

13. Jászai: i. m. 27.
14. Szabó Júlia: A MITIKUS ÉS A TÖRTÉNETI TÁJ. Balassi Kiadó–MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2000.
15. Szabó Júlia: i. m. 179.
16. Pernecky Géza: A REJTŐZKÖDŐ CSONTVÁRY. *Holmi*, 5. 1993/3. 332–352.
17. *Új Művészet*, 1994. december. 4–25. és 79–83.
18. CSONTVÁRY-DOKUMENTUMOK I. CSONTVÁRY-ÍRÁSOK GEGESI KISS PÁL HAGYATÉKÁBÓL. A kötetet szerkesztette, jegyzetekkel ellátta, a bevezetőt és a zárószöveget írta: Mezei Ottó. *Új Művészet* Kiadó, 1995; CSONTVÁRY-DOKUMENTUMOK II. A GERLÓCZY-FÉLE CSONTVÁRY-KÉZIRAT ROMVÁRY FERENC OLVASATÁBAN. *Új Művészet* Kiadó, 1995.
19. Tímár Árpád: HOL TART A CSONTVÁRY-KUTATÁS? *Új Művészet*, 1993. július. IV/7. 78–80.; Tímár Árpád: FORRÁSKRITIKAI PROBLÉMÁK A CSONTVÁRY-KUTATÁSBAN. *Ars Hungarica*, 2000/1. 135–144.
20. Szabó Júlia: i. m. 92.
21. Keserü Katalin: MEGFESTETT ÁLMOK. MESE, LÁTOMÁS, ÁLOM A MAGYAR MŰVÉSZETBEN 1903–1918. Ernst Múzeum, 2004. (London, 2003.)
22. Gönczi Tamás: NAPÚTON. ŐSVALLÁS, MÍTOSZ, TRADÍCIÓ CSONTVÁRY ÍRÁSÁIBAN, MŰVÉSZETÉBEN. Uránusz, 2002.
23. Németh István: CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR CSALÁDTÖRTÉNETE. ÚJ ADATOK ÉS SZEMPONTOK CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR FESTŐMŰVÉSZ ÉLETÉNEK ÉS MŰVÉSZETÉNEK VIZSGÁLATÁHOZ. AB-ART, Bratislava, 2005.
24. Romváry Ferenc: CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR 1853–1919. Alexandra, Pécs, 1999. Romváry Ferenc: CSONTVÁRY. T-K-K, 2006.
25. Molnos Péter: CSONTVÁRY. LEGENDÁK FOGSÁGÁBAN. Népszabadság Zrt., 2009.
26. Galavics Géza: CSONTVÁRY, A HORTOBÁGY ÉS A FOTOGÁFUS. (HARANGHY GYÖRGY EMLÉKEZETE). *Ars Hungarica*, 2005/1. 55–88.
27. Uo. 58.

Ébli Gábor

ARANYKALITKA, TÁJKILÁTÓ ÉS ÜVEGCSARNOK

Milyen otthonra lel a kortárs művészet a múzeumban?

2010 óta újra önálló állandó kiállításon látható modern és kortárs művészet Drezdában. A belvárosi Elba-parton álló Albertinum alsó szintjén a kéthajós csarnok és a toszkán oszlopsor tanúskodik az eredetileg fegyverraktárnak emelt épület reneszánsz alapjairól. A hatalmas tömböt 1887-ben alakították át múzeummá. Az évtizedek során változó gyűjteményeknek adott otthont, 1956-tól kezdve a Vörös Hadsereg által 1945-ben elvitt, majd visszaszolgáltatót kollektciók raktára volt. Mai funkcióját áttételesen a 2002-es drezdai árvíznek köszönheti, amelyet követően negyven alkotó ajánlott fel műveket jótékonysági árverésen, s a bevételből megindult az átépítés. A központi udvart befedték, a négy szárnyban körülötte három szinten a korábbinál jóval nagyobb kiállítási területet hoztak létre.

Az udvart körbejáró állandó kiállítás kronológiát követ. Feltűnő a távolságtartás a ma a huszadik századi gyűjtemények bemutatásánál elterjedt tematikus rendezéstől, bár kettős meglepetéssel kezdődik az anyag. A lakonikusan JELEN – nem jelenkori művészet – elnevezésű első terem mai, részint fiatal művészek alkotásaiból merít, kíváncsivá téve a látogatót, hogy a hagyományos módon Modern Képtárnak nevezett gyűjtemény hová fog haladni, ha XXI. századi művészekkel indít. A második terem

visszaugrik Caspar David Friedrichhez, majd innen a termék már időben haladnak a XVIII. század végi romantikus festészettől előre. A múzeumot végigjárva, a katalógust olvasva jön rá a látogató, hogy a drezdai koncepció értelmében a modernség máig tartó létállapot, az ember idegenségének tartós, kétszáz éve eleminek mondható átélése s az erre való reflexiók sora. Ez a modern és a kortárs művészetet egységes folyamba tereli, s azt egyetlen alapdilemma mégoly különböző megtestesüléseinek tekinti. Hidegség, filozofikus helykeresés, magány, természet és természetfeletti közötti útkeresés jelenik meg már C. D. Friedrich festészetében is, aki emiatt hiteles kiindulópont.

