

Keserű Katalin: Emlékezés a kortárs művészetben

Az emlékezet a kultúra és az ember fennmaradásának kulcsfogalma", fekteti le tézisének Keserű Katalin, aki a jelen kötetben az emlékezést művészetelméleti, pszichológiai és kultúratudományi fogalomként közelíti meg. A későbbiekben ezt a kulcsfogalmat a jelenkori " főként kilencvenes évekből " magyar művészet új műtípusainak meghatározása céljából alkalmazza. Keserű művészetelméleti kiindulópontja részben Fülep Lajos századeleji műve, Az emlékezés a művészi alkotásban (1911) című, amelyben többek között ezt írja: "-minden intuíciónkba vagy percepciónkba beleszól és beleolvad a múltunk, az emlékezésünk, amely nélkül nem vehetünk róla tudomást; minden intuíciónk vagy percepciónk, bármily rövid legyen, bizonyos ideig tart, pillanatokból áll, amelyeket az emlékezés kötelékének kell összefűznie." A bergsoni tanok által inspirált Fülep az első egyike volt, aki művészetfilozófusként különbséget tett általános és művészi emlékezés között. A művészetet a lélek objektívizációjaként és általa megismerhető szellemi alkotásként definiálta, amelyben az esztétikai formák és maga a kompozíció az emlékezet öntörvényű logikájával jönnek létre. Úgy vélte, az alkotó emlékezése arra összpontosul, hogy "miként ragadhatom ki e tárgyat a valóságból, miként tisztíthatom meg empirikus realitásától, miként magasztosíthatom fel úgy, hogy szemléletre s újrafölihdézésre méltó legyen". Ennek értelmében külön hangsúlyt fektetett az emlékezés örökkévalóság-jellegére, arra a szerepére, melyet az örökkévaló földi megteremtésének folyamatában, s a művészet fejlődésében tölt be. Fülep az emlékezetet konstruktív, kohéziós tulajdonsággal ruházta fel, amely össze-köti az észet és az érzelmeket.

Keserű Katalin úgy látja, hogy a fülepi konstruktivista emlékezetmodell mára már túlhaladottá vált, hiszen az emlékezés eredményeként létrejött műalkotást, az anyagságában lezártnak tekinthető műtárgyat eszményítette, szemben a mai művészet folyamatjellegéből következő térszerű emlékezetmodell alaptermészetével, amely a nyitott formát kultiválja. A szerző azonban úgy véli, hogy a fülepi modell, viszonylagos túlhaladottsága ellenére is, kellő kiindulópont lehet annak a kérdésfelvetésnek a tekintetében, hogy az emlékezés "létrehozott-e új és komplex léttudatot korunkban, új létformát a műalkotásban". Szándékát tekintve Keserű kötete a hazai kortárs művészet azon műfajaival és műformáival foglalkozik, amelyekben az emlékezés különféle típusainak és a rájuk csatolódó gondolatoknak meghatározó szerep jutott. A nyolcvanas évek művészeti emlékeztípusait Keserű négy alcsoportba sorolja. A megismerő (érzékeny) emlékezést demonstráló művek és művészek esetében a tudat és a spontaneitás egyidejű szerepvállalását tartja mérvadónak, s kritériumainak függvényében arra a következtetésre jut, hogy a nyolcvanas-kilencvenes évek fordulóján született új művészeti produkció emlékezősszála mélyen visszanyúl a század első felébe, "a megismerő karaktert hordozó művek ugyanakkor egy új típust képviselnek, amiben az elemi anyagokhoz, gesztusokhoz, elemi (nyelvi) formákhoz való visszatérés, ["] az azokban való elmélyedés"" mutatkozik meg. Ennek a tendenciának az ismertetőjegye többek között az, hogy az emlékező-megismerő folyamatoknak akademiázott-esztetizált természetén jóval túlmutató tulajdonsága bontakozik ki, amely az alkotói folyamatot a korábbinál komplexebb módon tettelesíti, a művészetet önreflexív módon tükrözteti, s saját lehetőségeit is művészetként interpretálja az alkotói folyamatban. Ennek a "kiterjesztett figyelmű" vonulatnak a képviselői közé a szerző többek között Várnagy Ildikó, Péter Ágnes, Elekes Károly, Samu Géza, Keserű Ilona nevét sorolja, akiknek alkotásai a formaközpontú és a nyitott mű közt képeznek hidat, a megállapodott alakzatok kötöttségeit felszakítva a térbe törnek, ahol az alkotás folyamatára engednek rálátást.

