

# ÉL-E A MODERN MŰVÉSZET A MÚZEUMON KÍVÜL?

## A MÚZEUMI DISKURZUS MAI IRÁNYAIRÓL

Kezd megélnünk a XX. századi művészet hazai kiállítási és múzeumi világa. A pécsi Modern Képtár újabb része nyílt meg, készül a Nemzeti Galéria második világháború utáni anyagának állandó bemutatása. Magánkezdeményezésre számos új – a múzeum és a kereskedelmi galéria közötti térben elhelyezhető – művészeti központ (*public art gallery*) jött létre, például Budapesten a MEO vagy az Ateliers Pro Arts. A magángyűjtemények anyagának állandó kiállítása nyílik. S ígéretes, bár koncepciójában még nem tisztázott az állami kultúrpolitikai szándék egy új, modern művészeti múzeum létrehozására. Így Magyarország is felzárkózhat a nyugati múzeumok legújabb, jó negyedszázada tartó virágzásához. Előbb-utóbb meghonosodik a múzeum mint esztétikai értékeket kijelölő és vizuális nevelő intézmény több szempontú elemzése is. Különösen tanulságos a múzeum és a modern művészet viszonyának újraértékelésére irányuló törekvés.

### AZ ÉPÜLET

A nyugati múzeumi virágzás leglátványosabb – bár nem ellentmondásmentes – eleme az új múzeumok, illetve a múzeumbővítések építészete. Victoria Newhouse informatív és gazdagon illusztrált könyvben elemzi az általa sikeresnek vagy éppen elhibázottnak vélt múzeumépítészeti megoldásokat.<sup>1</sup> A „sikeresek” között kevés közismert, nagy nemzetközi múzeumot említ, például a stuttgarti Neue Staatsgalerie épületét (tervezője James Stirling, az átadás éve 1983) és a londoni National Gallery privát finanszírozású új szárnyát (Sainsbury Wing, tervezője Robert Venturi, 1991). Annál több magángyűjteményen alapuló múzeumot dicsér. Ide tartozik a houstoni Menil Collection (1987) és a bázeli Fondation Beyeler (1997), ahol az épület is a gyűjtő-megrendelő ízlését tükrözi. Mindkettőt Renzo Piano tervezte, akit Ernst Beyeler műkereskedő kifejezetten a Menil házaspár számára épített múzeum sikere láttán kért fel. A müncheni Sammlung Goetz épülete (1992) a svájci Herzog & de Meuron tervezőiroda munkája, amely tavaly fejezte be a londoni Tate Modern átalakítását is.<sup>2</sup> Úgy tűnik, a magánmegrendelések általános előnye, hogy a gyűjteményt összeállító kurátor – azaz a gyűjtő – és az építész párbeszéde közvetlen, és világosak a kölcsönös elvárások.

A bővítések közül Newhouse különösen azokat kifogásolja, amelyek nem hagyják érvényesülni az eredeti múzeumi épületet. Ilyennek tekinti mind a négy nagy

### ÉBLI GÁBOR

New York-i múzeum (Metropolitan Museum of Art, Modern Museum of Art, Whitney, Guggenheim) átalakítását a hetvenes–kilencvenes években, ami heves szakmai vitáktól kísérve zajlott le.<sup>3</sup> A műemlékvédelem hagyományos esztétikai elveit követve Newhouse elvárja, hogy az új épületszárnyak világosan elkülönüljenek a régi múzeum eredeti szerkezetétől és homlokzatától. Az új szárnyakra érvényes recept viszont a külső térrel megteremtendő kölcsönhatás: a múzeum reflektáljon városi vagy tájképi környezetére, belső terével pedig

1 ■ Victoria Newhouse: *Towards a New Museum*. Monacelli, New York, 1998.; lásd még Catherine Donzel: *New Museums*. Telleri, New York, 1998, és Justin Henderson: *Museum Architecture*. Beazeley, London, 1998.

2 ■ Erről tartalmas könyv jelent meg: Rowan Moore: *Building Tate Modern. Herzog and de Meuron Transforming Giles Gilbert Scott*. Tate, London, 2000. Az építészeti leírásán kívül, érdekes látni a versenytársak benyújtott, de el nem fogadott terveit s a Tate önrételemzését is, amely büszkén hangsúlyozza, hogy ez a londoni építkezés mennyire eltért finanszírozásában és felügyeletében a Mitterand-féle francia *grands projets* rendszerétől.