A tárlat az első teremben azért tett elénk XXI. századi anyagot, hogy a romantikától induló szekvencia viszont ne merő történeti sorrá egyszerűsödjék, hanem a befogadóban kezdettől tudatosuljon a XIX–XX. századi művek kapcsolata a jelenrel. A jelenhez jut majd el a teremsor legvége, keretbe foglalva az állandó kiállítást. A köztes termekben is itt-ott mai műveket – például Sean Scully-festményt vagy Dan Graham-üvegobjektet – helyeztek be XIX–XX. századi anyagba, kizökkentve a kronológiából, s emlékeztetve a kortárs kontextusra.

A tárlat így kétirányú időutazásra hív. Az első terem kortársi felütése révén a rá következő XIX–XX. századi anyagot a jelen szemüvegén át látjuk, ami frissességet, aktualitást kölcsönöz a műveknek, s mobilizálja azt a háttérismeretet, hogy ezek a már klasszikusnak tűnő értékek a maguk idején néha a mai kortárshoz hasonló megrökönyödést váltottak ki. E felfogás hátránya, hogy nem bízunk a történelem, a múlt önálló értékében és a múzeumok funkciójában, hogy a jelenről leválasztva, a mai aktualitások szubjektív, elfogult fénytörésétől mentesen hagyja a befogadót a múlt tárgyaira nézni.

A másik irányú időutazás a kortárs művek klasszicizálása, a múlt ráfésülése a jelenre. Ma már az is ritka múzeumokban, hogy a kortárs művészetet XX. századi kronológiába illesztik, hiszen modern és kortárs között kétséges a folytonosság. Még meglepőbb, hogy a XXI. század művészetét a XIX. század folyamánként találja az Albertinum. Egyik olvasatban ez nagyvonalú gesztus a kortárs művészet javára, hiszen az kétszáz éves perspektívában bukkan fel, ami sulykolja a nem nyitott látogatók számára is, hogy a ma idegen kompozíciók csupán egy történeti folyamat részei, s nemsokára a régiekhez hasonlóan elfogadottak lesznek. A modernséget a romantikától eredeztetni számos bölcsészterületen bevett hipotézis, ezt szemlélteti ezzel az Albertinum is.

Ellenkező értelmezésben a kortárs művészet erejét veszti e kétszáz éves keretben, béklyóban. Bármely múzeum dekontextualizálja az alkotásokat, még egy kifejezetten kortárs közgyűjtemény is már az örökkévalóság felé emeli ki a jelenkori viszonyrendszerükből a mai alkotásokat. Még inkább igaz ez, ha a XX. századi művészet egyenes továbblépéseként mutatják be a kortárs művészetet. De az végképp elgondolkodtató, hogy hiteles-e a jelenkori alkotások számára, ha a XIX. század polgári életképei vagy tájképfestésze késői utódaiként jelennek meg, ahogyan a drezdai állandó kiállítás ezt elénk tárja. Valóban ugyanaz a művészetfogalom húzható rá az akkori és a mai művekre?

A dilemma műfaji kérdéseket is felvet. A XIX–XX. századi képtári anyag itt kortárs festményekkel folytatódik, mintha évtizedek óta nem radikálisan távolna a kör, hogy milyen műfajú, anyagú, dimenziójú (mű)tárgyak számítanak műalkotásnak. Nem kell számítani a festészetet a jelenkori gyűjteményekből, de nem is lehet azt a mai korszellemnek dominánsan megfelelő műformaként bemutatni. A kortárs művészet egyik lényege vész el azzal, hogy a kétszáz évnél is többet felölelő képtári szelekció érvényesül végig. Ugyanez áll a (modern és) kortárs művészet másik döntő újítása, a művészet társadalmi szerepének, kérdésselvetéseinek, kritikai élének elmaszatozására. Esztétikailag kitűnő képeket prezentál az Albertinum, ám a semleges tematika, csak a képi megol-

dások mégoly komplex formai problémáinak válogatása megfosztja a bemutatót a kortárs művészet szubverzív, vitatkozó, közösségi szerepétől.

Hiábavaló azzal magyarázkodni, hogy ez egy Moderne, illetve eredeti nevén egyszerűen Neue Galerie, amely szó szerint Képtár, s jelzőjében kizárólag az Alte Meister, a Régi Képtárhoz képest egy viszonylagos időbeli elhatárolás alapján definiálódik, és ezen túl, magáról a művészetről nem akar újat mondani. Az anyag a festészet történetén belül valóban új fejezetet nyit, ezt jogosan lehet Friedrichhez vagy éppen másához – például egy spanyol túlsúlyú gyűjteményben Goyához – kötni, csakhogy a művészet ennél sokkal nagyobb fordulat a romantika óta, s ez elsikkad ebben a drezdai felállásban.

Sovány vigasz, hogy az épületben a Skulpturensammlung külön állandó kiállításának Rodinnel kezdődő modern részén a szobrászat fogalma valóban kinyílik, mire a kortárhoz érünk. Itt tényleg a plasztika kitágított tere, lehetősége jelenik meg installációk és objektumok, a kronológiát szabadabban értelmező rendjében. De még ez a szekció is a letisztult értékekre, az élő klasszikusokra összpontosít, ragaszkodva a jelenig kitolt modern művészet vagy inkább a modernitás – mint létállapot – közös nevezőjéhez. A XIX. századi anyagot „előre-”, a XXI. századi plasztikát „hátra-”igazítja a modern művészethez. Rodin formákat felszabadító, a klasszikus arányoktól és térképzéstől elszakadó gondolkodása, Friedrich festészeti hatásához hasonlóan, tekinthető a modern művészet egyik meghatározó impulzusának, amint a közelmúlt évtizedeiről is lehet szakmailag úgy érvelni, hogy jelenségei a XX. század mára kanonizált modernnek számító örökségéből, például a minimalizmusból vagy a szociális plasztikából, táplálkoznak. De így is elgondolkodtató, hogy a XXI. század második évtizedére frissen készült állandó kiállítás miért követi festészet és szobrászat ma már távoliként ható szétválasztását, és miért zárja a kortárs művészetet a XIX–XX. századi időrendi anyag látszólag prominens, de valójában fogságot jelentő kalitkájába.

