rajtuk keresztül megragadjuk.

A szakirodalom álláspontja szerint a művek primitív kompozíciót ábrázolnak, két egymáshoz nagyon hasonló, tükörszerű sírkőmotívummal, amelyeknek egymáshoz való viszonya, egymáshoz való közeledése adja a fő témát. A közeledés mozzanatán keresztül a végtelenbe nyúló tér is kontextusba kerül a két-két motívum között, amelyeket két-két hullámvonal választ el a felső és alsó formák határánál. Szabó Júlia és Szabadi Judit is kiemeli a művek elemzésekor, hogy a két mű közötti fejlődés a térbe való kitörésben áll, ezért a második kompozíciót a vászondomborítások megjelenése még drámaibbá fokozza. (Szabadi, 1978., 70.o.) (Szabó, 2014., 533.o.)

A *Közelítés 1* (14. ábra) még a *Sírkövek 3*-hoz (11. ábra) hasonló mű, kompozíciós szempontból és a színpaletta tekintetében egyaránt. Szerkezete hasonló, de monumentálisabb, és elmarad róla a korábbi munkán megjelenő korong forma. A *Közelítés 2* (15. ábra) a *Közelítés 1* (14. ábra) paramétereire épül, viszont a sírkő motívumok helyét vászondomborítás tölti ki, megtartva az alakzat kontúrjait. Ezáltal kiemelkednek a képsíkból, így a domináns árnyalatok eltűnnek: a nyersvászon domborítás mögött szürke felület jeleníti meg a végtelenbe törő teret.

Jelentős különbség a *Sírkövek 3*-hoz (11. ábra) képest, hogy két nagyméretű vászonról beszélhetünk, melyeken a megszokott formák sokkal monumentálisabb egységekként működnek. Ebből fakad lomhaságuk, elnyújtott alakjuk, szinte „túlcsordulásuk” a keret szélein.

A hatás felerősödik a *Közelítés 2* (15. ábra) esetében: a színek elvesztésével a formák és a plasztikus elemek központi szerepet kapnak. A hatalmas, grandiózus kompozíciót kozmikus, csillagászati jelenséghez, két égitest közeledéséhez kötik, amelyek szinte zuhannak egymás felé. A második kép sokkal inkább ridegséget, drámai helyzetet, kaotikus szituációt sugároz, amelynek során egy kozmikus katasztrófának lehetünk szemtanúi – a kép energiái egy robbanás feszültségét előlegzik. (Szabadi, 1978., 70.o.)

A motívumok széleinek hullámozása, közeledésük és hasonlóságuk tovább fokozza az erotikus képzetet, amelyet a *Sírkövek 3* (11. ábra) keltett a nézőben. A születés jelenségének bekapcsolódása a kompozícióba utal a „kozmosz tér- és világélményre”, amely régóta meghatározza a művek elméleti tartalmát, a *Sírkövek 3*-at (11. ábra) is jellemezve. Ez a gondolat bizonyos szempontból tetőpontra jut ebben a csillagászati kompozícióban.

A csillagászat és a makrokozmosz azonban nem egyfajta űrkorszakhoz vagy futurizmushoz kapcsolódik, hanem az átfogó világtapasztalat megfogalmazásán át egyfajta ősi, természeti állapothoz vezet vissza. A szakirodalom a természeti népekhez, őszanya szerephez, születést befolyásoló, természeti nőképhez kapcsolja ezeket a motívumokat. (Szabadi, 1978., 71.o.)

A vászondomborítás kiegészíti a plaszticitást keltő árnyékolási technikát, a kettő egymás mellett és egymáson egyaránt megjelenik. A rajzolt vagy festett hullámvonalak lekövetik a domborítás elemeit vagy áthullámoznak rajtuk. A vászondomborítás ezért központi technika marad a későbbiekben is, a továbbiakban erre a szervezési elvre építve a következő térbeliségi szinteket. A térbe való behatolás útjának következő lépései már a vászondomborítás felületén bontakoznak ki, ezáltal állandó elemmé téve ezt a fajta hullámozást, amely a vászon síkjában megőrzi könnyed, de meghatározó szerepét.

8. Reliefek

A reliefek elemzési szempontrendszerünkben szorosan kapcsolódnak a vászondomborítás témájához, mivel hasonló szintet képviselnek. Mégis érdemes kitekintésként kezelni őket, mert a vászondomborítások tárgyalásakor az új térbeli dimenzió megnyitása mérnöki precizitással történik: a tér megformálásának szabályos, meghatározott módon történő hullámozásáról beszélhetünk. A reliefek ennél szabadabb működési elv alapján lépnek interakcióba a térrel, mivel a vászonra olyan applikációk kerülnek fel, amelyek nem domborítással nyernek plaszticitást, hanem sokkal vadabb, ösztönösebb eszközökkel. Ezeken a munkákon nyers gesztusokat láthatunk – a szépen ívelt, cizellált tartalmat hordozó domború

hullámmotívumokkal szemben a reliefek összegyűrt, szaggatott, tépett vásznakkal közvetítik az ösztönös mondanivalót.

Aknai Katalin emeli ki a Keserű munkákkal kapcsolatban azt a problémát, ami esetünkben is korlátozza az elemzés lehetőségét: műfaji szempontból gyakran nem könnyű besorolni azokat a munkákat, amelyek nem festmények. A festmények és vászondomborítások mellett készülnek reliefek, readymade jellegű tárgyak és szobrok, színházi díszletek. Arra a kézenfekvő kérdésre, hogy mikor beszélhetünk reliefről, egyszerű fizikai tárgyról, vagy esetleg plasztikus alkotásról, Aknai az „átmeneti tárgyak” kategóriáját adja válaszul, amely nem választja el egymástól direkt módon ezeket a műfajokat. Elemzésünk szempontjából a probléma azért okoz nehézséget, mert a readymade jellegű tárgyak, illetve a plasztikák fizikai tárgyak, melyek önálló térbeli testtel rendelkeznek, a reliefek plasztikusságát azonban korlátozza az az alap, amelyre készülnek. (Aknai, 2014., 100.o.)

Hasonlóképpen nem válik el élesen a vászondomborítások csoportja a vászonreliefektől. Az előbbi kategóriával kapcsolatban elemzett *Közelítés 2* (15. ábra) domborulatai a gyakorlatban reliefszerű applikációkként is működhetnének, míg egyes reliefek nagyon közel állnak a vászondomborításhoz. A szerkesztés precizitásának és ösztönösségének tengelye mégis indokolttá teszi a két csoport közötti megkülönböztetést.

A tér meghódítása felé vezető úton a reliefeket a síkbeli munkák és a vászondomborítások közé soroljuk. A köztes kategória egyik példája a *Hasítás* (16. ábra) című 1969-es vászondomborítás vagy -relief. A második *Közelítés* (15. ábra) képhez hasonlóan nyersvászonból készült, alsó felén egyetlen keresztirányú grafitcsíkkal, a keskeny, hosszúkas kép függőleges tengelyén egy hullám alakú metszés fut végig, eköré domborodik a vászon, egy emberi száj szimbólumaként. A *Közelítéshez* (15. ábra) hasonlóan komoly egzisztenciális tartalmat kifejező kompozíciót látunk, a vászon képzett grandiózus elemekkel, a felületet középen „felsértve” egyszerűnek tűnő eszközökkel alkot, mégis komplex testiséget, érzékiséget közvetít a két összeérő, de hasítással elválasztott oldal között, melyek újra megjelenítik a férfi és a női princípiumot.

