

Honnan nézzük a művészetet?

Interjú Mészáros Flórával

Aváltozás az egyetlen állandó, beleértve a művészettörténeti kánont és szemléletet. Mégis azt hiszem, Mészáros Flórának a személyisége is kellett ahhoz, hogy ennyire újszerű szemlélettel közelítsen az 1930-as évek Párizsának legnagyobb nonfiguratív művészcsoportja, az Abstraction-Création munkásságához. A kiállítás elméleti háttere és a szervezőmunka problémái mellett arról is beszélgettünk, miben tér el a magyar és a külföldi egyetemi oktatás szemlélete, milyen a tudományos munka itthon és a párizsi Sorbonne-on. Mire tanít a műelemzés és mi a tanulság, ha az alkotásokat együtt elemezzük a gazdasági, szociológiai környezettel?

JJ: Milyen hatások értek, hogy a művészet-történetet választottad?

Mészáros Flóra: Nincs művész a családban, de a családtagjaim mégis formálták a művészethez való viszonyomat. Szüleim telirakták a szobámat absztrakt reprodukciókkal. Pécsi vagyok, gyerekkoromban imádtam a Modern Magyar Képtárba és a Vasarely Múzeumba járni. Édesanyám történész-geográfus, édesapám mérnökből lett újságíró, nyitott, érdeklődő emberek. Európai utazásaink során elvittek Arles-ba, megmutatták, milyen szögből festette meg Van Gogh a kávéház teraszát, majd elkanyarodtunk Aix-en-Provence-ba, ahol máig tartó hatást gyakorolt rám a Fondation Vasarely. Szüleimnek köszönhetően tizenhat éves korom óta meglehetősen tudatosan szemlélem a világot, az elem kerülő lehetőségeket igyekszem megragadni. Sokan félreértik ezt, karrierizmusként értelmezik, pedig ez arról is szól, hogy munka hivatás legyen. Háy János mondta egyszer, hogy a legbosszantóbb számára a haszontalanul töltött idő. Ezzel nagyon tudok azonosulni.

Az ELTE-n olyan kiváló professzorok tanítottak, mint Marosi Ernő, Keserü Katalin, Passuth Krisztina vagy Prokopp Mária. Keserü Katalintól például azt tanultam, hogyan kell okosan felépíteni egy órát. Szakdolgozati szemináriumra jelentkeztem hozzá, három évvel korábban, mint kellett volna.

JJ: Hogyhogy ilyen korán?

MF: Az volt a tervem, begyorsítom a bölcsészkart, és párhuzamosan elvégzem a

közgázt is. Martyn Ferencet és a Pécsi Műhelyt választottam témául, de Kati kijelentette, mindig vissza kell menni a gyökerekhez, azaz előbb mélyedjek el az avantgárdban. Javasolta, hogy Martyn miatt feltétlen Párizsba kell menni, úgyhogy tanuljak meg az olasz, angol és német mellé franciául is. Erasmusszal mentem ki, de akkoriban a Sárközy-időszak sztrájkhulláma zajlott, nem nagyon voltak óráim, így a teljes időszakot kiállításoknak, galériáknak, archívumoknak szentelhettem. Nemcsak Martynt tudtam új szempontok alapján feldolgozni, az Ab-

straction-Créationról is sok új információt derítettem ki. Találkoztam és interjúztam a csoporttagok gyerekeivel, művészettörténészekkel.

Mindenki azt várta a Martynról szóló párizsi szakdolgozat után, hogy ezt a témát viszem tovább doktorizni, de az túl egyszerű lett volna. Állami doktori ösztöndíjat kaptam az Abstraction-Création-csoport magyar tagjainak kutatásához, s ebben a témában Martyn csak tíz százaléknyi szelet, noha ő a legtermékenyebb az összes művész között, rá hatott legjobban ez a periódus.



Auguste HERBIN:
Kompozíció, 1935
© archives galerie
Le Minotaure
→



MÉSZÁROS Flóra
Fotó: Müller András
←

JJ: Tulajdonképpen szépen összefoglaltad a jelenlegi Abstraction-Création-kiállításhoz vezető út indítékait, de előtte szeretném, ha elmondanád, hogy szerinted ki volt Martyn Ferenc.

MF: Legendateremtő alakként a részletekig megkreálta a saját személyiségét. Mikor hazatért Pécsre, kialakított egy kultuszt maga körül, ami azért hosszú távon nagyon problémássá vált, mert a környezet, amely részt vett a mítoszteremtésben, halála után is benne tartotta ebben a státuszban, nem lehet hozzáférni a művészetéhez. Burokban tartani – ez volt az általános szemlélet, amiben segített a szocializmus kurzusrendszere is.