Feltűnően hiányzik a kortárs anyagból a fotó- és videoművészet, az installációk közül a hangot, fényt, további médiumokat ötvöző irányzatok, a performatív alkotások; konceptuális művészet mintha nem is létezne. Holott akad ilyesmi az Albertinumban. A Szobrászati Gyűjtemény több évezredet fog át, az antik teremsoron asszír reliefekről néz ránk az egykori hatalom kőbe vésvé. S mellette, láthatóan előre megtervezett módon, a gipszkarton paravánba süllyesztve, képernyőkön egy kortárs videomunka pereg. Yael Bartana, a középgeneráció nemzetközileg jegyzett alakja 2003-ban készített animációt kizárólag a szürke árnyalataiban egy közel-keleti polgári-katonai konfliktusról *LOW RELIEF* címmel. A helyszínében és formakincsében az ókori domborművel igen találó rokonságban álló alkotás nemcsak erő és hatalmi reprezentáció dilemmájára, hanem a művész és a média felelősségére is rákérdez, az asszír táblák méltó mai párjaként. Számomra az Albertinum leginkább kortárs pontja ez, jelezve, hogy a múzeum nagyon is követi a jelenkori művészetet.

Az állandó kiállítás más rendezési megoldásait – főként a kifejezetten kortársi műzeumi szemléletet tükröző látványraktárakat – lehetne további bizonyásgul említeni arra, hogy az Albertinum nem érzéketlen a mai folyamatokra, csak azokat valamiért nagyon szelektíven engedi be falai közé. Az egyik magyarázat abban rejlik, hogy a múzeum nem önálló, hanem egy hatalmas szervezet része. A Staatliche Kunstsammlungen Dresden nevében a „staatlich” egyként utal az egykor önálló Szászországra és a mai Szövetségi Köztársaság föderatív, különösen a kultúra terén nagy önállóságú tartományi, állami szerkezetére. Ma Szászország tartománya tartja fenn a mintegy húsz közgyűjteményt tömörítő szövetséget. Németországban még két ilyen nagy műzeumi ernyőszervezet létezik. A müncheni Bayerische Staatsgemäldesammlungen a drezdai pontos

párja, nevében a „Staat” Bajorországot jelenti. Mindkét konglomerátum királyi gyűjtésből indult útnak, s a detronizáció eredményeként kerültek a polgári állam tulajdonába. A harmadik a Staatliche Museen zu Berlin, amely történetileg hasonlóan porosz gyökerekre nyúlik vissza, ám mivel a XIX. században a német egyesítés porosz vezénylettel zajlott le, a berlini múzeumi együttes birodalmi, 1945 után szövetségi állami szervezet lett, s ma az egyetlen nem tartományi vagy városi nagy múzeum a föderatív Németországban.

A berlini, szövetségi állami múzeumszervezet más profilú kulturális intézményekkel együtt alkotja a még nagyobb Stiftung Preussischer Kulturbesitz közalapítványt, s a német újraegyesítés miatt is az országban messze kiemelkedő forrásokat és közéleti jelentőséget élvez. München és Drezda igyekszik felvenni a versenyt. E három német helyszín kínál intézményi hálója révén többé-kevésbé teljes univerzálzmúzeumi anyagot. A drezdai Staatliche Kunstsammlungen épületeinek rekonstrukcióját és gyűjteményeinek új állandó kiállítását azért is támogatja az újraegyesítés óta – és még legalább egy évtizeden át tartó munkálatok során – számos német forrás, mert a szász hagyomány az újra egységes országban eltérő értéket jelent, mint a porosz modell, utalva arra, hogy az ország mennyire más utat járt volna be, ha XIX. századi történelmét nem a porosz vezetés határozza meg. A drezdai múzeumok újjáépítése az 1945-ös bombázás mind ez idáig megkésett helyrehozatala, valamint a szovjet elhurcolásból visszaszerzett közgyűjtemények méltó elhelyezése miatt is kiemelt ügy.

Közel ötszáz év gyűjteményfejlődésének újabb fordulópontján áll most Drezda. A szász választófejedelmek késő reneszánsz kunstkamerája (1560) a XVII. században Erős Ágost és fia uralkodása alatt vált európai rangú kollekcióvá. A szerteágazó anyag már 1720-tól a szakos tagozódás útjára lépett. Számos egységben – mint a képtár, metszettár, éremtár, régiségtár – felismerhetők voltak a mai intézmények elődei. További lépés, amikor a Bildung németes koncepciója jegyében ezek a protomúzeumok a kontinensen az elsők között válnak nyilvánossá. Újabb lendületet hoz a XIX. század közepén August von Lindenau államminiszter – akinek elsőrangú itáliai táblakép-magángyűjteményét a róla elnevezett múzeum mutatja be a Lipcse melletti Altenburgban – és Gottfried Semper víziója. Elkészül a drezdai modern polgári múzeumok máig érvényes szerkezete és főbb épületi magja, élén a zászlóshajóval, a Zwingerhez hozzáépített Régi Képtárral (1855). A századfordulójig tartó időszakban emelik ugyanitt, a belvárosban az Opera vagy éppen a Művészeti Akadémia historizáló épületét is.