Elemzésünk szempontjából fontos vizsgálandó mű a *Möbiusz gubanc (színváltó)* (17. ábra) című hatalmas méretű vászonrelief. A mű az eddig felsoroltakhoz képest később, 2005-ben készült, technikailag hasonló a többi vászonreliefhez, de monumentálisabb, valamint témája is aktuálisabb, kevesebb vad gesztussal, egyszerű kompozícióban, önmagában ábrázolva a nagy gubancot. A hosszú Möbiusz-szalag végiggyűrűzik a rétegelt falemez alapon, sokszor

megtekeredik, visszatér önmagába, és egy-két csomópontban saját magába gabalyodik. A térbeli fejlődés szempontjából kiemelkedő jelentőségű ez a munka, hiszen a később tárgyalt gubanc motívum itt már a reliefek és a vászondomborítások köztes térbeli szintjét éri el, mielőtt megvalósulna fizikai test formájában.

9. Varrott képek

A varrott képek Keserü Ilona művészetének műfaji és technikai sokszínűségét mutatják. A festési eljárások között még tanulmányai során sajátította el a freskókészítést, egész pályája során megszállottan érdeklődik a színház világa iránt, kosztümöket és díszleteket tervez és készít, a festmények mellett a vászondomborítással és reliefekkel pedig kaput nyit a plaszticitás felé, amely valódi szobrokban, readymadekben teljesedik ki. A varrott képek és falikárpitok egy további műfajt sorakoztatnak fel az így is terjedelmes spektrumban, valamint hangsúlyozzák a népművészet, a hagyomány, az örökség kérdéskörének jelentőségét az életműben. A nőiség motívumát a már említett őszanya kontextusból világítják meg. Komplexitásukat és kiemelkedő szerepüket Keserü művészetében az az életrajzi tény is igazolja, hogy a nemzetközi hírnevet meghozó tárlatokra is többek között ezek a munkák kerültek be: a new york-i Metropolitan Museum of Art például a *Falikárpit sírkőformákkal* (6. ábra) című varrott képet állította ki. (Szabadi, 1978., 70.o.)

Alkotói pályáján már korán feltűnnek a varrott képek, amelyeket Szabadi a káosz alapélményéhez köt, a vonalas képek játékosabb megnyilvánulását látja a varrott gubancok megjelenésében. A képek szerkezeti szempontból általában hasonló ívet futnak be: a sírkő vagy egyéb formák körvonalait színes pántlikaszerű elemek határolják, rusztikus öltések árnyékolják belülről az alakzatot, a kitöltéshez pedig színes szalagokat, gyöngyöket és összegubancolódo fonalakat alkalmaz. A kompozíciókat gazdagíthatják kiszabott applikációk vagy domborított formák is. (Szabadi, 1978., 70.o.)

A népművészet jelentősége megjelenik népművészeti technikák alkalmazásában, illetve a falikárpitban mint produktumban, de ez nem jelent többet pusztán inspirációnál. A szuszék motívum forrása is ez a környezet, megidézte a baranyai szülőföldet. A hullámívben is tartalmazza a népművészeti ornamént, de Keserü sokkal inkább saját motívumaihoz, formakincséhez ragaszkodik, újra definiálva a népművészetből átvett eszközöket, mintsem hogy a hagyományörzést tűzné ki művészetének céljául.

A varrott képek műfaja szükségszerűen bekapcsolja a női szerep kérdését, a női művész praxisának problémáját a diskurzusba, azonban a népművészeti forráshoz hasonlóan ezt sem

szabad merev keretek között értelmezni. A szakirodalom az ősanya szereppel hozza összefüggésbe Keserű női energiáinak megjelenését – nagymértékben merítve a varrás motívumából. (Szabadi, 1978., 71.o.) A dolgozat korábbi részeiben már tárgyalt szellemi háttér gondolata, mely az univerzalitásra, az organikus világmindenségre, a múlt ismereteinek birtoklására és felhasználására, a természeti és érzéki szemléletre való hagyatkozásra épül, konzisztens az említett ősanya szereppel, habár fontosnak tartjuk hangsúlyozni, hogy ez képről képre változhat, elbillenve a testiség és erotika, vagy a gondoskodás és az ősi tudás irányába.

Ha a varrott képekre a javasolt elemzési szempontrendszer felhasználva tekintünk, és azt vizsgáljuk, milyen térbeli kontextusban jelennek meg, a reliefekhez hasonlóan szembetűnő, hogy a síkbeli festésnél és árnyékolásnál magasabb plaszticitással bírnak, azonban nem érik el a vászondomborítások vagy a színes gubancok önálló térbeli dimenziójának szintjét.

A varrás, az applikációk, a rusztikus öltések térbelisége vagy a rátett gubancok kilépést jelentenek a képsíkból, maga a falikárpit szükségszerűen térbelibb, mint a falra szépen simuló vászonkép. A térbeli elemek, mint a gyöngyök szintén a reliefek rátéteihez hasonlóak a térbeliség vizsgálatakor. Azonban alacsonyabb szintű térbeliségről beszélhetünk, mint a felapplikált összegyűrt vászon, vagy nagyobb tárgyakból álló rátétek esetében, melyek komoly térszervező erőt fejtenek ki a kompozícióban.

Érdekes további vizsgálati szempont a térbeliség elemzésekor a vásznakon megjelenő hullámmotívummal, illetve a tér-idő kontextussal kapcsolatban felmerült „üres tér” koncepciója. A varrott képeken a kiindulási kompozícióhoz hasonlóan a motívumok és azok határai között mozgó, alakuló tér jelenik meg. Az *Első varrott* (18. ábra) című kép dinamizmusával és anyaghasználati sokféleségével mindenképpen megidézi a festményeken visszatérő jelenséget, ezúttal egy teljesen más, varrott kompozícióban.

10.Színes gubancok

A harmadik térbeli dimenzió eltér a többitől, kevésbé beszélhetünk egy konkrét plasztikusság igényét jelző technikáról, mint egy új motívum kibontakozásáról, amely magában rejti a hullámozás elemét, és annak ellenére, hogy nem tartalmaz a térbeli megformálásban újítást, szükségszerűen új térbeliséget alakít ki.

A gubancok eredete és helyük az életműben nem egyértelmű, mert a motívum több témába is becsatlakozik, számos helyen kap főszerepet. Megfejtetlensége természetével is

összefügg, mivel lényegileg közel áll a színek problémájához, amely a 2000-es évek eleje óta meghatározza Keserü munkásságát.

A színes gubanc egy végtelen, magába csavarodó Möbiusz-szalagot ábrázol, amelynek teljes hosszában egymás után sorakoznak a színpaletta elemei. Csomópontszerűen besűrűsödnek a szalag összegabalyodott részei, ezeken a pontokon feszültséget szülve, a találkozásokból egy nagy gubanc rajzolódik ki a képen. A kibogozhatatlanság a színek adta feszes ritmussal társul. A színek elemei ezek a kloritok, amelyeket az „emberszín” vagy hússzín egészít ki. A rózsaszín-barnás árnyalat nagy méretben megnyugtató hatású, melegségérzetet keltő, ezért szinte mindig párban jelenik meg a hússzín és a gubancmotívum, hogy képes legyen kioltani a felette derengő gubanc súlyosságát.