A közel és a távol, a múlt és a jelen, a fent és a lent minőségi jellemzőinek közelítése és relativizálása, valamint az európai kultúra rendszerező és összefűző tulajdonsága az egyik fő ismérve az autonóm művészi emlékezés attitűdjének, amelynek nemzetközi képviselőit illetően Keserű leginkább Enzo Cucchi opusához vonzódik, amelyben a világok és korok közt közlekedő aktív művészi emlékezés nyomait fedezi fel, különös tekintettel az olasz alkotó munkáiban kitapintható ókori emlékezetfoszlányokra, valamint arra a tulajdonságára, hogy a stílus újdonságait a régibe, a mindenkoriba ágyazza bele. A modern európai művészet archetípusaival keresi az eleven kapcsolatot Konkoly Gyula nem egy alkotása, köztük 1514 című képe, amelynek Dózsa-figurájához Tiziano Lovagportréjának arcát használta fel. Konkolyt mélyen foglalkoztatta a művészet "kontextusai" közti utaztatás, illetve a behelyettesítés problematikája, vagyis valóság és kép viszonya, akárcsak nemzedéktársát, Baranyay Andrást, aki Őnarckép című művét Jane Morris 19. századi fotójával fényképezte össze.

Az eszközeit, anyagait és motívumvilágát tekintve nyitott alkotásokban megnyilvánuló mágikus emlékezet forrásait Keserű a múlt századi primitivizmusban és japaneizmusban, valamint a történelem előtti művészet emlékei nyomán készült idollokban fedezi fel, korszerű leágazásait pedig a távol-keleti (indiai) és törzsi (indián, afrikai), illetve a szubkultúra primitív mágiájában, valamint a tömegkultúra rítusaiban, a pszichéhatású művészetben jelöli ki. Legközvetlenebb előzményének a művészet körét és fogalmát kiszélesítő konkretista és konceptuális művészet tekinthető, amely a gombrichi értékrendben a mágikus művészet korszakaira jellemző tulajdonságot mondhat magáénak. A mágikus emlékezet függvényében munkáló alkotások egyik fő tulajdonsága a megidézés, célja pedig az azonosság megteremtése, illetve egy másik világ megidézése a meglevőbe. A vonulat fő magyar képviselői között Altorjai Sándor, Keserű Ilona, Lakner László, Fehér László, Banga Ferenc, Erdély Miklós, Szirtes János, Lovas Ilona stb. neve bukkan fel. A stabil tér- és időviszonyok felbomlását, illetve a festészeti perspektíva eltűnését kezdeményező meditatív emlékezés az ezernyolcszázados évek elején szerez magának létjogosultságot, mindenekelőtt Caspar David Friedrich technikai újításai következtében, aki elmozdítja és a szemlélőbe építi a kép enyészpontját, mi által a kép síkja mint választóvonal semlegesül. Keserű e törekvés mai megfelelőit Jeney Zoltán zenéjében és Méhes Loránd meditációs képein fedezi fel.