Kialakul egy mai szóval múzeumi negyed és szélesebben egy kulturális városközpont. A most rekonstruált épületek homlokzati feliratain jól látszik a kor kettős üzenete is: a polgári művészetvallás szentélyei (im Heiligthume der Kunst) és a részben szász, részben már német értelemben vett nemzetállam bástyái (dem Vaterland zur Zier und Ehr) sorakoznak a fejedelem egykori kastélya és az Elba között születő modern városi kultúrsávban.

Az 1848-as forradalom polgári követelése nyomán indul meg az élő művészet állami gyűjtése is. S mivel az Alte Meister állandó kiállítása a Semper-féle épület két, tudatosan erre az anyagra tervezett emeletén, zártan rögzül a németalföldi XV. századtól, legkorábbiként Jan van Eyck metsző realizmusától, a brit XVIII. századi portréfestészetig, végpontként Joshua Reynolds idealizált polgári élethűségéig, ehhez képest minden új a Neue Meister kollekcióba kerül. A modern művek 1890-től szerepelnek állandó kiállításon, saját épület híján vándorolva átmeneti helyszínek között. A német nyelvű idegenvezetőként dolgozó nagyanyámtól örökölt katalógusokat elővéve látom, hogy az NDK-s időkben is változó helyszíneken, de ugyanígy funkcionált a Modern Képtár: a

romantikától indult, s az akkori, szocreál jelenig ért. A „jelen” művészeti értelmezése mára megváltozott, de a XVIII. századtól a mindenkori máig rekonstruált folytonosság maradt. Másfél évszázadnyi gyűjtés után a képtár most először szó szerint állandónak szánt otthont nyert az Albertinumban, még ha az igazi megoldásra, egy célzottan múzeumnak tervezett modern (netán kortárs) szemléletű épületre nem is vállalkozott Drezda.

A Régi Képtárral összevetve észrevehető, hogy a Modern Képtár nemcsak a festészet túlsúlyában és a kronológiában jelent egyenes folytatást, hanem a magyarázó szövegek, egyéb dokumentáció, művészetközvetítési apparátus szinte teljes hiányában is. A Régi és a Modern Képtár rendezése a két épületből adódó különbségeken túl alig mutat eltérést. Mindkettő azt a műértőt feltételezi, aki szuverén esztétikai tapasztalásért és az időrendbe szedett iskolák sorából nyerhető tudásért érkezik. A modern és a kortárs anyag nemcsak az Albertinumban kétszáz, hanem így összesen ötszáz év folytonosságában jelenik meg. Két helyszínen, de a festészet történetének egységes szellemű állandó kiállítása fogadja a látogatót. A modern és a kortárs művészet egy szűk – festészeti – szelete e hatalmas művészeti elbeszélés kis fejezete.

A XIX. században húzott cezúra régiek és újak között máig fennáll, de Drezda az újak (modernek) és legújabbak (kortársak) között már nem húz határvonalat. Meglehet, ha Semper épülete nem eleve csak az Alte Meister számára készült volna, hanem elég nagy lenne, akkor termeiben megszakítás nélküli rendezésben állna most a reneszánsztól a jelenkorig húzódó képtári anyag. Ugyanilyen markáns döntés a műfaji besorolások fenntartása, a Kép-, illetve a Szobortár különválasztása még a kortárs anyagban is. Drezda a múzeum mindenhatóságát sugallja azzal, hogy a múzeumi gondolkodás két alappillére, az időrendet és a taxonómiát a modern és a kortárs művészet mégoly gyökeres változásai ellenében is meghatározónak, a művészetnek a XX–XXI. században zajló folyamatos újraértelmezésénél fontosabbnak tartja.

Művészet és múzeum küzdelmében ez a felfogás egyértelműen az intézmény, az évezredes perspektívában gondolkodó, osztályozó tudomány mellett teszi le a voksát. A drezdai múzeumok újrendezése szó szerint újrendezés: nem új rendezés, hanem a XIX. század közepén rögzült gyűjteményi szerkezetnek ma a XXI. századig kiegészített, felújított, de érdemben nem módosított változata. A kortárs művészet számára Drezdában ez annyira siker a kánonba történt befogadás révén, amennyire kapituláció a XIX. század rendje előtt.

A müncheni szerkezet számos hasonlóságot mutat. A három pinakotéka a festészet, a műfaj szerinti taxonómia, míg másik rendezőelvként a kronológia máig tartó dominanciáját húzza alá. Eközben a Pinakothek der Moderne sok más alkotói területet, például építészetet és design-t is felkarol, sőt – bár csak egy magángyűjteményi letét és azon belül egy hagyományos válogatás révén – önálló épületet és állandó kiállítást kapott a kortárs művészet.

A harmadik nagy központ, Berlin köteleződétt el legjobban a módszertanilag újszerű rendezés mellett a műfaji határok itt-ott vállalt feloldásával és az időrend megtörésével, klasszikus, modern és kortárs művészet eltérő, a korszakok sajátosságait hangsúlyozó bemutatásával. A Régi Képtár tervezett költöztetésétől függetlenül, régi és új mesterek itt nem alkotnak homogén sort. Négy külön helyszínen és eltérő szemléletben jelenik meg a régi képtári, a XIX., a XX. és a XXI. századi művészet (Gemäldegalerie, Alte és Neue Nationalgalerie, Hamburger Bahnhof), ugyanakkor mégis egyazon művészetfogalom változó megjelenéseként, egy hatalmas múzeumi szervezet szerető-fojtó ölelésében.