A hullámforma visszaköszön ebben a motívumban is, de nem tekinthetjük egyfajta egyenesirányú tovább fejlődésének. A hullám elemi szinten jeleníti meg a mozgáson keresztül a teret és az időt, a színes gubancok gomolygása bonyolultabb jelenség: összetettebb kontextusba helyezi a hullámzashoz kapcsolódóan érzéki, biológiai szinten megélt létélményt. A gubanc végtelenségével és kibogozhatatlanságával szükségszerűen feszültséget rejt magában, a hullám egyszerű és szelíd mozgást mutat. A tekeredő szalagban szintén megjelenik a mozgás, a kanyarokban észlelhetjük a hullámzást, az egész gubanc hömpölyög a kép többi szintjének síkja felett. Egyfajta gomolygó mozgás ez, amely a kulcsa annak, hogy a motívum saját térbeliséget teremthet. A gubanc nem a kép síkjában hullámozik, hanem a már hullámozó vizuális kontúrok vagy vászondomborítások felett képez egy gomolygó, állandóan mozgó képi szintet, elkülönülve a vizuális világ többi elemétől.

A gubancok eredete több helyhez is visszavezet az életműben. Számos tárgyon megjelenik zsinórokból létrehozva, így ezek inkább a readymadek kategóriájába tartoznak, a színházi díszleteket idézik meg. A színházi világ évtizedeken át egyfajta másodlagos művészeti megnyilvánulás platformjaként funkcionált a művész számára, színházi előadásokhoz készülő díszleteket tervezett. Számos olyan motívum valósult meg előben, plasztikus díszletelemként a színpadon, amelyek eredetileg a festmények világából származnak. A freskó szak elvégzése és a térbeli munkák, valamint a díszletek is azt támasztják alá, hogy a komoly szellemi komplexitást rejtő festmények mellett a gyakorlati megvalósítás is kiemelkedő, sokrétű szempont volt Keserü számára.

A hosszan gabalyodó színes Möbiusz-szalag másik forrása az olasz tanulmányútban keresendő. Először kalligráfiaszerű, rovátkolt, vonalas, nyolcas hullámok, fürtök jelennek meg

az itáliai ihletésű képeken, amelyek még gyakran utánozzák a barokk dekorativitását és dinamikus grandiózusságát. Ezek a gyűrűző, hosszan lelógó, gyakran a teljes képet betérítő sávok vagy éppen önálló, szinte plasztikus hatású, testszerű elemek adják ki először azt a motívumot, amely a gubanc forrásává válik, és az életmű későbbi szakaszában az összegabalyodott Möbiusz-szalag formájában jelenik meg. (Aknai, 2014., 31.o.)

Tolnai Ottó Valkó Lászlóval kapcsolatos kutatásai során említi meg Keserü „gubancait”, amelyeket a *Tengeri füvek* (19. ábra) és az *Alakok a tengerparton* (20. ábra) című munkákon keresztül emel ki. Az általa madzagírásnak nevezett arabeszk már itt is megjelenik, színekkel és gazdag spirituális tartalommal rendelkezik. Ezeken a műveken a mediterrán témában megjelenő víz szerepe kifejezetten fontos: Tolnai szavaival élve Keserü „két cseppben spiritualizálja a tengert” (Tolnai, 2009., 13.o.).

A színes gubancok motívumát a térbeli szintek, illetve a motívum alkotta autonóm térbeli dimenzió szempontjából értelmezzük, mely lehetővé teszi Keserü számára, hogy még egy lépéssel tovább lépjen a térbe való behatolás felé a vászondomborítást követően. Ennek a térbeliségnek az ábrázolására a *Vezekényi csata* című mű alkalmas szemléltető munka.

A *Vezekényi csata* (10. ábra) című, 2003-ban készült alkotás nagyméretű munka, alapjául a korábban már elemzett vászondomborítás technikája szolgál. Aknai Katalin a művet Keserü életművében a történelmi tartalom kapcsán emeli ki, az emlékezet szerepét hangsúlyozza a képen. A mű egy olyan csatajelenetet dolgoz fel, amely közös emlékezetünkben kevésbé van jelen. A történelem és az emlékezet a harc motívumán keresztül a halált is beemeli a kép gondolati világába, ami magyarázatot ad a már első pillantásra is szembeötlő erős kontrasztra, ami a színes Möbiusz-szalag és a szürkés-feketés vászon között húzódik. (Aknai, 2014., 161.o.)

A halál motívuma alakítja ezt a kontrasztot kompozíciót meghatározó rendező elvvé. Ennek mentén válik el egymástól a föld és az égbolt, a szürke vászon és a tekeredő színek. Az alsó rész a gesztusfestészetet idézi: a szaggatott vászon, a relief elemek, a zománcfesték és az illúziókeltő eszközök drapériához hasonló teret alkotnak a szürke végtelen sok árnyalatában. Ez az oldal a halottak oldala: csatatér, elesett, el nem temetett katonák, harcok által felemésztett föld, reménytelenség. (Aknai, 2014., 162.o.)

Ezzel szegül szembe a felső oldal ragyogó színekben pompázó Möbiusz-szalagja. Ezúttal is végtelen, összegabalyodott, magába tekeredik, és a kép felett gomolyog. Szoros kapcsolatban áll az alsó oldallal, a reményt sugározza, a megváltást, a háború borzalmaiból való

kiemelkedés lehetőségét. (Aknai, 2014., 161.o.) A kompozíciónak azonban fontos eleme, hogy egy külön dimenziót képez a tekervény, egyfajta színfelhőt, és a külső megváltás lehetőségét, isteni segítségnyújtás ígérletét jelenti, nem egy belső megoldási lehetőséget.

A *La Bataille de Vezekény* (21. ábra) című, a vezekényi csatát tárgyaló második mű ugyanabban az évben készült, mint a fentiekben elemzett párja. (Aknai, 2014., 156.o.) Hasonló kompozíciót láthatunk: a gesztusszerű, gyűrt tér itt is a halált, a sivár, végtelenbe futó pusztulást jeleníti meg, a gubanc azonban már kitölti a vászon teljes centrális részét, így felborítva a korábbi kettős képszerkezetet, a gubanc szinte betéríti a rendelkezésre álló teret, amely mögött keresnünk kell a harcmezőt. A halál szürkéit itt az „emberszín” váltotta fel, ezáltal sokkal organikusabb kompozíciót képezve, a színek és a színes Möbiusz-szalag párosítását alkalmazva.

Látható, hogy a színes gubancok esetében különálló térbeli dimenzióról beszélhetünk a kép többi vizuális szintjéhez képest. Azáltal, hogy kilép a kép által meghatározott térbeli dimenzióból, és egy sajátot alakít ki, amely a kompozíció felett gomolyog, saját időt is teremt a műnek. A gubanc visszatérően kerül ábrázolásra különböző tájak előtt, amelyek általában sivár világot mutatnak, leginkább állnak az időben, szemben a gubanccal, amely, ha csak lassan is, de saját idejében gomolyog, tekereg, mozog.

Gyakran jelenik meg a szalag, vagy bizonyos szelete vászondomborítások felett is. A *Weöres Sándor tiszteletére* (22. ábra) című képet pusztán térbeli szempontból vizsgálva azt láthatjuk, hogy a művön jelen vannak a gesztusszerű hullámmotívumok, a vászondomborítás és a színes gubancok képezte önálló dimenzió is. Az alapsíkban láthatóak a hullámmotívumok, amelyek keresztirányban két sávban futnak végig a teljes, monumentális (három elemű) vásznon. Ezeket a jeleket a vászondomborítás emeli ki, térbelivé válnak, ötvözve az illúziókeltő pusztá megfestést a vászondomborítás térformáló hatásával. A Möbiusz-szalag darabjaira vágva szeli át a vásznat függőleges irányban. Nem alkot egy nagy gubancot, azt a hatást kelti, mintha erre a hatalmas méretű képre a gubancnak még mindig csak részletei férnének fel, mert a teljes színfelhő sokkal nagyobb a háromelemű vászonnál. Ezek a színes darabok a többi megjelenéshez hasonlóan szabadon hullámoznak át a vászondomborítás szabdalta téren, elcsúszva a többi sík felett, önálló dimenzióként lebegve, függetlenül az alatta található kompozíciótól.

