

## Szerzői intézmény – Mattis Teutsch életműve a recepció tükrében

DLA értekezés tézisei

Miklós Szilárd

2024

Témavezetők:

Dr. habil. Beke László (†)

Erhardt Miklós DLA, egyetemi docens

Dr. Mélyi József PhD, egyetemi docens

Doktori kutatásom Mattis Teutsch (1884-1960) életművének értelmezésére fókuszál, és egy kiállítási és szerkesztői praxissal egészül ki.

Mattis Teutsch életműve a romániai és magyarországi kulturális örökség része. Művészetének kanonizációja olyan folyamat, amelyben a hidegháborús ellentétek is szerepet játszottak. Recepciótörténete rögzíti az individuális szabadságot reprezentáló formai autonómia és a szocialista realizmus pártállami megrendelése közötti ellentétet.

Mattis Teutsch az absztrakt művészet úttörőjeként él a köztudatban. Kevésbé ismert azonban a művész késői korszaka, amely a második világháború utáni évekre, a Romániában berendezkedő államszocialista rendszer első két évtizedére esik, amikor nemzetközi viszonylatban is kiemelkedően egyedül szocialista realista műveket alkotott. A művész a háború utáni inséges években, 1944-től kezdve, ráfestett korábbi alkotásainak egy jelentős részére. Erre 2013-ban derült fény. Ezt követően 15 festményt töröltek le restaurátori beavatkozással, hogy a művész 1930 körül készült figuratív konstruktivista alkotásait felszínre hozzák. A képromboló beavatkozás a betetőzése annak a művész életében elkezdődött kanonizációs folyamatnak, amelyhez a két ország művészeti intézményrendszere mellett a piaci szereplők is hozzájárultak. Miközben életműve stílustörténeti ellentmondásba keveredett, a művész társadalmi szerepvállalása – az absztrakt művészet transzcendens indíttatású világformáló szándékának és az avantgárd politikai elköteleződésének eredője – nagyrészt tisztázatlan maradt.

A művésztől kialakult nyilvános kép kiegészítésének céljából, *Mattis Teutsch – Avantgárd és konstruktív realizmus* címmel két kutatásalapú kiállítást szerveztem, a Residenta BRD Scena9 kiállítóteremben, Bukarestben (2019), illetve a Kassák Múzeumban, Budapesten (2020). A kiállítások kapcsán a későbbiekben szerkesztettem egy több szerzős, angol-román nyelvű katalógust (2022). Az életmű értelmezését a *törlés* fogalma alá rendeltem, miután meglátásom szerint a törlés intézményes-adminisztratív intézkedésével a recepciótörténet belső ellentmondásai a művek testébe is beleíródtak, ezzel az életmű elválaszthatatlan részévé váltak. Ebből a belátásból a rendelkezésekre bocsájtott restaurátori dokumentációt a projekt keretében a műalkotások elé helyeztem. A kiállításon a késői korszak alapos bemutatására törekedtem, és ennek komplexitásán keresztül a szocialista realizmus és modern művészet hermetikus elválasztását meghaladva a regionális művészeti kontextus kulturális örökségének összetett olvasatát szorgalmaztam.

Közelmúltunk intellektuális örökségének feldolgozásakor célszerűnek bizonyulhat azokra a fordulópontokra koncentrálnunk, amelyekben az egyes szerzői pályák intézményes vákuumba kerülnek. Ilyen fordulópont lehet az államszocializmus kezdetéhez vagy végéhez köthető gazdasági és politikai rendszerváltás, amely olyan életrajzi törést eredményez, mint például a valóságos vagy belső emigráció (a művészeti tevékenységgel való felhagyás). A szerzők munkásságában megjelenő ilyen töréseket *történelmi nulla pontnak* nevezem. Tézisem szerint, ahol egy ilyen *nulla pont* egy adott életrajzon belül beazonosítható, ott megmutatkozik, hogy a strukturális bizonytalanság következtében a szerzői funkcióról hogyan válnak le az intézményi szerepek. Így, például Mattis Teutsch esetében, a *nulla ponttól* számított késői korszakban megfigyelhető a kihívó és a kanonizáló szerepek kettős működése. Ezek dinamikáját a *szerzői intézmény* fogalmán keresztül próbálom megragadni. A *szerzői intézmény* fogalmát az 1989-es rendszerváltás utáni művészeti szcéna intézményi vákuumának empirikus megfigyelésére alapozom, amelyet a romániai kortárs művészetben a közintézményekből a civil szférába való folyamatos kivonulás jellemezett. A *szerzői intézmény* fogalmát olyan munkahipotézisként használom, amellyel a Mattis Teutsch életműben a *nulla pont* beazonosítására, és a *törlésben* játszott saját szerepem elméleti kidolgozására töreksem.