3 ■ A négy nagy múzeum építészettörténete jól hozzáférhető. A MoMA jelenleg folyó újabb kibővítését is széles körű, nyilvánosan dokumentált szakmai vita előzte meg. Az ötödik New York-i nagy múzeum eddig meg nem valósult terveiről kiváló kötetet Joan Darragh (ed.): *A New Brooklyn Museum. The Master Plan Competition*. Rizzoli, New York, 1998. Átfogó elméleti háttérrel nyújt Joan Darragh, James Snyder: *Museum Design*. Oxford University Press, Oxford, 1993.; Snyder a MoMA munkatársa.

4 ■ Vö. Frank O. Gehry. Guggenheim Bilbao Museoa. Special issue. *Global Architecture Document*, 1998. 54. szám. Más értékelést nyújtó munkák Vittorio Lampugnani, Angeli Sachs (eds.): *Museums for a New Millennium*. Prestel, London, 1999. és Gerhard Mack: *Art Museums into the 21st Century*. Birkhäuser, Basel, 1999.

5 ■ Német összevetésben, alapos történeti elemzéssel együtt lásd Heinrich Klotz, Waltraud Krase: *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland*. Klett-Cotta, Stuttgart, 1985.

6 ■ Colin Amery: *A Celebration of Art and Architecture*. The National Gallery, London, 1991.

7 ■ Cosje van Bruggen: *Frank O. Gehry. Guggenheim Museum Bilbao*. S. R. Guggenheim Foundation, New York, 1997.; míg két kritikus elemzés: François Chaslin: *Bilbao, en toute franchise. L'architecture d'aujourd'hui*. 1997. október, 43–51. old.; Pierluigi Nicolini: *The Dismemberment of Orpheus*. *Lotus*, 1999. 98. szám, 11–26. old.

8 ■ Több szakfolyóirat is különszámot szentelt a múzeumépítészettnek: *Museum Architecture*, special section. *Museum International*, 1997. 4. szám, 4–41. old.; és *Museum Boom*. Special issue, *Architecture*, 1997. december.

9 ■ Számos munka foglalkozik a mai múzeumépítészet történeti gyökereinek feltárással. John Coolidge: *Patrons and Architects. Designing Art Museums in the Twentieth Century*. Aron Carter Museum, Fort Worth, 1989.; Douglas Davis: *The Museum Transformed*. Abbeville Press, New York, 1990.; Josep Montaner: *Museums for the New Century*. Gustavo Gili, Barcelona, 1995. Jelen cikk lábjegyzetei igyekeznek a múzeumi diskurzus kevésbé ismert, illetve újabb műveiből válogatni. A már klasszikusnak számító muzeológiai könyvekről lásd a külön bibliográfiát.

részesítse magával ragadó élményben a látogatót. Nem véletlen, hogy Newhouse Frank Gehry bilbaói Guggenheim Múzeumát tartja a legkitűnőbbnek.<sup>4</sup>

Noha Newhouse elemzése a jelenleg elérhető egyik legátfogóbb, igényes történeti és elméleti alapokon nyugvó múzeumépítészeti munka, normatív csoportosítása nem következetes. A dicsért megoldások sikere ugyanis esetenként más-más tényezők múlik. A hagyománykövetést másként kontextualizálja a stuttgarti és a londoni épület külső kialakítása. Stirling az egykori múzeumi kánon motívumait variálva – egyik legfontosabb történeti forrása Friedrich Schinkel munkássága, különösen a berlini Altes Museum épülete –, a történeti elemeket szabadon elegyítve és kötetlenül idézve igazi posztmodern külsőt varázsolt elő Stuttgartban.<sup>5</sup> A londoni National Gallery Venturi tervezte új szárnya viszont igazodik a régi épület elegáns tradicionalizmusához. Miközben valamennyit kölcsönöz a londoni Dulwich Picture Gallery Soane tervezte konstrukciójából, visszafogott külsejét múzeológiai szempontok határozták meg. Ez az épületszárny ad otthont a kiemelkedő itáliai reneszánsz gyűjteménynek; s az építészeti szerénység egyfajta tisztelgés Piero della Francesca és társai festészete előtt.<sup>6</sup> Az épületbelső kialakításában viszont Stirling és Venturi is klasszicizál, letisztultságra törekszik. A sorba rendezett termek a XIX. századi *enfilade* koncepcióját újítják fel, ami kedvez a gyűjtemény kronologikus bemutatásának, hiszen így a múzeumi keret eleve a művészet-történet diakronikus szemléletét sugallja a látogatónak. Stirling vagy Venturi döntése – az építészeti hagyomány többé-kevésbé egyéni újrafelhasználása – azon a belátáson nyugszik, hogy a múzeum külső megjelenése, palota- vagy éppen szentélyjellege mindig is a látogatók figyelmének felkeltésére törekedett, ugyanakkor az építészeti megoldásoknak a műtárgyak bemutatását kell szolgálniuk.