Martyn legjobb, legtermékenyebb korszaka a Párizsban töltött idő, de az ott készült munkákat kinn hagyta, mikor negyvenéves korában hazajött. A szocializmusban sem hazahozni, sem kutatni nem lehetett az életmű kinn rekedt képeit, úgyhogy újrafestette őket az 50-es, 60-as években, de nem szolgálta, hanem újragondolta őket.

Martyn megteremtett itthon egy absztrakt és szürrealista vonalat, ami akkor lett trend a világban. S mellette olyan művészek nőttek fel, mint Lantos Ferenc és Keserü Ilona, és nekik már nem kellett végigmenni azon az úton, amely elvezetett a figurálistól a nonfiguratívig. Hiszen a többség csak albumokból ismerte a külföldi absztrakt műveket, de esetükben a közelükben élt egy olyan személyiség, akin keresztül elérhető volt a nagyvilág. **JJ:** Az, hogy ez a kiállítás nem Pécsen van, hanem Debrecenben, segíti, hogy ne a kultuszon keresztül nézzünk rá Martynra, és hogy a többieket is tisztábban lássuk?

MF: Van egy általam „tisza szem” effektusnak nevezett jelenség, mely alatt azt értem, hogy a befogadó számára a magyar alkotók nemzetközi kontextusban kelnek életre, és így a nézők valóban felfedezhetik ezeket a műveket. Debrecenben sem válik szét a francia és a magyar anyag. Ha leszdnének a feliratokat, nem lehetne minőségben nemzetiség szerint különbséget tenni.

JJ: Hogy kerültél a Sorbonne-ra?

MF: Martyntól egyenes út vezetett a csoport többi magyar tagjának vizsgálatához; megpályáztam és elnyertem a francia kormány ösztöndíját. Itthon Passuth Krisztinát kértem fel a doktori témavezetőmnek, kinn pedig Arnaud Pierre-t. Amikor Krisztina Franciaországban élt, kurált egy Kupka-kiállítást, ahol asszisztense Arnaud volt, aki mostanra Európa egyik legelismertebb avantgárdkutatója lett. Ezt követően egy hétfordulós folyamat révén felvételt nyertem a Sorbonne-ra és megkezdhettem cotutelle-ben a tanulmányaimat az ELTE mellett Párizsban is.

JJ: Hogyan zajlott a gyakorlatban a doktori képzésed?

MF: Itthon elvégeztem az órákat, aztán szigorlatoztam, ám kinn nincsenek tanórák, helyette konzultációkra jársz a témavezetőhöz, és prezentálsz, milyen eredményre jutottál.



↑
Vaszilij KANDINSZKIJ: *Két zöld pont*, 1935
Centre Georges Pompidou, Fotó © Centre Pompidou,
MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais -
© Philippe Migaut

Önszorgalomból azért bejártam Arnaud Pierre óráira, mert éreztem, mennyire sokat tanulhatok belőlük. Teljesen más szemlélet jellemezte az oktatást. Arról tartott órát például, hogy Jack Kerouac és a pszichedelikus rock hogyan függött össze az optikai művészettel a 60-as években. Interdiszciplináris szemlélet uralkodott, ami engem már csak azért is nagyon vonzott, mert a szüleim ugyanezt képviselték gyerekkoromban. Megtaláltam azt az irányt, ahogyan szerintem fel kellene fogni a művészettörténetet. Az egész párizsi lét ezt erősítette egyébként, nemzetközi közegben éltem, kulturálisan mindent áthatott a globális szemlélet körülöttem.

JJ: Hogyan formálták a dolgozatodat a témavezetőid?

MF: Szabad kezet kaptam, védelem után pedig mindketten kollegiálisak lettek velem. Arnaud Pierre szerint náluk a képelemzés-centrikus gondolkodás nem helytálló, inkább a szociológiai megközelítés érvényesül. Munka közben támogatott, s amikor befejeztem, óriási lehetőségeket adott. Krisztina pedig folyamatában vezette a témámat, s egyszerre képviselte a francia és a magyar szemléletet.

JJ: Az Abstraction-Création újragondolásához mit szólt a nemzetközi közeg? Kaptál visszajelzéseket?

MF: Gladys Fabre rendezte meg a nagy Abstraction-Création-kiállítást 1978-ban, és fektette le az alapjait a csoport megítélésének. Nem segített a kutatásban, de mindig azt mondta, „tied a tér”. Doktori védésem előtt egy nappal írt nekem egy levelet, amiben az állt, „bármi történik majd másnap, esetleg megszorognak, mert egy doktorin ilyen előfordul, de ne feledd, ez a te tudásod és a te eredményed, ezt senki nem veheti el tőled”.

JJ: Milyen maga a doktori védelem Franciaországban?