A színes gubancok tehát már önmagukban is szabad térformáló erőként működnek, saját térbeli dimenziót nyernek Keserű képein, a motívum azonban itt nem áll meg saját fejlődésének

és felszabadulásának útján. Evolúciója csúcsára csak az ezt követő szinten ér el, amikor térbeli testként is megjelenik, és önálló entitássá válva eljut a legkomplexebb tér és idő kontextusig.

11. Térbeli test

A fentiekben tárgyalt színes gubanc motívuma valósítja meg az itt javasolt elemzési szempontrendszer legmagasabb szintjét, és jut el az önálló fizikai test szintjére, ezáltal teljes térbeliséget kapva, saját idő és tér kontextussal rendelkezve. Ez a mű a 2007-ben elkészült *Nagy színváltó gubanc* (23. ábra), amely egy monumentális, titán ötvözetből készült, lebegő, színes Möbiusz-szalagsomót ábrázol.

A *Nagy színváltó gubanc*nak (23. ábra) két fontos előzményét láthatjuk az életmű 2000 körüli szakaszában. Ezek egyike a korábban már említett *Möbiusz-gubanc (színváltó)* (17. ábra) című vászonrelief 2005-ből, a másik pedig a *Térbeli színgubanc* (24. ábra), egy 1997-es, közepes méretű olajfestmény. Utóbbi hiperrealisztikusan ábrázol egy térbeli színes gubancot, a később elkészült, *Nagy színváltó gubanc* (23. ábra) formájához hasonlóan. A technika az általunk javasolt szempontrendszerben legközelebb a plaszticitást keltő árnyékoláshoz áll, de természetesen eltér a huszadik századi op artos illúziókeltő eljárásmodtól. Ezen a vásznon szinte ugyanaz a mű valósul meg, amely később a motívum fejlődési ívének csúcsát jelenti, így előrevetíti ezt a beteljesedést.

A *Möbiusz-gubanc (színváltó)* (17. ábra) című alkotás a reliefek kapcsán már tárgyalásra került, fontos azonban kiemelni, hogy ez a térbelivé alakuló gubanc egy olyan stádiuma, amelyben a reliefek félig-meddig térbeli szintjén áll. Kiemelkedik a farostlemez alapból, gubancolódik, tekeredik, azonban még rögzítve van a síkhoz, nem teljesen független test.

A *Nagy színváltó gubanc* (23. ábra) titánötvözetből adja ki a csomót, amely számos gubancos képen megjelent már a síkban. Nem egy teljes, sokszor csavarodó és több csomóponton összegabalyodó gubancot látunk, hanem egy három fő kanyarból felépülő, még mindig végtelen, számos különböző színnel megfestett kisebb kompozíciót, amely a valóságban mégis nagyobb és monumentálisabb minden eddiginél.

A Möbiusz-szalag gubanc formája miatt hézagokkal és lyukakkal kapcsolódik az őt körülvevő környezetéhez, ezáltal áthullámszik a téren – vagy rögzítése miatt inkább áthullámszik rajta a tér. Ezáltal a gubanc, amint önálló testté válik, hirtelen bekerül a végtelen üres tér folyamába, amely átfut rajta, ebben a helyzetben azonban már sokkal kevésbé képes alakítani azt, mint amikor még sík motívumok határai szabadon tudták formálni.

Ez a végtelen térbeliség a végtelen idő kontextusába is helyezi a művet. Azzal, hogy a gubanc kikerül a kép formátumából és bekerül a végtelen időbe és térbe, akármilyen nagy (monumentális méret) és elnyúlhatetlen (titán ötvözet) azt az érzést kelti a nézőben, hogy a valóságos végtelen térhez és időhöz képest mindig apró lesz, amelyet akár a tér, akár az idő perspektívája, ha akar, könnyen elkerülhet. A térbelivé válással elveszti azt a meghatározó szerepet, amelyet kiinduláskor még a hullámmotívum képviselt, és ültetett át a vászondomborításon és a színes gubancok saját gomolygó dimenzióján keresztül ebbe a térbeli testbe, azaz, hogy bátran tudja alakítani a végtelen teret és időt saját mozgásával. A kép síkjában még a végtelent is aktívan formáló, mindent könnyen alakító hullám térbeli testként, belevetve a térbe, eredeti helyéről kiragadva elveszti fő funkcióját.

12.Összefoglalás

A dolgozat célja az volt, hogy Keserü Ilona művészi praxisának tér és idő kontextusát feltárja, valamint bemutassa a hullámmotívum szerepét, amely meghatározó szerepet tölt be a művek időtálló hatásának elérésében. Alaptézisünk szerint Keserü munkáin a hullámmotívum folyamatos mozgásban van, ezáltal állandóan alakítja maga körül az üres teret, így a képeknek sajátos időbeliséget biztosítva, és állandó változást indukálva, az univerzum organikus egészének működését közvetítve. Ebből kiindulva állítottunk fel egy elemzési szempontrendszert, amely ennek megfelelően kategorizálja a műveket.

Összegezve a szellemi forrásokat, amelyekből a motívumrendszer építkezik, igazán sokszínű háttér tárul elénk. A hullámmotívum a balatonudvari temető sírköveinek ívét követi le, az élet-halál viszonyt az organikus világegész szempontjából közelíti meg. Pécs szerepe Keserü művészetének „mediterrán” vonásai, valamint itt folytatott tanulmányai miatt jelentős. Martyn Ferenc nagyhatású mestere, akitől a természeti inspiráció szerepét, valamint a világnézetébe beépülő, Kállai féle bioromantika művészetfilozófiai alapjait örökli. Római tanulmányútja során tovább gazdagítja eszköztárát, ihletet merít a barokk építészetből és a kortás olasz tendenciákból is. Színházi munkásságát évtizedeken keresztül folytatja, a díszlet- és jelmeztervezés során visszaköszönnek plasztikus és festett alkotásai, valamint a térbeliség elérésére vonatkozó kezdeményezéseinek is szabad utat engedhet itt. A népművészettől elsősorban szemléletmódot vesz át, de megjelenik alkotásain a baranyai szuszék minta, illetve bevett eljárása a falikárpit készítés és varrási technika is.

A formai eszközök megkülönböztetésére javasolt csoportok az alapján válnak el egymástól, hogy a hullámmotívumnak milyen térbeliségi szintjét mutatja be az adott munka,

így négy nagyobb, általános szintet emeltünk ki. Ezek közül az első a plasztikus árnyékolás, amely még teljesen síkbeli munkákat jelent, melyeken a formák a térbeliség illúzióját keltve kerülnek árnyékolásra különböző technikákkal. A *Változó tér* (1. ábra) sorozat elemzett darabján megtörik a kép egységes felszíne, és elcsúsznak egymás felett a különböző technikákkal életre keltett síkbeli szintek.

A második nagy csoportot a vászondomborítások képezik, amelynek két alkategóriáját is kiemeltük. Keserü saját fejlesztésű eljárása során a nem csak festéssel kerülnek fel hullámzó motívumok a munkákra, hanem a térben is domború formát kap a vászon, azáltal, hogy hullámzó kanyarokat épít bele a művész. Összetettebb, több szintű hullámzás valósul meg ezeken az alkotásokon.