Egy másik felfogás modell értékű példája Gehry bilbaói múzeuma, vagy nemrég nyilvánosságra hozott ma-

ketje a Guggenheim újabb, Manhattan déli csücskébe tervezett épületéről. Itt elengedhetetlen elem a látogató feloldódása a térélményben; a zseniális építészeti ötletek elsőbbséget élveznek a múzeumban kiállított műtárgyakkal szemben. A Guggenheim Bilbao, mely a baszk kormányzat számára oly fontos turisztikai sikert is hozta, önálló műalkotás. Külső formáját tekintve bámulatos szürrealista vízió, óriási, organikus absztrakt köztéri szobor, mely kapcsolatba lép a város folyójával,

dombjaival is. Az épületbelső – egy természetes fényárban úszó labirintus – órákra rabul ejti a látogatót,<sup>7</sup> aki nem is igen ocsúdik fel ebből az élményből, s alig koncentrálna a kiállított művekre.

Ez a múzeumtípus markáns vizuális élményt nyújt, ám általa nem a művek és az autonóm befogadói szubjektum között jön létre esztétikai párbeszéd, hanem az épület és a benne kószáló, szétszórtan szemlélődő *flâneur* között. Ráadásul az építészeti attrakció a mai vizuális divatból nyeri erejét. Ám a divat majd elmúlik, s az épület egy „történeti stílus” remekbe szabott, de idejétmúlt darabja lesz. A kiállítások örökké küzdeni fognak a funkcionálisan öntörvényű, nehezen használható térrel. E dilemma arra ösztönöz, hogy a múzeumépítészet mérlegelje: bármely múzeum a mindenkori jelenben épül, de hamar a

múlté lesz, s a jövőt csak akkor tudja szolgálni, ha az épület (*container*) érvényesülni hagyja a kiállítási tárgyakat is (*content*).

Gehry találékonyága vitán felüli. Más építészek is alkottak gyönyörű, egyedi szellemű múzeumokat, például Hans Hollein Mönchengladbachban (Abteiberg Városi Múzeum).<sup>8</sup> De az ő sikerüket el kell különíteni a valamelyik múzeumépítészeti hagyományt megújító múzeumokétól. Azok az építészek, akik a múzeumot továbbra is inkább művek otthonának, semmint önálló vizuális csodának tekintik, ma gyakran merítenek nemcsak a klasszikus, XIX. századi, hanem a modernista, a XX. század első két harmadából származó múzeumi megoldásokból is.<sup>9</sup> Aho-  
gyan művészettörténeti értelemben a modern művé-



A bázei Fondation Beyeler (1997)  
Tervező: Renzo Piano

szet már lezárt stíluskategória a mai kortárs művészethez képest, úgy a modern(ista) múzeumépítészet és kiállításrendezés is egy történeti, ám sokak által folytatandónak tartott modellt képvisel. Ennek híve Richard Meier – többek között a Los Angeles-i Getty Center és a barcelonai Kortárs Művészeti Múzeum tervezője –, akinek múzeumai a visszafogott, nemesen egyszerű építészet példái. Formaviláguk alapja a semleges modernista kiállítóter mint fehér doboz (*white cube*) elve, amelyet Brian O'Doherty bíralt évtizedekkel ezelőtt megjelentetett tanulmányaiban.<sup>10</sup>