Hogyan csapódnak le e rendezési, magasabb szinten művészetdefiniálási kérdések a többi német múzeumi szervezetben? A három gyűjteményegyetem testvéreként számos helyen találunk széles civilizációs merítésű kollekción, hiszen a kisállami német térségben századokon át az udvari központok párhuzamosan, reprezentációs versenyben folytattak gyűjteményezést. Kassel az egyik legjobb példa, mert a Fridericianum klasszicista épülete 1779-ben a kontinens első múzeumaként nyílt meg, ha a hármass elvárás vesszük alapul, hogy egy múzeum a gyűjteményeit tudományosan rendszerezett módon (már nem a studiolók szubjektív, asszociatív egyvelegében), a széles polgári közönség számára nyilvánosan (nem egy arisztokrata elit egymást látogató hálózataként) és külön erre a célra emelt épületben (nem valamely palota részeként) mutassa be.

A Fridericianum azonban ma már nem múzeum, hanem Kunsthalle típusú, kizárólag a kortárs s azon belül is hangsúlyosan a polemikus, a társadalmi feszültségeket boncoló élő művészet kiállítási intézménye. Mottója a mai globális szcena egyik magasan jegyzett thaiföldi alkotója, Rirkrit Tiravanija kifejezése: *Less Oil, More Courage*. Kevesebb olaj, több bátorság, vagyis a mai elkötelezett művészet és annak ilyen otthona ne kiszolgálja, hanem inkább kritizálja a polgári társadalom és a piacgazdaság mechanizmusait. Bár a Fridericianum ilyen, sok évtizeden át tartó átalakulásának háttérében gyűjteményeinek már a birodalmi időkben megindult áthelyezése, majd a második világháború utáni újjáépítés döntései állnak, ez a Kunsthalle-funkció meghatározó a mai kasseli múzeumszervezetre nézve is. Mivel a kísérleti kortárs művészetnek önálló otthona van, a múzeumi hálózatban a XIX–XXI. századért felelős intézmények jogosan tölthetnek be jó értelemben vett konzervatív múzeumi szerepet.

A hesseni örgrófok, majd választófejedelmek hatszáz éve indult gyűjteményezésének gyümölcsei számára a megnyitásakor az antikvitástól a természettudományon át a száz-ezer tételes könyvtárig megannyi részleget tartalmazó Fridericianum az egységes és szakszerű kezelés otthona volt. A különböző kollekción idehelyezésével és nyilvános, egymás melletti bemutatásával a felvilágosodás jegyében fogant múzeum, a nagy európai uralkodóházakhoz képest kis léptékben, de ugyanúgy univerzális gyűjtési, reprezentációs és köznevelési küldetést fejezett ki. A gyűjtemények később szétszakadtak, ma több mint tucatnyi helyszínen található elosztva. Már 1924-ben létrehozták azonban a Staatliche Kunstsammlungen Kassel ernyőszervezetet, hogy egységük áttételesen mégis biztosítható legyen. Ez 1945-ben tartományi kezelésbe került, majd 2006-ban kibővítették múzeumnak tekinthető kultúrparkokkal, átnevezve a szervezetet Museumslandschaft Hessen Kassel névre.

A parkok integrálása csak elsőre meglepő, valójában híven tükrözi a századokon áthúzó szándékot, hogy a születő múzeumi épületek és környező parkjaik a nemesi, majd polgári szabadidő egyre szélesebb nyilvánosságú eltöltésének rituálék által szabályozott helyszínei, természet és művészet egyenlően fontos tárai legyenek. A Fridericianum melletti hatalmas parkban a kétszáz éve emelt Orangerie – ma a technikátörténeti állandó kiállítás otthona – egykor szó szerint narancsfákat őrzött télen belül, nyáron az épület körül, ókori utalásként a Hesperidák kertjében függő aranyalmákra, Herkules feladatát a tudás megszerzésével vonva párhuzamba. A parkok szabadterei természettudományi múzeumként is értelmezhetők voltak, hiszen a telepített növények, azok angolos vagy franciás elrendezése, továbbá a múzeumi terem sorhoz hasonlóan, sétányokkal kijelölt útvonal megfeleltethető egy zárt múzeumépületen belüli logikának. Sőt, bár a Fridericianum és az Orangerie között álló Ottoneum eredetileg a német terület első állandó színházaként épült meg 1606-ban, de később mindmáig működő természettudományi múzeummá alakították át. Így naturalia és artificialia, múzeumi épületeken

belül vagy a környező parkrendszer szabad ég alatti helyszínein, egyenlő hangsúlyt kapott e szélesen értelmezett múzeumi koncepcióban.