A vászonreliefek és a varrott képek némiképp elkülönülnek, nem a vászondomborítás precíz technikájával készülnek, mivel fix alapra kerülnek fel különböző applikációk. Hasonló szinten állnak azonban a korábban kifejtett technika produktumaival, hiszen a különböző rátéteknek köszönhetően szintén kilépnek a síkból és behatolnak a térbe.

A harmadik szinten belép a színes gubancok alkotta sajátosan gomolygó színfelhő, mint külön dimenzió a kép síkja és a vászondomborítás fölött. A színes Möbiusz-szalag végtelen formában jelenik meg, több ponton összegabalyodva, a kibogozhatatlanság feszültségét magán hordozva. A színek kísérletek koncepciójának mentén az „emberszínnel” párosul a művek jelentős részén, amelynek megnyugtató hatásával a gubanc színeinek ritmikusos lüktetése alkot kontrasztot.

A térbeli kiteljesedést, a motívum fejlődési csúcsát fizikai test formájában éri el a színes gubanc, önálló autonóm testként a térben. Ugyan szabadon lebeg végtelen környezetében, mégsem tudja már úgy formálni maga körül a teret és az időt, ahogy azt síkbeli állapotában még el tudta érni. Ezáltal autonómiáját eléri, de aktív formáló erejéből veszít ezzel a beteljesedéssel.

Az elemzés során vizsgált művek és fejlődési tendenciák arra a konklúzióra vezettek, hogy habár a motívum eléri térbeli fejlődésének csúcsát és eljut a legkomplexebb pontra, ez mégis azt eredményezi, hogy megfordul a viszonya a térrel és az idővel. A gubanc csúcsponton eléri a végtelen térrel és idővel való kapcsolatot, mégsem tudja már azokat alakítani, míg korábbi stádiumaiban hatékonyabban tudta formálni a képi teret.

Bibliográfia

Aknai Katalin (szerk.). (2009). Ilona Keserü Ilona: Művek 1982—2008 Works. Modem.

Aknai Katalin (2014). „Állandóan visszajárok a múltamba” Keserü Ilona életművének vizsgálata a hatvanas évek perspektívájából. <http://doktori.btk.elte.hu/phil/aknaikatalin/diss.pdf>

Beke László (1997). A negatív posztumusz bosszúja. In Médium/Elmélet. Tanulmányok 1972–1992 (pp. 163–166). Balassi Kiadó. [https://www.szaktars.hu/balassi/view/beke-laszlo-mediumelmelet-tanulmanyok-19721992-](https://www.szaktars.hu/balassi/view/beke-laszlo-mediumelmelet-tanulmanyok-19721992-1997/?query=A+negat%C3%ADv+posztumusz+bossz%C3%BAja+&pg=4&layout=s)

[1997/?query=A+negat%C3%ADv+posztumusz+bossz%C3%BAja+&pg=4&layout=s](https://www.szaktars.hu/balassi/view/beke-laszlo-mediumelmelet-tanulmanyok-19721992-1997/?query=A+negat%C3%ADv+posztumusz+bossz%C3%BAja+&pg=4&layout=s)

Beke László (1997). Műfajok és médiumok. In Médium/Elmélet. Tanulmányok 1972–1992 (pp. 102–119). Balassi Kiadó. [https://www.szaktars.hu/balassi/view/beke-laszlo-mediumelmelet-tanulmanyok-19721992-](https://www.szaktars.hu/balassi/view/beke-laszlo-mediumelmelet-tanulmanyok-19721992-1997/?query=A+negat%C3%ADv+posztumusz+bossz%C3%BAja+&pg=4&layout=s)

[1997/?query=A+negat%C3%ADv+posztumusz+bossz%C3%BAja+&pg=4&layout=s](https://www.szaktars.hu/balassi/view/beke-laszlo-mediumelmelet-tanulmanyok-19721992-1997/?query=A+negat%C3%ADv+posztumusz+bossz%C3%BAja+&pg=4&layout=s)

Beke László, Gábor Eszter, Prakfalvi Endre, Sisa József, és Szabó Júlia (szerk.). (2002). Magyar művészet 1800-tól napjainkig. Corvina Kiadó.

Hajdu István (2004). Az időről és az érzelmekről (Keserü Ilona életmű-kiállítása). Magyar Narancs, 16(4).
https://magyarnarancs.hu/zene2/kepzmuveszet_az_idorol_es_az_erzelmekrol_keseru_ilona_eletmu-kiallitasa-58289

Hornyik Sándor (2003). Bioromantika és kozmológia: Gyarmathy Tihamér festői világképe. Művészettörténeti Értesítő, 52(3–4), 203–230.
https://adt.arcanum.com/hu/view/MUVTORTERT_52_2003/?pg=213&layout=s

Kállai Endre (2001). A természet rejtett arca (szerk.: Dr. Szij R.). Szenci Molnár Társaság.

Kemp-Welch, Klara (2022). Presence, Radiance, Pulsation: Ilona Keserü’s Restless Objects. Ilona Keserü Frieze Masters 2022 – Booth E7, 28–32.
https://www.stephenfriedman.com/usr/documents/press/download_url/1152/ilona-keseru-booklet-97-.pdf

Ilona Keserü Ilona (2009). Önerejű Festmény. In Aknai K. (szerk.), Ilona Keserü Ilona: Művek 1982—2008 Works. modem.

- Keserü Katalin (2001). Lélek-halál-túlvilág Közép-Európa kortárs képzőművészetében. In Pócs É. (Ed.), Lélek, halál, túlvilág. Vallásethnológiai fogalmak tudományközi megközelítésben—Tanulmányok a transzcendensről 2. Balassi Kiadó. <https://www.szaktars.hu/balassi/view/pocs-eva-szerk-lelek-halal-tulvilag-vallasethnologiai-fogalmak-tudomanykozi-megkozelitesben-2001/?query=l%C3%A9lek+keser%C3%BC+katalin&pg=521&layout=s>
- Szabadi Judit (1978). Keserü Ilona művészi pályaképe. *Ars Hungarica*, 6(1–2), 65–77. https://adt.arcanum.com/hu/view/ArsHungarica_1978/?pg=76&layout=s&query=keser%C3%BC+ilona
- Szabó Júlia (1984). Ég, hegy, víz és a tükör. *Budapest*, 22(6), 16–17. https://library.hungaricana.hu/hu/view/Budapest_1984/?pg=213&layout=s
- Szabó Júlia (2014). Utak és tanulságok. Balassi Kiadó. <https://www.szaktars.hu/balassi/view/szabo-julia-utak-es-tanulsagok-2014/?query=eml%C3%A9kek+a+%2770-es+%C3%A9vekb%C5%91l&pg=560&layout=s>
- Tolnai Ottó (2009). Valkó László ellenanyaga. In Szegő G., Valkó László (pp. 7–26). Balassi Kiadó. <https://www.szaktars.hu/balassi/view/tolnai-otto-szego-gyorgy-valko-laszlo-2009/?query=tolnai+ott%C3%B3+valk%C3%B3+l%C3%A1szl%C3%B3+ellenanyaga&pg=8&layout=s>