MF: Egészen másképp zajlik, mint nálunk, a hat-hét órás védések sem ritkák, és nincsenek előre megkapott kérdések. Magyarországon minden eredményt publikálni kell, mielőtt megjelenik a doktori, Franciaországban ezt nem szeretik, ott utána szokás publikálni. Féltem, mi lesz, ha kiderül, hogy már megjelent egy Martyn-könyvem, de szerencsére nem akadtak fenn rajta a védésen, sőt nagyon érdekelte őket a magyar festő.

Az egyik opponensem Thierry Dufrene volt, aki a Grand Palais-ben rendezte akkor a Giacometti-kiállítást, a másik pedig Sarah Wilson. Jelentős kutatók vettek még részt rajta, mindenki más szemléletet képviselt, és a prezentáció után feltették a kérdéseiket, hozzászóltak, de ez nem egyszerű kérdésősködés volt, sokkal inkább egy diskurzus. Arról beszélgettünk, milyen irányokba lehetne még továbbgondolnod. A védelem után Arnaud Pierre megkeresett, és felkért, hogy a Lille-ben megrendezésre kerülő Nicolas Schöffer-kiállításnál legyek a magyarországi koordinátor, majd a Pompidou Vasarely-tárlatában is segédkeztem. Barátommá vált, és sokfelé vitte hírért a doktormnak.

JJ: Azt mondtad, hogy a legnagyobb szemléletbeli különbség a francia és a magyar művészettörténetben, hogy kinn képelemzés helyett a szociokulturális háttérre fókuszálnak. Hozzád melyik áll közelebb? Ha itthon műelemzéseken nőttél fel, hogyan tudtál váltani kint?

MF: A művészetet és főleg a vizsgálatát nem lehet elválasztani a társadalmi reflexiótól. A kortárs művészetben is a műalkotás szociális beágyazottságát keresem az ere-



MARTYN Ferenc: *Kompozíció halakkal és madarakkal*, 1936, olaj, vászon, 97×196 cm
Magángyűjtemény
Fotó: Müller András
←

detiség mellett. Az Abstraction-Création is egy ilyen társadalmi kontextusban működött. Megközelítését a francia művészettörténet-írás szociológiai szemlélete is segítette. A másik oldalról pedig nem a teljes magyar művészettörténet-írás képelemző fókuszú. Az egyetemen Keserü Katalin összekapcsolta a szecesszió ornamentikáját az Amazonas menti törzsek kultúrájával és a századvégi társadalommal.

Annak is kérdése mindez, mennyire maradunk kizárólag a magyar közegben, vagy inkább globális szemléletet vallunk-e. Ez utóbbi nem a köznyelvi globalizmus, hanem az, hogy képesek vagyunk-e tágabban és interdiszciplinárisan nézni a művészetet. De nem csak a művészettörténetre igaz, hogy ki kéne tágítani a szemléletét, hiszen az orvostudományban mennyire van jelen a holisztikus szemlélet?

JJ: Említetted, mennyire fontos a csoport esetében a gazdasági-politikai háttér, ezek kutatása vezetett el új eredményekhez. Összefoglalnád ennek a lényegi elemeit?

MF: Megvizsgáltam a történeti-gazdasági környezetet, hogy mekkora volt a munkanélküliség aránya, a migráció, a xenofóbia az adott korszakban. Ebből már rengeteg olyan következtetésre lehetett jutni, ami kitágította a korábbi művészettörténeti álláspontot a csoport kapcsán. Az 1920-as években Franciaország Európa egyik legerősebb államhatalma, miközben párhuzamosan Németország és Anglia megoldhatatlan gazdasági problémákkal és munkanélküliséggel küzdött. 1928-ban az Egyesült Államok bezárta kapuit, nem engedte a migrációt, erre külön törvényt is hozott.