S a parkra néző domb Schöne Aussicht (Szép kilátás) elnevezésű fordulójánál emeltek 1877-ben a Neue Galerie épületét. A Fridericianum – mint helyi univerzalmúzeum, benne a művészet klasszikus anyagával – százkét évvel megnyitása után testvérintézményt igényelt, s az akkor terjedő európai minta szerint a művészet új mestereinek külön otthont építettek. Belvedere vagy Bellevue néven másutt is találni múzeumot, azonban azok paloták utólagos átalakításai, míg Kassel élen járt abban is, hogy az Új Képtárnak eleve célirányos épületet biztosítson. A gazdag historizáló falfestést és stukkózást száz év elteltével, 1976-ban ugyan lemeszelték, és semleges, egységes belsőépítészeti megoldásokkal olyan múzeumot hoztak létre, amely érvényesülni hagyja a mégoly különböző modern és kortárs alkotásokat, de máig megmaradt az időrendbe helyezett, a polgári tájképfestészettől induló állandó kiállítás. Hangsúlyos a kortárs jelenléte, hiszen Joseph Beuys maga installálta az egyik központi térben a FALKA című 1969-es, Volkswagen kisbuszt és szánkókat tartalmazó munkáját, valamint a múzeum rendre beemel a városban ötévente rendezett DOCUMENTA seregszemléjéről vásárolt új szerzeményeket is. Ám a fő tézis ebben a Neue Galerie-ben is, Drezdához hasonlóan, hogy modern és kortárs művészet tágitja ugyan a műalkotás-fogalom határait, de ugyanazon művészet keretén belül maradnak, s ezt a múzeum ugyanolyan módon kezeli.

Német múzeumok azért szemléltetik jól ezt a hozzáállást, mert több száz éves gyűjtéstörténetre néznek vissza; az anyag didaktikus időrendi rendezését a Bildung igénye is megerősítette; a XIX. században a modern nemzetekhez felzárkózó Németország állami szinten is fő prioritásként kezelte a jól strukturált múzeumfejlesztést, miközben a kibontakozó modern művészet legelső gyűjtői is a német műértők lettek. Klasszikus múzeum és élő művészet viszonya egészen az „*Elfajzott művészet*” elleni retorzióig folyamatos téma volt, majd 1945 után éppen a hitleri bornírtság jóvátétele érdekében még markánsabban, szinte kötelező kérdés lett megannyi német múzeumban, immár a kortárs művészetre is kiterjedve. S a nagy egyetemes anyaggal rendelkező, legismertebb német múzeumok többségének válasza, mint láttuk, mindmáig az eredeti, XIX. századi múzeumi szerkezet és művészeti definíció kiterjesztése, a mindenkori jelen betagozása egy sok évszázados sorba és taxonómiába.

Egyértelműen (Drezda) vagy árnyaltan (Berlin), egy magángyűjteményi múzeumra (München) vagy egy műcsarnokra (Kassel) hárítva a valóban újító mai tendenciák képviselését, ez a struktúra kétségtelenül konzervatívan hat a kortárs művészetre. Peter Weibel médiaművészeti teoretikus, alkotó és intézményvezető a legnagyobb példányszámú német nyelvű művészeti havilap, a *Kunstzeitung* 2012. szeptemberi számának felkéréses vezércikkében háborgott az ellen, hogy szerinte a kortárs művészet mára így kettészakadt. A nagy múzeumok, befolyásos galériák és tehetős magángyűjtők alkotta egyik tábor olyan műveket állít az előtérbe, amelyek mai megjelenésben, ám a hagyományos művészetfogyasztást, a polgári művészetkultuszt viszik tovább, míg a Weibel által pártolt másik fél a kísérleti hozzáállás, a művészet fogalmának és gyakorlatának nem szűnő megváltoztatását igyekszik – egyfajta sokadik vagy örök avantgárd misszióban – elősegíteni.

Ez utóbbi táborba Weibel a független kurátorokat és a biennálékat, a szerinte intézményi érdekektől független szakembereket és a velük együttműködő alkotókat sorolja. A kérdés eltérő intézményi hivatkozásokkal, de a XIX. század s különösen a századforduló óta napirenden van, s alighanem nyitott is marad még jó ideig. Nehogy úgy tűnjön azonban, hogy a történeti gyűjteményekkel is bíró múzeumok számára nincs más alter-

natíva a kortárs művészet történetívé gyúrása mellett, ezért érdemes a tágan vett német nyelvi térségből még egy utolsó példát szemügyre venni. Bécsben a kortárs művészet szisztematikus, a nagy intézményekre is kiterjedő felkarolása friss jelenség: a klasszikus gyűjteményeiről és inkább konzervatív beállítódásáról ismert osztrák főváros az elmúlt két-három évtizedben fordult a kortárs művészet felé, s most új kortárs múzeumot nyitott.

Százkilenc év várakozás után megnyílt az Osztrák Nemzeti Galéria, az egykori palotáról röviden csak Belvedere elnevezésű intézmény kortárs gyűjteményének állandó kiállítása saját logikában, külön helyszínen. Az intézményen belül 1903-ban hozták létre a Moderne Galerie-t az élőművészeti gyűjtés otthonaként, de a gyarapodó kollekció nem kapott önálló otthont, az Unteres Belvedere csak átmeneti kiállítási felületet biztosított. Mostani helyszíne az 1958-as brüsszeli Világkiállítás egykori pavilonja, amelyet először, kis átalakítással 1962-ben nyitottak meg Bécsben a XX. század múzeumaként. Ez a független intézmény a későbbi Ludwig-donációval megerősödve lett a mai Ludwig Múzeum (MuMoK), amely 2001 óta a korábbi udvari istállók, majd vásárterület helyén kialakított Museumsquartier új szürke bazalt épületébe költözött. Ekkor adták át a világkiállítási pavilont a Belvederének, s a felújítás, átépítés és hozzáépítés eredményeként 2011 végén nyílt meg a most 21er Haus névre hallgató múzeum.