A modernista művészet autonómiaigénye az alkotásoknak a külvilágtól, a művészetten kívüli társadalmi szférától való elszigetelését követelte meg. E tisztaságot, érinthetlenséget és zárt értelmezési tartományt, a heteronóm referenciák elutasítását jelezte a funkcionalista múzeumépület, amikor elhagyta a történeti építészeti motívumokat, s egyáltalán a díszítést; ezt jelezte a belső terek szikár, geometrikus tagolása, a csupasz, fehér falak – vagy éppen mindenféle látogatói kényelmi alkalmatosság hiánya. Mintapéldája a MoMA (1939), az épületnek a hatvanas években megindult, többszöri átalakítása előtt. A XX. század közepén a MoMA szinte uralta az amerikai múzeumi gondolkodást, erősen hatott számos európai riválisra, például a Centre Pompidou kezdeti kiállítási koncepciójára is.<sup>11</sup>

O'Doherty és mások kritikája nyomán a modernista múzeumi programot ma már a Clement Greenberg alkotta műkritikai fogalom, az érett modernizmus (*high modernism*) megfelelőjének, azaz a kor szellem által meghatározott intellektuális konstrukciónak tekintik, s nem időtlen és általános érvényű megoldásnak. A kritikai analízis után is megmaradtak e program bizonyos elemei. A modernitás ingája ma a művészet világában is a modernizmust elutasító végpont felé leng ki, s ebben felvillannak a posztmodernizmus hátulütői is. Meier múzeumai, akár csak a fiatalabb építészek közül a holland Rem Koolhaas (Rotterdam) vagy a német Matthias Ungers (Frankfurt) munkái, és történetileg az amerikai Louis Kahn (Fort Worth) vagy a német Ludwig Mies van der Rohe (Berlin) tervei nyomán megvalósult múzeumok a modernista program változó hangsúlyú folytonosságát, megújulási képességét mutatják. Központi gondolatuk, hogy a múzeum épülete olyan, befelé forduló egységet képezzen, amely a látogató figyelmét a művek felé tereli.

Ez az építészeti törekvés egyre kevésbé ered a kiállított anyag történelmi stílusjegyeiből, inkább a megrendelő igényeihez igazodik. Mivel ma a klasszikus és a modern művészet – a kortárs anyag kivételével – egyaránt történetiként, gyakran asszociatív, tematikus csoportosításban, a kronológia háttérbe szorításával jelenik meg, a múzeum gyűjteménye és a kiállítások egyre kevésbé definiálják az épületet. S viszont: az épület is kevésbé határozza meg, milyen jellegű műtárgyakat mutasson be egy múzeum. A műtárgy-együttes és az épület újra és kölcsönösen átértelmezi

egymást.<sup>12</sup> A megrendelő (állami) kultúrpolitikai vagy (magán) mecénási szándéka szerint kap az épület fölényesebb vagy aláztosabb szerepet. Az értékelésnek nincs abszolút mércéje: sem a „látványépítészeti”, sem a visszafogott, a műveknek elsőbbséget adó múzeumi modell nincs kivételezett helyzetben.

A múzeumi világnak jót tesz, ha különböző építészeti szemléletek ütköznek a megbízásokban. De látni kell, hogy az épületek szimbolikájának üzenete eltérő és nagyon erős, s hogy a gyűjtemények nem könnyen veszik fel velük a versenyt.<sup>13</sup> A dogmatikusan modernista megoldások mesterségesen steril, a műveket fetisizáló és kulturális sznobizmusba hajló környezetet teremtve, egy szűk elit rezervátumaként határozták meg a múzeumot. Ezzel szemben az attrakciót hirdető posztmodern múzeumépületek a kulturális turizmus tömeges célpontjává teszik – Gianni Vattimo kifejezésével élve a *centro di animazione culturale* szintjére banalizálják a művészet szekularizált templomait. Az ideális megoldás talán az olyan, Gesamtkunstwerk típusú múzeum, amely az építészet és a

10 ■ Brian O'Doherty: *Inside the White Cube. On the Ideology of the Gallery Space*. Lapis, Santa Monica, 1986. Jó történeti elemzéseket tartalmaz még: uő. (ed.): *Museums in Crisis*. Braziller, New York, 1972.