A Mattis Teutsch életmű elemzésén keresztül a következő megfigyeléseket tettem:

A művész életműve jól elkülönülő alkotói ciklusokra osztható. A korai ciklusokban stílusa a szobrászat-festészet-linóleummetszet médiumai közötti váltakozásban egyfajta folytonos formai deriváláson keresztül fejlődött. A náci majd államszocialista elfojtást követően, a magyarországi és romániai művészettörténet-írás az ekkor keletkezett műveket az expresszionizmus és konstruktivizmus jelentős helyi példáiként rehabilitálta, mintegy folyamatosan „újrafelfedezve” a művészt. Ez a folyamat a késői korszak *törlésével* zárult.

A késői korszak ciklusainak értelmezését megnehezíti a közöttük lévő stilisztikai disszonancia. A késői korszak közömbös azzal a művészettörténeti narratívával szemben, amely a mimetikus ábrázolástól való elrugaszkodását részesíti előnyben, és amely, mint történeti folyamat, a művész korai ciklusában az expresszionista, majd geometrikus absztrakcióban csúcsosodik ki. Amíg az életmű korai szakaszában a vizuális absztrakció eszközei a művész által propagált „új ember” spirituális ébredését szolgálták, addig az 1930-as évek elejétől az emberi alak önálló ikonográfiai problémaként állandósult művészetében, amelynek megformálását egy, az absztrakcióból átvett tanulságra, az alak és a háttér közötti egyenlőségre alapozta. Míg ez a konceptuális viszony stilisztikailag kevésbé követhető, a késői ciklusokat összekötő jelentősége annál nagyobb.

Az életműben kimutatható egy központi paradigmaváltás, amikor is Mattis Teutsch művészetével az individuális befogadótól, a freskó publikus művészeti formáján keresztül a tömegek felé fordult. Anélkül, hogy tulajdonképpen értelemben vett freskót valaha festett volna, az 1930-as „freskótervektől” kezdődően az utolsó ciklusig festményei a freskó metonímiájaként működnek. Mattis Teutsch ezzel a művészeti autonómia és heteronómia között egy olyan sajátos egyensúlyra talált, amelyet a művész alkotói módszerének is nevezhetünk. Miközben késői korszaka a szocialista „társadalmi megrendelést” egyfajta túlazonosulással szolgáltatta, művészetének ciklikussága autopoietikus szerepet kapott, amelyben saját „kézműves” beállítottsága számára talál menedéket. Mindez akár az egész életműre is rávetíthető, amelynek szerkezetében, az elejétől a végéig ugyanazt a helyet foglalja el minden egyes alkotása, vagyis egy cikluson belüli variációként valósul meg. Ez azt jelenti, hogy ezek a rendszer logikájában hipotetikus, az önmegvalósítás szempontjából konkrét alkotások.