A kétszintes csarnok mind a négy oldala és teljes lapos teteje üvegfalú, ami nem előny egy művészeti múzeum számára, mint azt a legismertebb hasonló intézmény, a Mies van der Rohe berlini Új Nemzeti Galériája mutatja, amelynek mégoly látványos üvegcsarnokjellegét rendre átépíteni tervezik, legközelebb jövőre. Ám Bécsben a felső szinten tejüveget alkalmaznak, így nem közvetlenül süt be a fény. Ez a szint ezáltal viszonylag jól használható kiállítási célra, hiszen oldalról, felülről, sőt a közepén átriumszerűen nyitott szerkezet miatt alulról is bőséges fényt kap, de az szűrt. Míg az alsó, földszinti kiállítóter a közvetlen s állandóan változó fény miatt, valamint a környező szoborpark figyelemelterelő hatása révén csak kompromisszumosan felel meg az időszaki tárlatok bemutatására, addig az emeleten a gyűjtemény bemutatása, ha nem is ideális, de ugyeszen megoldható rendezési kihívás.

A fény mellett a másik fő dilemma a csarnok tagolása. Ezt paravánokkal oldják meg, amely érthetően nem tesz lehetővé fegyelmezett kronologikus rendezést – de ez itt nem is cél. A kiállítás tematikus, s a témák egybefolyása a térrészek találkozásánál életszerűen tükrözi, hogy a művek úgyszólván felülírják a szakemberek verbális besorolásait. Azért sem tragédia a kronológia hiánya, mert a válogatás fél-egy évenként változik. Szó szerint állandó kiállításról nem beszélhetünk, inkább a kollekció különböző szelekciói tekinthetők meg. A múzeum a földszinti időszaki tárlatok mellett így másik vonzerőt is kínál újabb vagy visszatérő látogatóinak, másrészt elismeri, hogy a gyűjteménynek már nincs egyetlen érvényes, hosszú évekre állandó jelleggel súlykolt olvasata, legkevésbé sem időrendi vagy műfaji rendezési elve, hanem kurátoronként, hívószavanként, rendezésenként eltérő a szelekciója.

Bár nevében Nemzeti Galériának hívják, s anyaga is döntően osztrák, a Belvedere ezen épülete ugyanúgy egyetemes kontextusban igyekszik bemutatni a hazai kortárs, 1945 utáni művészetet, ahogyan többi helyszínén is a klasszikus vagy modern osztrák anyag köre legalább utalásszerűen törekszenek nemzetközi művek elhelyezésére. Az 21er Haus küldetése e két elem egyenlő figyelembevételével érthető meg. A gyűjtés, feldolgozás és bemutatás fókusza az osztrák művészet, hiszen a második világháború

utáni osztrák folyamatoknak ez a fő művészettörténeti kanonizációs helyszíne. Ugyanakkor ez a kánon nem lehet belterjes, nem szorítkozhat a nemzeti művészet magába zárt megközelítésére, hiszen azzal éppen a kanonizálás ellen hatna, eltorlaszolóvá a műveket a valódi, nemzetközi megmérettetéstől.

Ez a hivatalosan is rögzített misszió teszi az 21er Haust a bécsi Ludwig Múzeum nem átfedő, hanem kiegészítő párjává. Hiszen ott a fő hangsúly a jelenkori külhoni művészetben van, állandóan az osztrák kapcsolatokra ügyelve. A két intézmény ugyanazt a feladatot látja el, de markánsan más súlyponttal. Nem ismétlik egymást, de nem is engedik, hogy a másik belekényelmesedjen a szerepébe, hiszen Bécsben így már legalább két intézmény prezentálja állandó kiállításon az elmúlt évtizedek hazai és nemzetközi művészetét, eltérő verziókban.

A nemzetközi anyag jelenléte az 21er Hausban azzal is hangsúlyos, hogy az első, 2012 júliusában megnyílt rendezésben a lépcsőn felhaladó vendéget a walesi Cerith Wyn Evans neonreliefje köszönti. A többi kiállítási egységben mindenütt felbukkan néhány külföldi darab, Matt Mullicantól Dan Grahamig. Az értelemszerűen domináló osztrák válogatás élő klasszikusokat (Arnulf Rainertől Hermann Nitschig) ugyanúgy felvonultat, mint új pozíciókat, például Julian Göthe zsinórból a falra szegezett óriási pókhálóját, Marcus Geiger posztó embercsoportját vagy Rudolf Stingl csillogó alufólia táblába vésett írásjegyeit. Ez a rendezés második kritériuma: a történeti referenciákon túl az anyag kifejezetten mai szemléletű, a műfaji határok feszegetésére, a sokrétű anyaghasználatra, a provokatív tematikákra fényt vető válogatás. Az 21er Haus állandó kiállítása nem konzervatívabb a bécsi Ludwig Múzeum felfogásánál, holott elvileg a Belvedere hajlathatna egy klasszikusabb, inkább képtári rendezés felé, arra hivatkozva, hogy a középkortól a jelenig mintegy ezer évet fognak át az állandó kiállításai, s ez távolságtartásra int a jelenkori kísérleti tendenciákkal szemben.