11 ■ Az amerikai múzeumépítészetről két kiállítási katalógus nyújtja a legjobb történeti elemzést: Suzanne Stephens (ed.): *Building the New Museum*. The Architectural League of New York, New York, 1986.; Helen Searing (ed.): *New American Art Museums*. The Whitney Museum of American Art, New York, 1982.

12 ■ Így ma modern művészet látható klasszikus palota-múzeumban (Thyssen-Bornemisza Gyűjtemény, Madrid) és klasszikus szentély-múzeumban (Art Institute of Chicago); felújított XX. századi ipari műemlékben (Tate Modern, London) és átalakított XIX. századi pályaudvari épületben (Musée d'Orsay, Párizs); a modern művészet halálát megkönnyébbüléssel ünneplő posztmodern kultuszhelyen (ahogy a párizsi Centre Pompidou-t aposztrofálta Jean Baudrillard); emblemátikus építészeti alkotásban (Guggenheim, New York); vagy éppen esztétikai bunkerben (Hirschhorn Museum, Washington, D. C.), illetve annak a kulturális fogyasztáshoz igazodó kibővítésében (az átalakított Whitney Museum, New York). S viszont, modern, akár programatikusan modernista múzeumi épületben látható ma aboriginal művészet (National Gallery, Canberra, ahol az épületre James Sweeney, a Guggenheim korábbi igazgatója volt döntő befolyással), egy japán iparmágnás lenyűgöző volt magángyűjteménye (Nyugati Művészet Múzeuma, Tokió, Le Corbusier), iparművészet (Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt, Richard Meier), vagy éppen széles körű civilizációs anyag (Getty Centre).

13 ■ Egy újabb írásában Newhouse maga is kitér erre a dilemmára, s a bécsi Kunsthistorisches Museum példáját állítja elének – mint a jól átlátható, a művek bemutatását szolgáló, máig érvényes építészeti mintát. Is *The Idea of the Museum Possible Today?* *Daedalus*, 1999. 3. szám, 321–326. old. A bostoni folyóirat ezen száma külön múzeumi tematikájú. Newhouse könyvének egy hasznos – bár megítélésem szerint nem eléggé kritikus – recenziója: Ada-Louise Huxtable: *Museums: Making It New*. *The New York Review of Books*, 1999. április 22. 14–15. old.

14 ■ Stephen Weil (ed.): *A Deaccession Reader*. American Association of Museums, Washington, D. C., 1997. Weil a Smithsonian Institution vezető munkatársa volt évtizedeken át; könyvei – különösen *A Cabinet of Curiosities. Inquiries into Museums and their Prospects* – az amerikai múzeumi világ őszinte, mély elemzéseit.

15 ■ Hector Feliciano *Le Musée disparu* (Editions Austral, Paris, 1995) francia-német irányú vizsgálódás; míg Albert Koste-

kiállított alkotások térigényét – a szórakozás és az elmélyülés igényét – egyaránt érvényesülni hagyja.

## A GYŰJTEMÉNY

A múzeumi gyűjteményekkel hagyományosan sok kutató foglalkozik. A múzeumok – jó esetben – élen járnak anyagok kutatásában és kritikai publikálásában. A nyugati múzeumok az egyetemi posztgraduális művészettörténeti képzéssel együttműködő és versengő kutatóközpontok. Időközben egyre több könyv jelenik meg a muzeológus szakmát megosztó problémákról is, például a raktárkészlet részleges kiárulásáról.<sup>14</sup> A közelmúltban nagy vihart kavart a kétes bekerülések és a visszaszolgáltatások ügye is.<sup>15</sup> Mint John Walsh, a Getty igazgatója egy beszélgetés során megállapította, a névtelen autoritás hangjával szakító múzeumok nyitabb, őszintébb s így közhasznúbb munkát folytat(hat)nak.

Módszertani újdonság a múzeum – és rajta keresztül a művészettörténet mint diszciplína – művészet-

---

nevich *Hidden Treasures Revealed* (State Hermitage Museum, St. Petersburg, 1995) című könyve a szovjet történet egy szelete. A második világháború utáni szovjet múkinckérdésekhez, magyar vonatkozásokkal is, lásd még Konstantin Akiushka, Grigorii Kozlov: *Stolen Treasure*. Weidenfeld and Nicholson, London, 1995.