A késői korszak fogalmi háttérében keveredik a szocialista modernizáció melletti elköteleződése és az absztrakt művészet geneziséből származó spirituális nyelvezet. Képeiben a művészet eszközeit és konvencióit emelte témájává, miközben egyes technikai döntéseknek szimbolikus jelentést is tulajdonított. A tempera használatával a freskó matt falfelületét idézte, ugyanakkor egy ezoterikus megvilágosodás forrásaként az anyag mélyéről fakadó fényt rendelte mögé. „Konstruktív realizmusa” a kép síkjából kiindulva egy belső konstrukciót hivatott biztosítani a nézőnek – a szocializmus emberének, akit a politikai közösségben visszatükrözve akart felkészíteni az előtte álló történelmi feladatra. A késői korszak képei egy láthatatlan épület elemeinek felelnek meg, amelyben az „új ember” mintegy társadalmi visszhangként jelenik meg, miközben az ábrázolás szintjén alkot egységet a kép síkjával. Ennek az egységnek egyik eszköze az úgynevezett „gyöngyház háttér”, amely az ábrázolt jeleneteket, mint egy konceptuális vakolat vonja be, s egyben materiálisan egységbe is foglalja a képeket. A képsík tematizálása párhuzamot mutat és történelmileg szinkronban van azokkal a késő modernista művészetelméletekkel (Clement Greenberg és mások), amelyek a végső következtetést a művészet saját eszközeinek vizsgálatában, illetve a kép síkszerűségében találják meg.

Matis Teutsch késői alkotó ciklusai egy állandó egzisztenciális válság kontextusában keletkeznek és újulnak meg. Művészi pályájának újramezdését a Paolo Virno által meghatározott „abszolút performatív” nyelvi játékon keresztül értelmezem, amely rendszerint egy „kulturális apokalipszis” kontextusában jelentkezik. Virno elméletében az egzisztenciális bizonytalanság hatására a beszélő üzenete mellékessé válik, és a beszédaktus egyetlen célja a beszéd tényének kimutatása lesz. Ennek értelmében a művész háború utáni újramezdése a náciizmus alatt megtapasztalt veszély visszhangja, amelyben cselekvőképessége a művészi kifejezés eszközeinek felmutatásában tárgyiasul el. Munkájában ugyanakkor egy utópikus közösségi eszme készítő erejét is felfedezhetjük, amely a sztálinizmus veszélyével szemben is tovább fokozódik. A szocialista realizmus kötelező optimizmusa és a romjaiban heverő művészeti nyelv közötti erős disszonancia fedezhető fel ezeken a képeken. Annak értelmezésére, hogy az újramezdésben a művész miért nem illeszkedik semmilyen kiművelt ízlés etikettjéhez, a Theodor Adorno által bevezetett „késői stílus” fogalmát használom. Adorno Beethoven késői korszakának elemzésén keresztül, a megsüketült és idős zeneszerző biográfiájának viszonyában mutatja be a disszonancia megjelenését, amely esztétikai elméletében a modernitás elidegenítő tapasztalatára adott válasz.

Matis Teutsch háború utáni újramezdése a *tabula rasa* kultúrájában történik. A művész életrajzát egy olyan történelmi fordulópontra töri meg, amelyben a proletariátus mint társadalmi osztály az emberiség egyetemes kultúrájának örököseként lép fel, és igyekszik kontrollja alá rendelni a polgári intézményeket. Ebben a pontban intézményes vákuum keletkezik, melynek kontextusában, anélkül hogy tudatosítaná, Matis Teutsch maga transzcendens pozícióba kerül a saját művészettörténeti szerepéhez képest, és saját művészi pályájának kisajátításával folytatja az alkotást. Alkotói programjában a *történelmi zéró pont* képzelet megsokszorozódik, amikor az *abszolút performatív* eltéveszthetetlen gesztusában eltárgyiasulva, az alkotás rituális megismétlésével intézményes szerepben köszön vissza. A késői korszak újramezdésében szerzői programjának ciklikussága a művészeti nyelvet mint a reprezentáció kényszeréből és az avantgárd előremenekülésből felszabadított közjót tartalmazza, amelynek felmutatásával „kézművesként” folytathatja a munkáját.