A felsorolt műtípusok nyolcvanas évekbeli láttamoztatásának módszertana azonban immár kevésbé alkalmazható a következő évtized művészetének jellemzése tekintetében. Keserű ennek a periódusnak a megragadását egyrészt a műtárgyak teresítésének aspektusából viszi véghez (Lovas Ilona, Szöllőssy Enikő opusa), amelyben a tárgyak élő jelenvalóságként feltételeződnek, másrészt a történelmi folyamatosság érzését közvetítő emlékmű-művészet példáiból merít (Pauer Gyula, El Kazovszkij, Lőrinczy Júlia, Móder Rezső stb.), arra a kérdésre keresve a választ, hogy "[m]i kell ahhoz, hogy valaki megrendelés, pályázat nélkül, saját jószántából (?) emlékműveket kezdjen el készíteni?" Ezeknek a munkáknak sokszor éppen az (ideologikus) emlékezés eltörlése a céljuk az individuális emlékezés ellenében. Ehhez a témához kapcsolódik a történelmi kép jelenségköre, amelynek történelmi személy, esemény vagy eszme a tárgya, s az egyéni készítésen túl a kollektív tudat is mozgathatja (Molnár Sándor, Simsay Ildikó, Vojnich Erzsébet stb. alkotásai).

Az úgynevezett múzeum-installáció megalapozásának gyökerei viszont a hatvanas évek múzeumi identitásválságára vezethetők vissza, amikor számos alkotó kezdeményezése nyomán jelentősen átértékelődött ezeknek az elitista intézményeknek a társadalmi funkciója, később pedig a művészeti gyakorlat újításai "a szabad idő- és térbeli installációs művek" természetszerűleg hatottak a múzeum hagyományos struktúráira (Lois Viktor, Drozdik Orsolya,

Makovecz Anna, Bakos Ildikó munkái). A liturgikus és rituális terek viszont abban a tekintetben hoznak újat, mi szerint a vallásos rítust is a világ megértésének eszközeként értelmezik. Az ilyen jellegű építészeti objektumok vagy művészileg kiképzett terek szellemi-spirituális aurája a priori épül rá a feltételezett individuális emlékek interaktív képességeire: "A figyelem, a részvétel, az emlékezés és a vele együttjáró érzelem megismeri az örökkévaló (a lét) és a természettudományos idő (a levés) közti saját időt, s azt betöltve a művészetre is vonatkoztatott késő modern "eltűnéseesztétikája" mellé alternatívát állít.

A hitvilághoz kötődő antropológiai témakört vizsgálva Keserü arra a megállapításra jut, hogy az tevőlegesebben van jelen a hatvanas évek második felében formálódó természetművészetben, mint az esztétikummal körülhatárolható, hagyományos ikonográfiával operáló alkotói szférában. A mágia, a rítus vagy a meditáció lebonyolításának helyszíne sok esetben a civilizáción kívül eső természetes tér, amelyben nem annyira esztétikai, mint inkább konkrét megismerési életfolyamatok mennek végbe. Az élet és a művészet ezekben a példákban oly mértékben fonódik össze, hogy életmóddá válik, s így közvetetten jelenik meg benne élet és halál kérdése. Más esetben a természettel való individuális egybeolvadás a lelki megtisztulásnak képezi lehetséges fizikai keretét (a kortárs magyar művészetben Elekes Károly, Nagy Árpád, Gémes Péter és Deli Ágnes munkásságában a legkifejezettebb ez a tendencia).

Lényegében ehhez a témakörhöz csatolódik még a tájkép problematikája is, melyet Simon Schama a lélek, illetve az emlékezet művének nevez.

A ma és a közelmúlt magyar művészetének meghatározott szegmenseit az emlékezés prizmáján át vizsgáló Keserü Katalin témafelvetése és prob-lémalátása indokolt szakmai igényekből bontakozik ki, hiszen egyrészt a fülepi tanok tartós tételeit revitalizálja, másrészt pedig "egyidejű átér-tékelésük révén" egy új szemléletet hint el a kritikai értékrendben, amelynek tevőlegesek a pszichológiai és művelődéstörténeti kötődései. Fontos tényként kell elkönyvelni, hogy az oly gyakran formalizmussal vádolt és elidegenedetteként minősített modernista beszédmódból kifejti a nélkülözhetetlen humánomot, kimutatja benne a lélek mindenkori jelenlétét. (Noran, Budapest, 1998.)