16 ■ Mint Hubert Damisch írja: „A múzeum csupán egy fogaskerék az állam átfogó gépezetében.” Damisch esszéje teljes terjedelemben a milánói *Lotus* 1982. 35. múzeumi különszámában (4–11. old.) jelent meg.

17 ■ Ezt a gondolatmenetet, Michel Foucault nyomában s az ő nézeteivel polemizálva, a történeti, néprajzi és más műzeumokra terjesztette ki például Tony Bennett, Susan Pearce és Donald Preziosi. Egy további, hazánkban kevésbé ismert szerző műve Steven Dubin: *Displays of Power: Memory and Amnesia in the American Museum*. NYU Press, New York, 1999. A szorosan vett művészeti múzeumok közegeben az *Ersatzreligion* fogalmához lásd Carol Duncan: *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. Routledge, London, 1995. Vö. még Thomas Keenan (ed.): *The End(s) of the Museum*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1996.

18 ■ Philip Fisher: *Making and Effacing Art: Modern American Art in a Culture of Museums*. Oxford UP, Oxford, 1991.

19 ■ Yves-Alain Bois Michel Foucault-ra hivatkozik, amikor már Manet festészetében a múzeumra való reflexiót emeli ki. „Könnyen lehet, hogy a *Reggeli a szabadban* és az *Olympia* voltak a »múzeumi művészet« első alkotásai [...] ezek a képek a festészetnek az önmagához való új viszonyából születtek, azért, hogy a múzeumok létezését jelezzék.” (A „peinture de musée” kifejezés tulajdonképpen megegyezik Fischer „museum art” kategóriájával.) Lásd Yves-Alain Bois: *Exposition: esthétique de la distraction, espace de démonstration*. In: *En revenant de l'expo, dossier spécial. Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1989. 29. szám, 57–79. old.

20 ■ Boris Groys *Logik der Sammlung* című könyve (Carl Hanser, München, 1997) kifejezetten arra épül, hogy a modern művek élete csak a múzeumban kezdődik. „A művészeti múzeumok kivételével minden múzeum a dolgok temetője. [...] A [modern] műalkotás élete ezzel szemben éppen a múzeumban kezdődik.” Hasonló megfontolás alapján tulajdonít, Adornóval vitázva, Donald Kuspit jelentős vitalizáló szerepet a múzeumoknak. Lásd: *The magic kingdom of the museum*. *Artforum*, 1992. április, 58–63. old.

21 ■ Széles körű áttekintésként lásd *Problematics of Collecting and Display I–II*. Special issue, *Art Bulletin*, 1995. március–június. Kiváló nemzetközi összehasonlítás és történeti kitekintés jellemzi egy kanadai szakfolyóirat különszámát: *Museums*. Special issue, *Parachute*, 1987. 46. szám.

filozófiai és társadalomtudományi elemzése. E szerint a múzeum a modern állami irányítási mechanizmus egyik alkotórésze,<sup>16</sup> amely a kiállított tárgyakat (és egymást) szemlélő látogatóit az állam civilizációs normáinak megfelelő viselkedésmintákra szoktatja.<sup>17</sup> A múzeum egyúttal a polgári társadalom valláspótléka is lehet: egy deszakralizált világban a művészet nyújt(hat) transzcendens jellegű élményt a nagyközönségnek. A mai kulturális hedonizmus és a szellemi regiszterek keveredése (pastiche) közepette ez az élmény játékosággal, kikapcsolódással, társas együttléttel párosul. A múzeum fizikailag és átvitt értelemben is kulturális köztér, a nyilvános kommunikatív tevékenységek egyik kitüntetett színhelye.

A modern művészet egy jelentős szelete eleve és tudatosan *múzeumi művészet* – Philip Fisher kifejezésével: a „jövő múltja”.<sup>18</sup> Értékét az határozza meg, mi a várható hozzájárulása a művészet történetéhez. A műkritikus, a gyűjtő, a kurátor nem egyediségében figyel a művet, hanem megpróbálja egy történeti sorozat részeként látni. A művész gyakran eleve sorozatokat készít, s így maga teremti meg önnön munkáinak és személyiségének történetét. Ebbe a szekvenciába a befogadó közeg csak behelyezi az egyes darabokat. A művész tehát tudatosan műveinek múzeumi helyét készíti elő. Fisher fő példája Jasper Johns művészete: a motívumok – zászló, céltábla, betűk – eredeti jelölő mezőjének kitörlése, majd feltöltése új, „muzealizált” jelentésekkel.<sup>19</sup>