Függelék

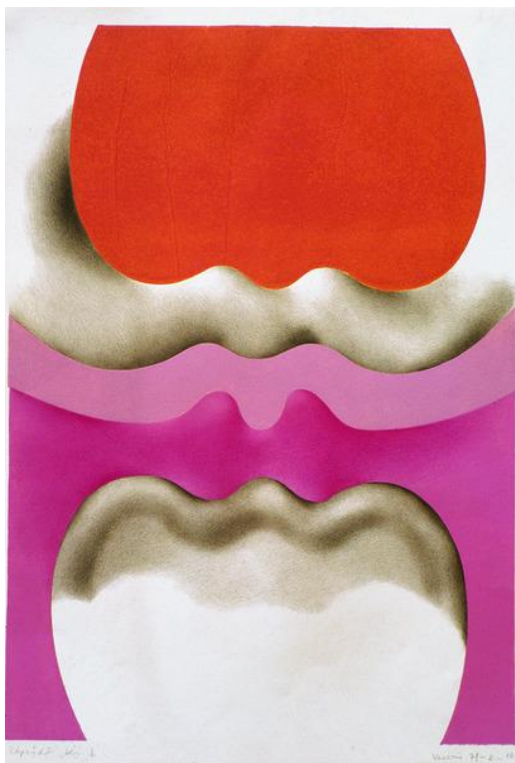
1. ábra: Keserü Ilona: Változó tér (lila), 1975, olaj, vászon, 90x60 cm, Kolozsvári Gyűjtemény, Győr. Forrás: <https://www.ikeseru.org/hun/intro.html>



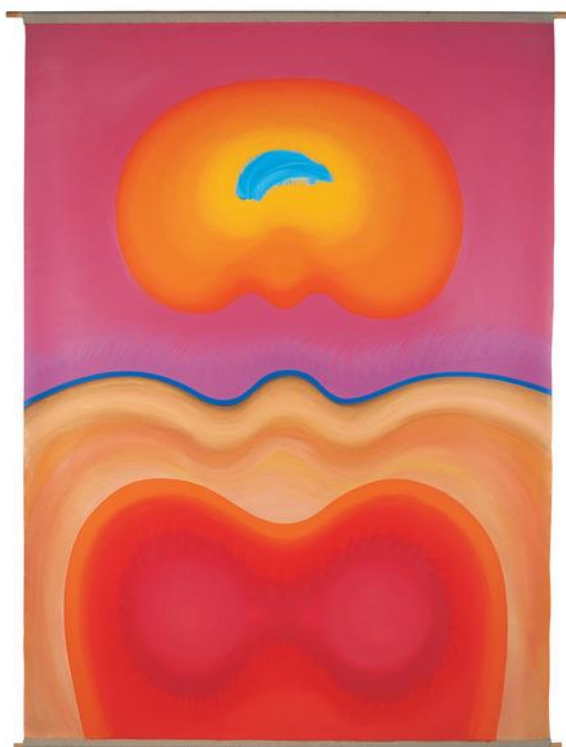
2. ábra: Keserü Ilona: Kapu B, 1972-1980-2006, vaskarc, olaj, grafit, papír, 84x59 cm. Forrás: <https://www.ikeseru.org/hun/intro.html>



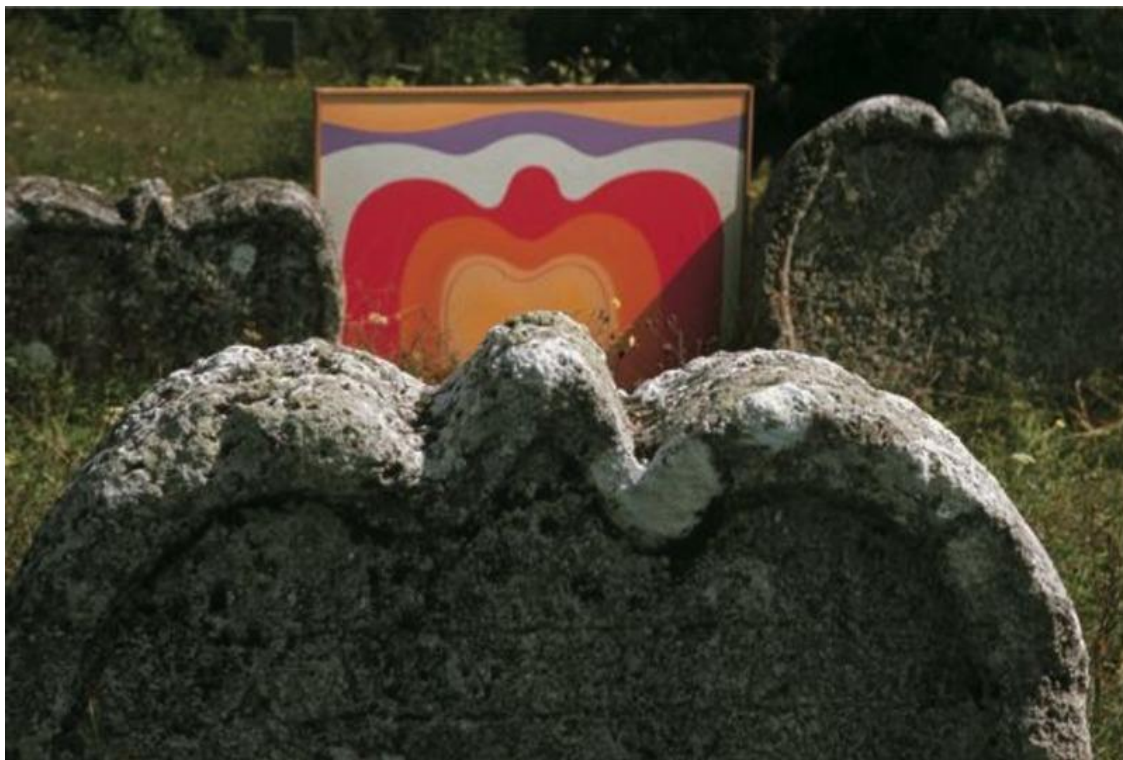
3. ábra: Keserü Ilona: Képződő tér, 1972, vaskarc, linocolor, papírnyomat, 66x47 cm.
Forrás: <https://www.ikeseru.org/hun/intro.html>



4. ábra: Keserü Ilona: Narancs-rózsza Közelítés, 2000, olaj, vászon, tekercskép, 300x200 cm. Forrás: <https://www.ikeseru.org/hun/intro.html>



5. ábra: Keserü Ilona: Akció, 1970, Sírkövek 4., Balatonudvari. Forrás: <https://www.ikeseru.org/hun/intro.html>.



6. ábra: Akció, 1970, Falikárpit sírkőformákkal, Balatonudvari – Keserü Ilona: Falikárpit sírkőmotívumokkal, 1969, 156x370 cm, varrás, festett lenvásznon. Forrás: <https://www.ikeseru.org/hun/intro.html>.



