

Fenyvesi Áron

A csoportszextől a nagy monológokig

Keserue Zsolt 2009-es egyéni kiállításairól¹

■ Két látszólag nagyon eltérő tematikájú és méretű egyéni kiállítása volt KESERUE ZSOLTNak 2009-ben. A *23 monológ* Pakson alapvetően egy Dunaújváros történetének kultúr- és városantropológiájától ihletett komplex installáció volt, míg a Műcsarnok Menüpontjában bemutatott *Oldáskényszer* a férfi-női szerepek felcserélődésének dinamikáját és dekonstruálódását elemezte esettanulmányokon keresztül. Mindezen tények ellenére, sőt éppen ezekből kiindulva jogosan tehetjük fel a kérdést, hogy mi az, ami mégis összekapcsolja ezeket a különféle diszciplínákkal dialogizáló műveket? A kérdés megválaszolásához nem árt, ha nem felejtjük el, hogy a kortárs képzőművészeti alkotások nem tudományos művek, sőt még akkor sem válnak azokká, amikor az egyes tudományterületek által használt kérdésfelvetéseket vagy metódusokat sajátítanak ki céljaik elérésé-

hez. Ugyanakkor tény, hogy a jelenleg uralkodó intézményi kánon a tudományt és a kutatási módszertant tartja a naprakész kortárs képzőművészek anyanyelvének, és nem mellesleg, a modernizmus legitim alkotói örökségének is. Így Keserue Zsolt – egyébként a kurátoroknak való bármiféle megfelelés különösebb kényszere nélkül – kortárs képzőművészként két olyan művet is létrehozott 2009-ben, amelyben úgy reflektál tudományos beszédmódokra, hogy közben a művészeti diszciplínák között is okosan egyensúlyoz. A műfajok szintetizálása egyébként Keserue egész eddigi tevékenységére jellemző, míg a tudományossággal való kísérletezés a *Lekerekítés* (2006–2007) című projektje óta vált szembetűnővé.

Műfaji viszonylatban az eddigi legnagyobb kitérőt a művész pályáján – a paksi kiállítás szempontjából is döntő fontosságú dokumentumfilm – a *Nagyolvasztó* (2008) leforgatása jelentette. Ennek a filmnek az alapján már akár azt is hihettük volna, hogy Keserue, miként egykor pécsi festődiplomája után médiumot váltott és a videót kezdte el anyanyelveként használni, most majd dokumentumfilmesként folytatja pályáját. A művész vélt dokumentarista fordulata azonban pontosan 2009-es kiállításai nyomán vált másképpen is értelmezhetővé: a '90-es évek magyar médiaművészeti boomjának összeomlása és formalizálódása után evidens megoldásként kínálkozhat az, hogy a videóművészek

¹ Keserue Zsolt: *23 monológ*. Paksi Képtár, Paks, 2009. máj. 12 – jún. 7.; Keserue Zsolt: *Oldáskényszer*. Menü Pont – Műcsarnok, Budapest, 2009. okt. 10 – nov. 08.

KESERUE ZSOLT
23 monológ, 2009, videóinstalláció, Paksi Képtár; © fotó: Keserue Zsolt