Innen nézve kérdésessé válik, vajon a modern művészet valóban a múzeummal mint sterilizáló intézménnyel, az eleven művészet temetőjével szemben jött-e létre.<sup>20</sup> Mára a modern alkotások annyira klasszicizálódtak, hogy a múzeumok a régi mesterek műveikhez hasonló letisztultságot és áhitatot sugalló módon állítják ki őket.<sup>21</sup> Lehet, hogy eleve egy zárt, kvázirituális múzeumi tér számára készültek? Alkalmassint csak a társadalmi programjában nyíltan avantgárd művészet szállt szembe a múzeummal. Ha teret nyer az elképzelés, hogy a modern művészet számos ága és a múzeum intézménye is inkább feltételezi, semmint tagadná vagy kritizálná egymást, úgy szükségessé válhat az avantgárd szűkebbre vont definiálása. Eppen a művek és a múzeum kölcsönhatása jelzi, hogy sokféle modern művészet létezett, s azon belül csak egy kisebb csoportra illik az avantgárd jelző.

E szempontnak hazánkban külön jelentőséget kölcsönöz, hogy a második világháború utáni modern magyar művészet múzeumi bemutatása eddig még csak megközelítően sem volt soha átfogó. Az elkövetkező években remélhetőleg a nagyközönség számára is kiderülhet, hogy például az – egyelőre alig ismert – Európai Iskola (1946–1948) absztrakt művészete mennyire harmonikusan mutatható be múzeumi közegben. Ugyanígy számolni lehet a későbbi generációk (például az „ipartervesek”) kanonizálódásával is. Ha a szocializmus ideológiája megengedte volna, a hazai késő modern művészet már szinte megszületésével egy időben múzeumba kerülhetett volna. Ma ez

szerencsére – részben magángyűjteményi forrásokból – pótolható; s egyben utat nyit az elmélyültebb elemzéseknek. Lehet, hogy szűkítendő lesz a modern magyar művészet avantgárd fogalmi hálója, s a második világháború után a festészetet alig, inkább csak az akciókat és performanszokat fogná át?<sup>22</sup>

Mindez a múzeum szerepének növekedését mutatja a művészet kategorizálásában. Egy-egy mű időszaki kiállítása mindig is arra utalt, hogy „jelölt” avagy „pályázó” a muzeológusi elismerés felé vezető úton. Az állandó gyűjteménybe való bekerülés már a tartós minőség elismerésének számított. Utólag persze sok munkáról kiderül, hogy mégsem állja ki az idő próbáját. Ezt megelőzendő születtek a *lieu de passage* jellegű, átmeneti múzeumi helyet biztosító intézmények, ahonnan jó egy évtizednyi próbaidő után juthat a művek megrostált csoportja kanonikus múzeumi pozícióba.<sup>23</sup>

A modern művészet azonban éppen az arra vonatkozó, történetileg kialakult szempontrendszer ásta alá, hogy mitől tartós érvényű és minőségű egy műalkotás. Az elmúlt negyed században ráadásul már a modern, formalista szemlélet is megkérdőjeleződött. A művészeti tájékozódás elbizonytalanodása csak növeli a múzeum mint esztétikai döntőbíró felelősségét. A laikus közönség, de néha a szakemberek számára is egyre nehezebben dönthető el, mi a jó művészet, s mi művészet egyáltalán. A művészet úgynevezett intézményi elméletének terjedésével az a salamoni, ám esztétikailag semmitmondó megoldás is felmerült, hogy nem is azért kerül egy tárgy múzeumba, mert (jó) műalkotás, hanem fordítva: azért tekintünk rá (jó) műalkotásnak, mert múzeumba került.