7. ábra: Keserü Ilona: Dombor, 1980, olaj, vászondomborítás, 80x120x4 cm.– Forrás: https://www.museum.hu/kiallitas/14756/Parhuzamok_es_talalkozasok/galeria/1



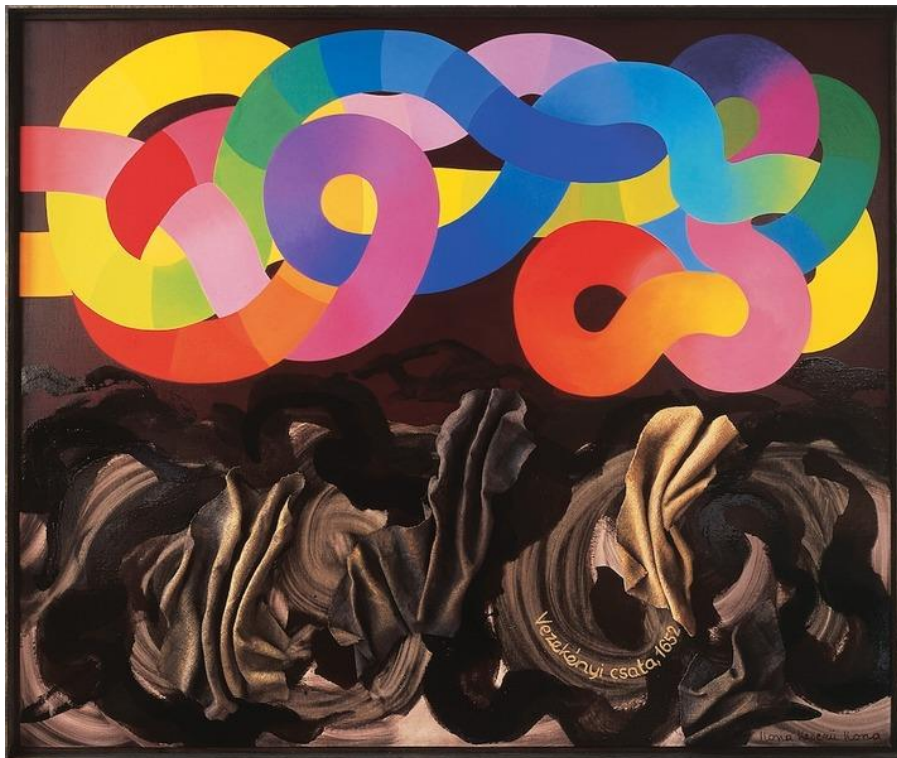
8. ábra: Keszler Ilona: Elmozduló alak, 1982, olaj, vászon, 90x60x4 cm. Forrás: <https://www.ikeseru.org/hun/intro.html>.



9. ábra: Festett tükör (Változó formák), 1971, olaj, fa, tükör, 170x90x57 cm. Forrás: <https://www.ikeseru.org/hun/intro.html>.



10. ábra: Vezekényi csata (1652.), 2003, olaj, zománc, vászondomborítás, 150x180x6 cm. Forrás: <https://www.ikeseru.org/hun/intro.html>.



11. ábra: Keserü Ilona: Sírkövek 3, olaj, vászon, magángyűjtemény, 1967, 100x70 cm. Forrás: <https://www.ikeseru.org/hun/intro.html>.



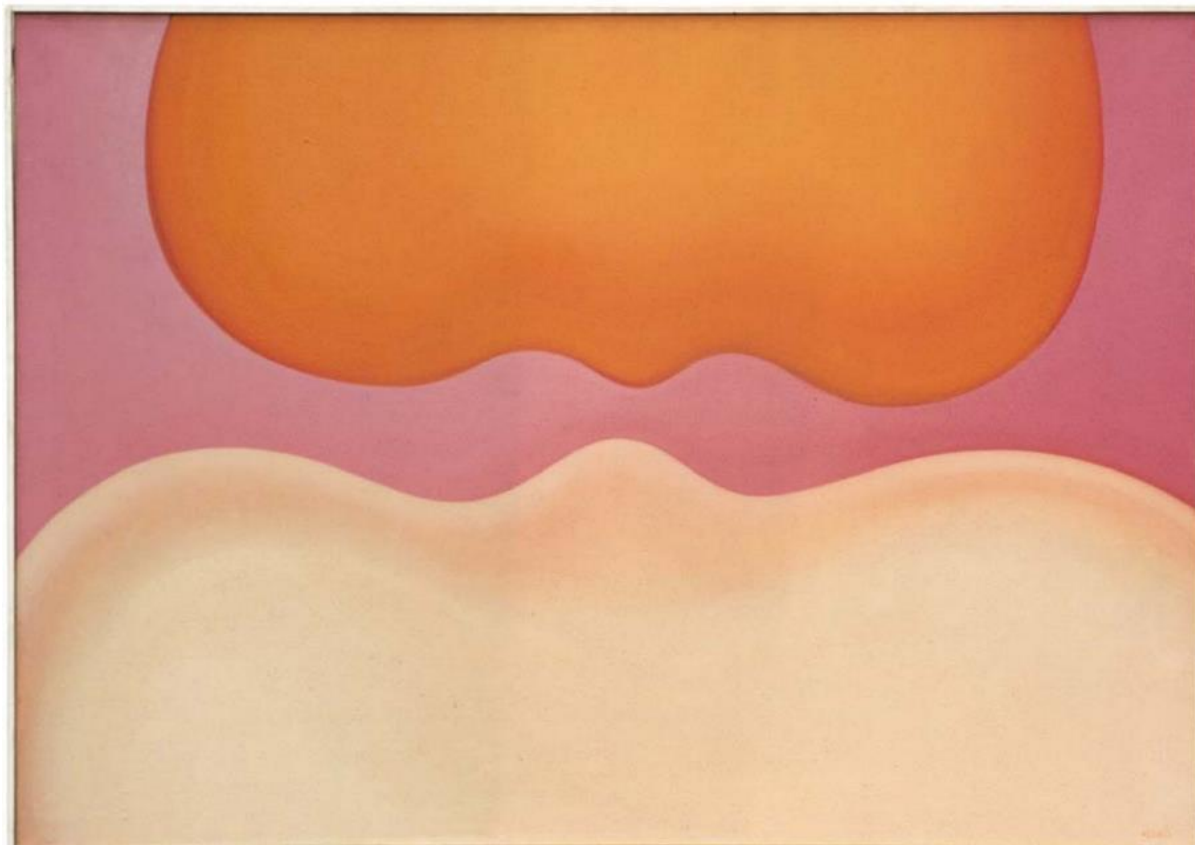
12. ábra: Keszérü Ilona: Sírkövek 1., 1967, olaj, grafit, farostlemez, 125x170 cm, magángyűjtemény. Forrás: <https://www.ikeseru.org/hun/intro.html>.



13. ábra: Keszérü Ilona: Sírkövek 2., 1967, olaj, farostlemez, 125x170 cm, magángyűjtemény. Forrás: <https://www.ikeseru.org/hun/intro.html>.