a dokumentum műfaj felé fordulva újítsák meg eszközkészletüket és szótárukat. Ezt azonban Keserue-höz hasonló módon, tehát különösebb politikai aktivizmus nélkül, csak nagyon kevesen tették meg a magyar szcénában.² Mint azt már említettem, kifejezetten ebbe az irányba mutatott már a Stúdió Galéria *Kamikaze*³, és a Trafó Galéria *A Másik Város* című kiállításain⁴ is – eltérő módokon – bemutatott *Lekerekítés*-projekt. Ebben a műben Keserue dokumentarista affinitása, valamint alkotótársai módszerei és nyelvezte egyaránt a *Nagyolvasztót* előlegezték meg. Keserue egy nagy videó-, fotó-, interjú-, és szöveg-alapú dokumentum archívum létrehozásával mutatta be műve tárgyát, és az ennek kapcsán felvetődő kérdésekre módszertani válaszokat adott. Persze az érdekesség az, hogy a panelházak antropológiája legalább annyira privát motiváció is a művész számára, mint amennyire érvényes képzőművészeti kijelentés – mondjuk – egy urbanisztikával foglalkozó művet létrehozni. Alföldi Nóra is inkább „így jöttem” műként aposztrofál sok korábbi, a Dunaújvárosi tematikára felfűzhető munkát, mint például a *Dreams Come True* (2002) című videót is, amely dunaújvárosi garázsbandákról szól.⁵ Más művész esetében talán valós veszélyforrásnak számítana a szociális-, mentális-, vagy éppen épített mikrokörnyezet ilyen szisztematikus tematizálása. Viszont Keserue Zsolt sajátosan szenttelen dokumentarista stílusával szinte kommentár nélküli üzemmódban antropológizál és dolgoz fel hozzá sokszor közel álló jelenségeket. Épp az általa használt dokumentarista videó műfaj teszi lehetővé számára, hogy megkerülje az öncélúvá váló mitikus beszédmódot. Hiszen a róla való beszéd folyamán nem vizsgálhatjuk és kérdőjelezhetjük meg magát a mítoszt, mivel annak léte hatályon kívül helyezi a tudományos megismerés működés módjait. Keserue pedig voltaképpen pont ennek az ellenkezőjét csinálja: demitizálja és mérhető jelenségként tünteti fel a környezetének segítségével, annak bevonásával végrehajtott önvizsgálatát. Ráadásul nem is esik át a ló túloldalára, vagyis nem tudományos kutatásokat illusztrál, hanem sokszor csak megmutat, dokumentál – beszédmódot, helyzetet –, így joggal hivatkozhat munkamódszere kapcsán Frazon Zsófia is a Foucault-féle archeológiára.⁶

² Hasonló médiaművészeti kiütkeresésként értelmezhető Kispál Szabolcs *Legkisebb Közös Többszörös* című Ernst Múzeumban megrendezett kiállítása (Budapest, 2009. szept. 19 – dec. 13.), amely viszont más kiutat, mégpedig egyértelműen a politikai aktivizmusét sugallja.

³ *KAMIKAZE I. Művészetstratégiai kiállítás és eseménysorozat, a Fiatal Képzőművészek Stúdiójának éves csoportos kiállítása*, Stúdió Galéria, Budapest, 2007. márc. 20 – 31.

⁴ *A Másik Város*. Trafó Galéria, Budapest, 2006. dec. 7 – 2007. jan. 21.

⁵ Alföldi Nóra: *Kettős Vetületek. Keserue Zsolt öt filmje*. In: *Keserue Zsolt: 23 monológ*, Paksi Képtár, Paks, 2009. 8. o.

⁶ Frazon Zsófia: *A modernitás mint helyi hagyomány – szubjektív városarchívum*. In: *Keserue Zsolt: 23 monológ*, Paksi Képtár, Paks, 2009. 20. o.



KESERUE ZSOLT
23 monológ, 2009, videóinstalláció, Paksi Képtár; © fotó: Keserue Zsolt