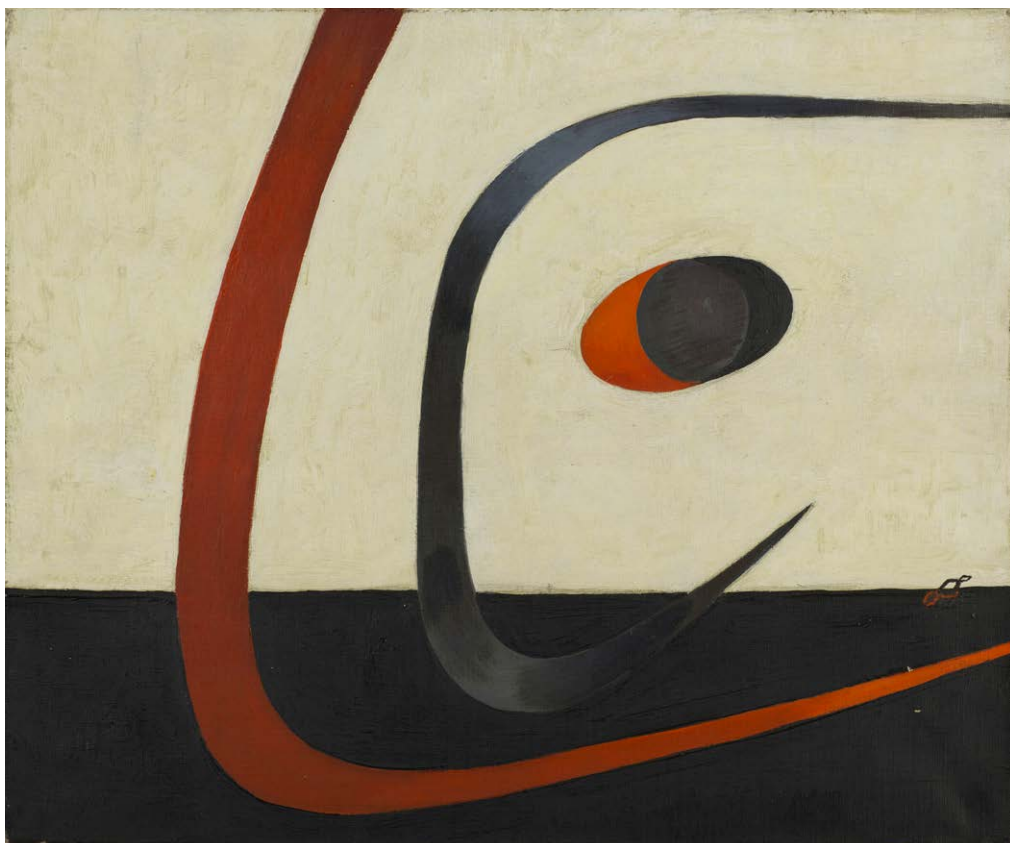
Ugyanakkor, a megváltozott politikai viszonyok elől menekülve, rengeteg ember

áramlott Franciaországba, amely az amerikaiakkal ellentétben tudatosan kinyitotta kapuit, mert óriási munkaerőhiánnyal nézett szembe. A művészek egy része munkásként helyezkedett el, például Constantin Brâncuși gyárban dolgozott, s mellette végzett művészi tevékenységet. Berlin korábban művészeti központ volt, de elveszítette ezt a szerepét, 1928 után egyértelműen Párizs vette azt át tőle. Politikai okai is voltak a francia művészet felívelésének, így a nácik megerősödése, a Bauhaus szétesése, az amerikai írók jelenléte (az ottani alkoholtilalom miatt). 1929-ben beütött a gazdasági válság, de Franciaországba csak 1933–34-ben érkezett el a hatása, addig a frank megőrizte az erejét. Ez a magyarázat arra, miért ekkor lett krízis az Abstraction-Création történetében. Találtam egy levelet, melyben a csoport vezetője állami támogatást kért, igaz, választ nem kapott. A legfontosabb tanulság, hogy az Abstraction-Création sokkal tágabb kör volt, mint ahogy eddig hittük, és az elejétől kezdve teljesen tudatosan működött gazdaságilag is.

JJ: Mikor lett vége az Abstraction-Créationnak, és mi volt a fő ok?

MF: Később érkezett meg a gazdasági válság, de tovább is tartott, ez indokolta a csoport megszűnését. Az Abstraction-Création azonban nem egy öt éves történet, a háború után dolgozó amerikai, német, angol, francia absztrakt csoportoknak mind ez lett a modellje. Amerikában az American Abstract Artists vagy Jackson Pollock iskolája, Angliában a Unit One csoport Paul Nashel vagy Franciaországban a Salon des Réalités Nouvelles mind ezt vette mintául, bár az Abstraction-Création soknemzetűségét nem tudta megismételni egyik sem. Ezért az Abstraction-Création nemcsak egy adott korszak társadalmának a művészi lenyomata, hanem modell is lett.

A debreceni kiállításon láthatók olyan művek, amelyek 1938-ban a budapesti Tamás Galéria kiállításán szerepeltek utoljára nálunk. Ezt a tárlatot két „párizsi absztrakt”, Martyn Ferenc és Étienne Beöthy rendezte. Hosszú évek után ez volt az első absztrakt kiállítás itthon, amely nem mellesleg a külföldön élő magyarokat mutatta be, akik a következő generáció mintaadóivá is váltak. Reigl, Hantai, Vasarely nem a semmiből és a semmibe érkeztek Franciaországba magyarként, hanem az előtörténetükhöz hozzátartozik az Abstraction-Création sztorija is.



TIHANYI Lajos: *Absztrakt festmény*, 1933
Centre Georges Pompidou Centre Pompidou,
MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais -
© Bertrand Prévost
←