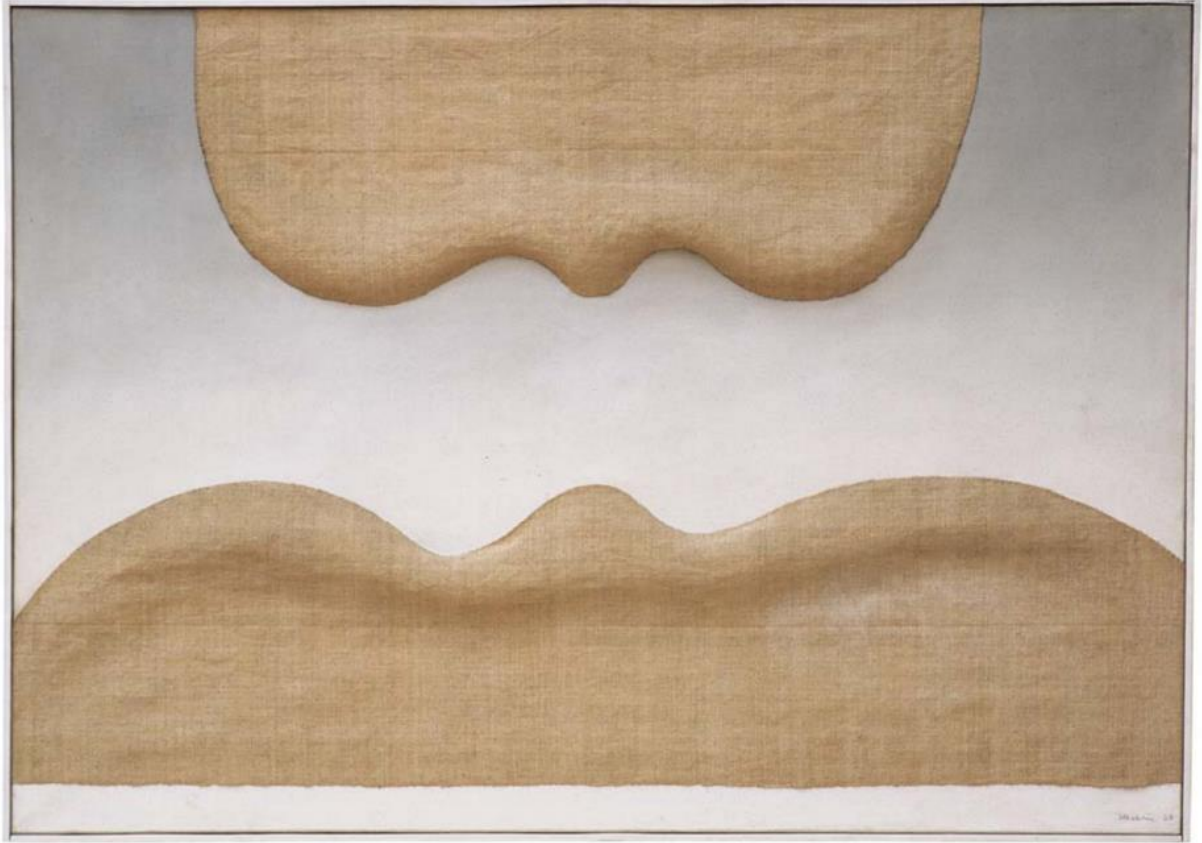


14. ábra: Keszler Ilona: Közelítés 1., 1969, olaj, vászon, 120x170 cm. Forrás: Aknai K. (2014). „Állandóan visszajárok a múltamba” Keszler Ilona életművének vizsgálata a hatvanas évek perspektívájából. <http://doktori.btk.elte.hu/phil/aknaikatalin/diss.pdf>



15. ábra: Keserü Ilona: Közelítés 2., 1969, olaj, vászon, vászondomborítás, 120x170x4 cm. Forrás: Aknai K. (2014). „Állandóan visszajárok a múltamba” Keserü Ilona életművének vizsgálata a hatvanas évek perspektívájából.

<http://doktori.btk.elte.hu/phil/aknaikatalin/diss.pdf>



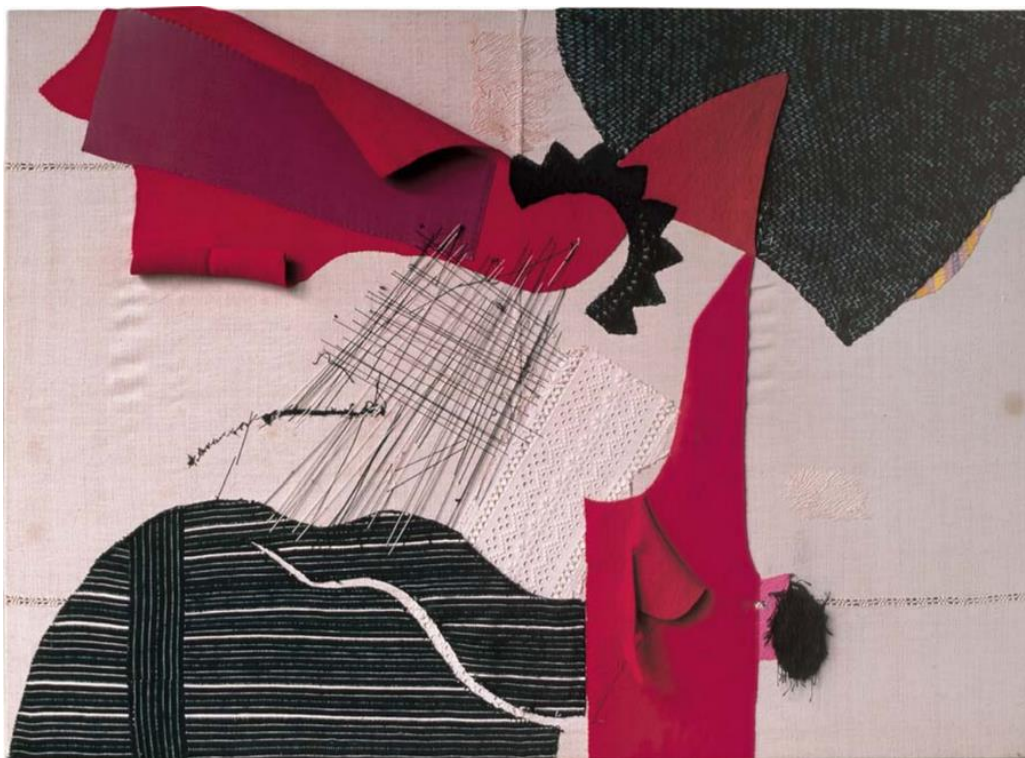
16. ábra: Keserü Ilona: Hasítás, 1969, vászondomborítás, grafit, vászon, 160x60x4 cm, magángyűjtemény. Forrás: <https://www.ikeseru.org/hun/intro.html>.



17. ábra: Keserü Ilona: Möbius gubanc (színváltó), 2005, olaj, vászonrelief, rétegelt falemez, 185x79x30 cm. Forrás: <https://www.ikeseru.org/hun/intro.html>



18. ábra: Keserü Ilona: Első varrott, 1969, varrás, applikáció, vászon, 100x80x4 cm.
Forrás: Aknai K. (2014). „Állandóan visszajárok a múltamba” Keserü Ilona életművének vizsgálata a hatvanas évek perspektívájából.
<http://doktori.btk.elte.hu/phil/aknaikatalin/diss.pdf>



19. ábra: Keszler Ilona: Tengeri füvek, (többször átfestve) 1959, olaj, vászon, 50x35 cm.
 Forrás: Aknai K. (2014). „Állandóan visszajárok a múltamba” Keszler Ilona életművének vizsgálata a hatvanas évek perspektívájából.
<http://doktori.btk.elte.hu/phil/aknaikatalin/diss.pdf>



20. ábra: Keszler Ilona: Alakok a tengerparton, (többször átfestve) 1959, olaj, vászon, 80x71 cm. Forrás: Aknai K. (2014). „Állandóan visszajárok a múltamba” Keszler Ilona

életművének vizsgálata a hatvanas évek perspektívájából.

<http://doktori.btk.elte.hu/phil/aknaikatalin/diss.pdf>



21. ábra: Keszérü Ilona: La Bataille de Vezekény, 2003, olaj, vászon, 150x180 cm, magángyűjtemény. Forrás: <https://www.ikeseru.org/hun/intro.html>



22. Keserü Ilona: Weöres Sándor tiszteletére, 1982, olaj, vászondomborítás (3 db), 80x360x5 cm, Magyar Nemzeti Galéria. Forrás: <https://www.ikeseru.org/hun/intro.html>



23. Keserü Ilona: Nagy színváltó gubanc, 2007, olaj, titán ötvözet, 250x450x300 cm. Forrás: <https://www.ikeseru.org/hun/intro.html>



24. Keserü Ilona: Térbeli színgubanc, 1997, olaj, vászon, 50x60x60 cm. Forrás:
<https://www.ikeseru.org/hun/intro.html>