Az 21er Haus inkább tőkét kovácsol abból, hogy bár egy nagy múzeum része, mégis külön elhelyezést és némi önállóságot élvez. A Birgit Jürgenssentől a mai szubverzív művészetig terjedő gyűjteményének bemutatásával végre a nyilvánosság elé tárhatja, hogy az elmúlt évtizedekben is folyamatosan, sőt a nemzeti galéria típusú monolitikus intézményektől dicséretes viszonylagos progresszióval gyűjtött. Az épületben műtermeket is kialakítottak, hogy rezidensprogram működhessen, amivel a múzeum a passzív utólagos szűrő szerepe mellett a művészet létrehozását aktívan segítő műhely funkcióját is vállalja, és a külföldi alkotók meghívása jutányos és izgalmas módja a kollekció nemzetközi bővítésének is.

Nemzetközi mérítés, tematikus rendezés, az állandó kiállítás gyakori cseréje és kortársi szemlélet mellett a ház további elve az együttműködés magángyűjtőkkel. Már a legelső állandó kiállítás is nagy százalékban tartalmaz letéteket. Ez nevezhető kényszernek, amivel a kollekció hiányai betömhethők, amint logikus az is, hogy ha sűrűn cserélik az állandó kiállítást, akkor a megannyi új művészeti jelenség szemléltetése megköveteli majd letétek bevonását. De értelmezhetjük a magángyűjtők bevonását jövőbe mutató gesztusként is: a Belvedere elismeri, hogy a múzeumnak partnere a nyolcvanas évek óta egyre inkább a nemzetközi szinten is aktív osztrák kortárs magángyűjtés, s e letéti megállapodásokból idővel egy-egy donáció is születik. Művészek és galériák is számos alkotást ajándékoztak a múzeumnak Oswald Oberhubertől Andreas Fogarasiig.

A műkereskedelem ausztriai elfogadását tükrözi, hogy a Belvedere számos alkotást a Szövetségi Kormányzat Galériatámogatási Alapjából vesz meg gyűjteményébe. Az állam úgy bővíti a múzeum kortárs anyagát, hogy eközben a galériákat is finanszírozza,

hiszen tudja, ezek a kulturális vállalkozások a művészeti élet nélkülözhetetlen résztvevői. Ma nem lehet már közgyűjteményeket fejleszteni a műkereskedelem és a magángyűjtés elfogadása, támogatása nélkül, hiszen az osztrák művészet pozícióját gyengíti, ha a privát oldalt nem karolják fel. Mindez nem az állami gyűjtés visszaszorítása. A kiállított anyag további jelentős szerepe magától az államtól letét, mivel Ausztriában városi és állami szinten is működik „artothek”, ahol a köz javára folyik szakmai színvonalú gyűjtés, s ahonnan kölcsönözni lehet.

E szempontok azért is természeteseek az 21er Haus számára, mert a MuMoK-on túl Bécs más múzeumai, főleg az Albertina és a MAK, hasonló utakon nyitottak a közel-múltban a kortárs nemzetközi művészet felé. Országos kitekintésben Linz, Graz és Salzburg múzeuma, továbbá két nagy, kortárs művészetet állandó jelleggel bemutató magánmúzeum támaszt még jótékony versenyt. A harmadik feltörekvő közeg a múzeumok és magángyűjtők mellett a céges kollektívák osztrák elit csapata (Verbund, evn, Generali, VIC, Strabag), különösen az Erste Bank kelet-európai Kontakt-gyűjteménye. Ez a bank által 2004 végén gyűjteni kezdett anyag ma a régió 14 országa 90 művészetétől ölel fel zömmel konceptuális alkotásokat, egyértelműen a múzeumi szintű kánonformálás ambíciójával. Négy tematikus súlypontja (kortárs referenciák a modernizmusra, gender art, anyag- és térművészet, politikai vonatkozású művészet) a régióból felkért kurátorok preferenciáinak felel meg.

Ez az előrelépés jól szemlélteti, hogy a múzeumok, magán- és céges gyűjtemények közege nem ki-ki verseny, hanem egymást kölcsönösen serkentő világ. A MuMoK a gyűjteménye és a kiállításai révén komoly érdemeket szerzett abban, hogy a kilencvenes évek elejétől kezdve az osztrák galériák, gyűjtők és cégek is progresszív és nemzetközi irányban kezdjenek el gondolkodni a kortárs művészetről. S ahogy e közeg felvette a nemzetközi ritmust, az előbb-utóbb meghozta az igényt és a megoldást is arra, hogy az Osztrák Nemzeti Galéria száz éve vajúdo élőművészeti gyűjteménye is állandó elhelyezést kapjon – méghozzá nemzetközi és kortársi felfogásban. Ez is a kortárs művészet kanonizálásának egy lehetséges modellje: nem az univerzális és történeti gyűjteménybe (Kunsthistorisches Museum), tartalmilag még csak nem is a történeti és reprezentációs hangsúlyú nemzeti galéria (Belvedere) logikájába illesztődött bele előbb az első, majd most a második bécsi kortárs múzeum, hanem a lassan, de tudatosan gyarapodó kortárs művészeti intézményrendszerbe.

Balogh Tamás

EKLEKTIKUS KLASSZICIZMUS

„Thienemann egész eszmemenetén és okfejtésén a német tudományos kutatás és gondolkodás hatása látszik – más nemzetek irodalmi gondolkodásának eredményei alig játszanak nála szerepet. Hivatkozásának és bizonyító anyagának túlnyomó része német, bár a magyar irodalomtudomány és irodalmi alkotás azon elemeit is, amelyek gondolkörével érintkeznek, kellő mértékben figyelembe veszi. Elmékedései szabatos, átgondolt fogalmazásukkal is kiválnak. Ragaszkodik a tudományos stílushoz, de tárgyilagos, szakszerű előadása mögött mindig érezni a gondolkodót, aki