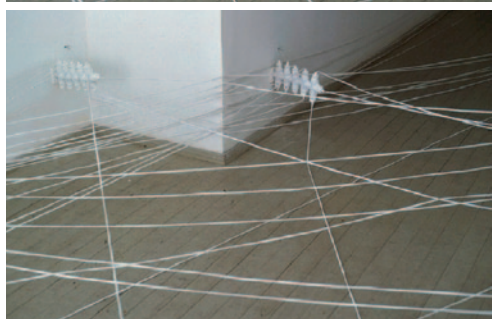
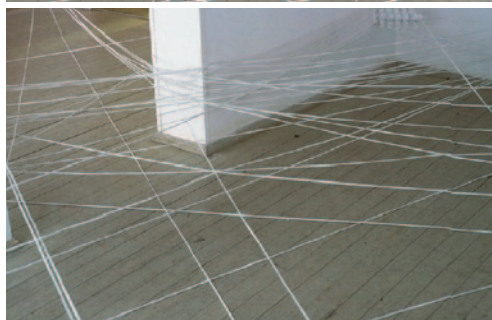
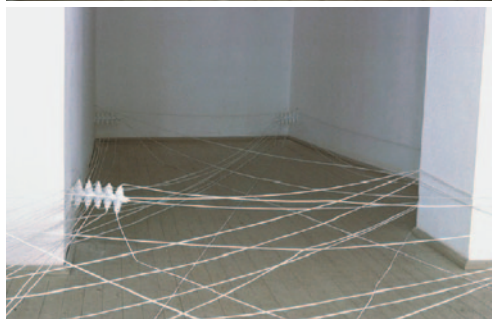
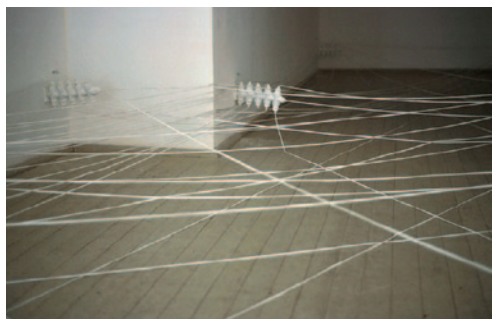
KESERUE ZSOLT
"Dreams Come True", 2009, dokumentum film, MaDoK film

KESERUE ZSOLT, POLYÁK LEVENTE
Lekerekítés (vázlat), dokumentum film, 2006, Trafó Galéria



Ez az archeologizáló megértésmód kulminál a *23 monológ*ban és a *Nagyolvasztó*ban is. Ezen a ponton már elengedhetetlen, hogy visszatérjünk paksi kiállításának interpretálásához, amely mint konceptuális konstrukció a művész már emlegetett műfaji flexibilitására felhozható legújabb és talán legmeggyőzőbb bizonyíték. A *23 monológ* ugyanis a *Nagyolvasztó* interjúalapú részleteinek teljes nyersanyagkészletét tartalmazza, természetesen sok új, és a filmben még nem szereplő kulcsfigurával történő beszélgetés mellett. Keserue képes volt arra, hogy dokumentumfilmje nyersanyagát átkontextualizálja, képzőművészeti alkotássá alakítsa. Megtehetette ezt, mivel fizikailag annyi mozgóképet hozott létre a kiállítás alkalmából, hogy azt a potenciális néző többszori meglátással sem tudta volna végignézni. A megértésről, és a megértetésről való lemondás gesztusával, pedig elérte, hogy a kiállításon ne didakti-

KESERUE ZSOLT
Csoportszex, 1999, installáció, Stúdió Galéria (Képiró utca)
© fotók: Keserue Zsolt



kus és frontális információátadás történjen, mint egy dokumentumfilm esetében, inkább sok párhuzamos, ráadásul egymással sokszor nem is dialogizáló narratívát kínál fel alternatívaként Dunaújváros kulturális életének létrejöttéről. A *23 monológ*nak, miként a város kulturális életének is többféle olvasata létezik, és az ezek labirintusán áthaladó számos ösvényen a művész nem fogja a néző kezét, hanem csak választásokat, útirányokat kínál fel a számára. Keserue – mint arra már céloztam korábban – ebben és más munkájában sem értelmez, hanem az értelmezhetőség lehetőségeit ajánlja fel. A paksi kiállítás esetében a téma sem írható le egysíkúan: egy város kulturális életének létrehozása, miként annak a megélése is sok választási lehetőséget kínál, és problémát vet fel. De mindig megadatik – a mechanizmusokban való részvételnek köszönhetően – a kilépés és egy másik fonál felvételének lehetősége. Akit nem érdekel a dunaújvárosi táncmozgalom, az Uitz Terem genealógiája, a progresszív rajzkör létrejötte, vagy éppen a kocsmák, garázsok és baráti társaságok köré rendeződő alternatív zenei élet, de még a vasmű és a szoborpark kapcsolata sem, az a kiállításon még mindig választhatott magának egy másik történeti direktívát. Keserue Zsolt dunaújvárosi oral history adatbázisa így egy hatalmas művé állt össze a paksi Képtár posztindusztriális terében. Az eposzi hosszúságú verbális archívum pedig nem is annyira a neutrális beállítású képekre helyezte a hangsúlyt, mint inkább a történetmondás bábeli zűrzavarára igyekezett irányítani figyelmet.