Az államszocializmus bukásával Matis Teutsch utópikus szellemi architektúrája is elveszítette valós referenciáját. Művei spiritualitással túlfűtött piaci termékek formájában kaptak teret és visszhangot. A képek síkja egy olyan intézményes beavatkozás helyszíne lett, amely nem ismerve a művész partitúrát virtuóz módjára válogat és töröl. A *törlésben* azonban olyan előregyártott szerepek ismerhetők fel, amelyeket vissza lehet vezetni a művész eredeti gesztusára, amellyel átfestette a képeket. A *szerzői intézmény* munkahipotézis következtetése itt az, hogy a *törlésnek* nincs szerzője, mégis egyfajta strukturális zsenialitás bukkan fel a háttérben – a *genius loci*. A *törlésben* inherens

intézményes, technikai szerepeket a kanonizációs folyamatok szerint a restaurátor, a művészettörténész tölti be: interpretál, kiállít stb. Azt, hogy a *törlés* egy dokumentumát a monografikus album borítójára helyeztem, egy olyan autoritás nevében tehettem meg, amely elő volt készítve számomra. Ez egy intézménybe kihelyezett proxy cselekvés, amely a művész kettős ágenciájára vezethető vissza. És habár ő volt az, aki átfestette a képet, tehát először ő törölt, ezt egy olyan szerepből tette, amely által a *történelmi nulla pontot* mint intézményes vákuumot a kép síkján és az életmű struktúrájában megsokszorozta.

A *törlésben* felismerhető továbbá egy avantgárd művészeti toposz, amely a dadaista tagadás formájában a művészet nyelvét és a szerzői zsenialitást támadja. Ennek a tendenciának klasszikus példáját nyújtja Marcel Duchamp, aki miután deklaráltan felhagyott a művészettel, a késői korszakában egy olyan pszeudo-intézményességet játszott el, amelyet ma a kisajátítás technikájával azonosítunk. Szerzőiségbe intézményes funkciókat sajátított ki, amikor kanonikusan lezárta és miniatúra formájában, bőröndökbe berendezve kezdte forgalmazni saját életművét. A „retinális” művészet gúnyolásával disszonáns utolsó műve, az *Étant donnés* (1966) a nézőt a *voyeur* szerepébe helyezi, akinek ajtóba fűrt lyukakon át leskelődve kell megnéznie egy elfalazott múzeumi szobában berendezett jelenetet. Duchamp titkon készített utolsó munkája, a halálát követően, az özvegye és a mostohafia által közvetített részletes utasításai alapján kapott végleges helyet a Philadelphiai Művészeti Múzeum egyik előre kiválasztott szegletében. Ez a permanens múzeumi installáció a végjátéka annak az önjelölt kultúrdiplomáciai tevékenységnek, amely által Duchamp a modern művészet amerikai meghonosodását segítette, mint például a Société Anonyme múzeumi kezdeményezés keretében, vagy a hosszas levelezése formájában, amelynek útján életművének magánkézbe került darabjait visszavásárolta (illetve visszavásároltatta amerikai gyűjtő ismerőseivel), hogy aztán egységes múzeumi letétbe helyezze – most már nem bőröndben, hanem egy konkrét intézményben. Miközben Duchamp dadaista tagadása intézménykritikai hagyományt teremtett, konzervatív szerepe nehezen érzékelhető. Így elveszik annak a pontnak a jelentősége, amelyben a közömbös *dandy* udvarias diplomata lesz. Hasonlóképpen, Mattis Teutsch esetében is fedésbe kerül az intézményes funkció a művészi pályával, és elveszik a pont, amikor az *élan vital* vizuális médiuma a kommunista „lélek mérnöke” lesz. A két művész az európai szépművészeti hagyományból elindulva a modern művészet ellentétes pólusain jutott konklúzióra. Amíg az egyik a társadalmasított képsíkhöz kötötte és a szeriális termelésben találta meg intézményes szerepét és kézműves önmegvalósítását, a másik a hagyományromboló európai versenynek az amerikai kontinensen találta meg az intézményes végkifejletét és konceptuális végjátékát.

Következésképpen, az *intézményes vákuum* mint a biográfia dekonstrukciójához használható eszköz nemcsak az államszocializmus elejéhez vagy végéhez köthető rendszerváltás függvényében érvényes. Ahol azonosítható a *történelmi zéró pont*, ott feltehetően egy praxis megalapozásához lesz alkalmazható a *szerzői intézmény* munkahipotézis.