A monológok szétszálazott narratívái pedig pontosan annyi információt hordoztak az egyes szereplőkről, hogy az egyik tétvétől a másikhoz átülő befogadó, már pozicionálni tudja a beszélő személyt. Így a mű intencionális tájékozódási pontokat is kínált, voltaképpen úgy működött, akár egy gps Dunaújváros absztrahált kulturális terében. Vagy akár egy poposabb, hétköznapibb hasonlattal élve, olyan konstrukcióként is értelmezhető lett volna, mint egy Dunaújvárosi kultúrtörténeti iwiw, amelynek része az a kapcsolódásokból és ellentmondásokból kirajzolódó sajátos háló, amit az impozáns, gyáracsarnokból átalakított kiállítótér terében egy minimalista installáció emelt ki még jobban. A kiállítás mozgóképeinek bemutatása kimondottan hangsúlyos plasztikai jelenlétté vált a kiállításon labirintusszerűen sörösrekeszekre installált tévék tárgyyszerű tömege révén, amely irányokat és ösvényeket jelölt ki a befogadó számára a térben.

Az installálás és a szociometria motívumának kettős kiemelése pedig már az *Oldáskényszer* és a *23 monológ* összefűzésének egyik fonálát adhatja a kezünkbe. Érzésem szerint a teret lecsupaszító installálási mód és a szociometrikus összefűzés sokkal elementárisabb kapcsolatot képez a két kiállítás között, mint akár a videóhasználat, amely kifejezetten kontrasztos a két mű viszonylatában. Ráadásul ezt a két motívumot – térinstalláció és szociometria – Keserue már korábban használta a kiállításain, akár csak a videó médiumát. Ennek alátámasztására fel is idézném Keserue Zsolt első Stúdió Galériabeli önálló kiállítását 1999-ből, a *Csoportszexet*⁷, amely a fenti két munka fényében, legalábbis számomra biztosan, teljesen új jelentést nyert. A *Csoportszex* ráadásul a *23 monológ*hoz hasonló installációs vázzal rendelkezett, ahol egyszerű térbeli elemek diktáltak egyfajta, a mozgás mentén kibontakozó narratívát a befogadó számára. A Stúdió Galériás kiállításon Keserue, végletesen leegyszerűsítve, a kiállítótér összes konnektorát hosszabbítók segítségével összekötötte – rövidre zárta – egymással: s a vezetékek térbeli pókhálójában hagyta bolyongani a látogatóját a kapcsolódási pontok között. Tulajdonképpen a *23 monológ*ban is majdnem ugyanezt csinálja: összehozta a Dunaújváros kultúrtörténete szempontjából fontos szereplőket, és hagyta őket beszélni egy térben, amelynek bejárásával információkhoz juthatott a mű befogadója. Persze a *Csoportszex* installáció volt, és nem komplex videóinstalláció, így voltaképpen az épített és szociális teret mutatta be, még pontosabban hagyta lélegzethez jutni a maga póreségében. Ha jobban belegondolunk, nincs ez nagyon másképpen az *Oldáskényszer* installációs részében sem, ahol kegyetlen absztrakcióként mutatja fel a művész azt a szimbolikus tartalommal is felruházott lakóteret, amelyben élünk. Az utóbbi mű kíméletlenségének előszele már Lars von Trier *Dogville*-jének megidézése kapcsán is jelentkezik. Egész pontosan a film díszleteihez hasonló közegben, ahol Keserue munkája esetében egy nukleáris család „nyeri el” ugyanazt a tragikus színpadiasságot, amit

7 Keserue Zsolt: *Csoportszex*, Stúdió Galéria, Budapest, 1999. aug. 31 – szept. 18.

Triernél egy egész város közössége. A Menü-pont fekete terében fehér vonalak jelzik a szobák falainak alaprajzát és csak a kiemelt apa feliratú bögre világít sárgán a képzelt nappali ülőgarnitúrája előtti dohányzóasztalon.

Az *Oldáskényszer* videójáról már tényleg elmondható, hogy főként formai szempontból tökéletesen sterilre csiszolt mű. Technikailag nehéz kivetnivalót találni benne: nagyon profi a kameratekezelése, mozgása, ritmusa, és magyar videómű viszonylatban kivételesen jó minőségű a hang. Azonban, ha túllépünk a technikai formán, az *Oldáskényszer* beállításai mégsem nevezhetők sterilnek, sőt épp a mű technikai sterilitásából következő manipulativitásából táplálkozik az elfojtás és kiáradás dinamikájából következő alapkönfliktus. Hosszú percek keresztül fürkészi a kamera, és általa a videó nézője is a filmben szereplő nők szereptudatosan kisminkelt – a sztereotipikus nemi szimbólumokra reflektáló – arcát, és főként azt, ahogyan a női arcok sokszor öntudatlanul is reagálnak az elhangzó férfi-monológokból összefűzött dialógusokra, amelyekből valóságos panasz univerzum bontakozik ki. A beszélgetésekben a klasszikusnak vélt nemi szerepek felcserélődése okozta konfliktusok miatt tönkrement házasságokról, családkokról, sorsokról van szó, szexuális frusztrációk és társadalmi szerepzavarok kendőzetlen és gyakori felelgetésével.

Az *Oldáskényszer*ben bemutatott nemi szerepfrusztráció okozta trauma kapcsán egy partalan, de az esetekre vonatkozóan bizonyára őszintének vélt vádaskodás alakul ki, amelynek folyamszerűen felduzzasztott áradásában a magát hirtelen bírói szerepben találó néző nem is tudja pontosan, hogy kinek adjon igazat. Persze itt nem az igazság megtalálása a lényeg, hiszen az elhangzó monológok nem a cím által sugallt dialogikus feloldozáshoz vezetnek. A mű katarzis nélküli.

Az *Oldáskényszer* bemutatásmódja szokatlanul manipulatív olvasatot kínál: a film tanulsága mintha valahol mégis a férfiaknak adna igazat, a nők némasága folytán a verbális igazság lehetősége a férfiak potenciálja. A női szereplők voltaképpen kellékek és illusztrációk, akik ráadásul nem is feltétlenül állnak kapcsolatban a beszélő férfiakkal, már persze az általános nemi szerepen túl, amire a videó felvételei is vonatkoznak. Persze erről szól a kiindulópontnak választott probléma is: mi van akkor, ha a 21. század férfija, vagy alfa-hímje hirtelen a feminizmus előtti artikulálatlan női szerepben találja magát? Nyilván csakis skizoid mechanizmusok indulhatnak el benne, amelynek eredményeképp a szerepből való menekülési vágy kényszere fogja el. Így ez a mű is interpretálható utópia-, és/vagy mítoszrombolásként.

Ugyan a párkapcsolati kiscsoportdinamika és dominancia kérdéséről szóló mű a maga mód-



KESERUE ZSOLT
Oldáskényszer, 2009, videóinstalláció, Múcsarnok, Menü Pont Galéria
© fotók: Keserue Zsolt



ján szenttelenül fogalmaz, a téma önkéntelenül is a művel való relációba, állásfoglalásra kényszeríti a befogadót. A szenttelen közvetítés pedig ebben talán még inkább teatralizál, és még erősebb emotív hatást válthat ki: ez az őszinteség felzaklató. Ráadásul a mű egy olyan időszakban teszi mindezt, amikor a kortárs művészeti diskurzus az érzelmekkel szemben nyíltan és kendőzetlenül averziókat táplál. Mikor éreztünk utoljára emotív ingereket egy konceptuális képzőművészeti konstrukció kapcsán? Maradjon is a végszó ez a Jörg Heisertől kölcsönzött kérdés: Mentálisan érdekes művek miért ne válthatnának ki érzelmi hatást?⁸



A szerző az Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai ösztöndíjasa.

⁸ Jörg Heiser: *Romantic conceptualism and the problem with the sublime*. in: *Now is the time. Art & Theory 21st century*. Stedelijk Museum, Amsterdam, 2009. pp. 177