Ezen a ponton a múzeumi diskurzus elválaszthatatlanul összefonódott az esszencializmus-vitával. Ahogyan Arthur Danto, Michael Fried és mások igyekeztek megújítani a művészet fogalmának hegeli hagyományát, az nem nélkülözhetette a múzeumra való reflexiót. Miként a modernizmus a művészet létének és határainak szisztematikus végiggondolásához vezetett, úgy mára a múzeum mint intézmény lett a művészettel való kritikai foglalkozásnak, a művészettörténet-tudomány problémái és lehetőségei áttekintésének egyik alapköve. A művészet szimbolikus erejében bízó amerikai filozófus, Nelson Goodman úgy fogalmazott, hogy egyre kevésbé az a kérdés, *mi* a művészet, hanem inkább, hogy *mikor* az.<sup>24</sup> A múzeum eredeti, XVIII–XIX. századi feladata a sok mű közül a jó művek megszerzése volt; a XX. század elejére-közepére ez átfordult a művészet szélső értékeinek, főként a minimumainak a keresésébe; mára pedig a múzeum a művészet és a vizuális kommunikáció egymásban való feloldódásának hol a helyszíne, hol egyik tényezője, hol pedig az elszenvetője.

A művészet határainak elmosódásában nagy szerep jut annak, hogy a mai művészi önkifejezés tudatosan törekszik egyszerre esztétikai és társadalmi hatásra, továbbá annak a kritikának, amely kétségbe vonta a művészet mesterséges elválasztását a többi

kulturális formától. Svetlana Alpers, a XVII. századi holland festészet jeles kutatója a művészet státusa körüli dilemmát azzal súlyosbította, hogy a múzeumot nem anyagi intézményként, hanem sajátos látásmódként definiálta, illetve az intézmény által a látogatóra kényszerített látásmódot azonosította a múzeumi hatással – aminek lényege, hogy műalkotás-ként láttatja az emberi civilizáció egyébként heterogén tárgyait.<sup>25</sup> Ezen *esztétizáló* hatásnak az ellentéte is érvényesül: a múzeum legalább ugyanilyen gyakran *banalizál* műalkotásokat, amikor más esztétikai értékeket képviselő tárgyak vagy egyéb kulturális termékek közé sorolja őket.<sup>26</sup>

A kiállításokon ma egyre gyakoribb a hagyományosan magas művészeti és a kommersz, iparművészeti vagy eredetileg nem is művészeti jellegű – például néprajzi vagy kultúrtörténeti érdekességű – tárgyak együttes bemutatása. E bemutatásokat az a jogos kritikai igény ihleti, hogy a múzeumok lazítsanak az indokolatlanul merev kategorizáláson, s enyhítsék a különösen az elitművészet és a tömegkultúra között a romantika óta egyre erősebben ideologizált feszültséget. Ugyanakkor a klasszifikációs határokon átnyúló kiállításokat egy kevésbé intellektuális, inkább piaci igény is ösztönzi: a heterogén tárgyak közös nevezője ma a vizuális látványosság.

A nagyobb látogatottság, a könnyebb befogadhatóság érdekében a muzeológusok óhatatlanul is ke-

22 ■ A Centre Pompidou sikere példázza, hogy az egykori avantgárd klasszicizálódása – részben a prominens múzeumba kerülés révén – a megnyitás után alig egy évtizeddel a modern művészet és a közönség viszonyának átértékelésére szolgált fel. Vö. L'utopie Beaubourg dix ans après. Dossier spécial, *Esprit*, 1987. február.

23 ■ Ilyen volt a Musée du Luxembourg, avagy a Szépművészeti Múzeum Új Magyar Képtára a régi Múcsarnok épületében (1928–1936); sőt kezdetben a MoMA és a Metropolitan között is felmerült ilyen együttműködés.

24 ■ Nem „what is art”, hanem „when is art”. Goodman múzeumi hitvallását lásd: *The End of the Museum? Of Mind and other Matters*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1990. 179–181. old.

25 ■ *The Museum as a Way of Seeing*. In: Ivan Karp, Steven Lavine (eds.): *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Smithsonian Institution Press, Washington, D. C., 1991. 25–32. old.

26 ■ Közismert példa a párizsi Musée d'Orsay, illetve újabban a bécsi Leopold Gyűjtemény. Egy harmadik hatásként említhető, amikor a múzeum akár a tárgyak esztétikai, akár dokumentatív-társadalmi jellegére koncentrálna, de annak piaci értékét használja ki a kulturális fogyasztás világában, és reprodukciók, szuvenírtárgyak és látványos, bár szakmailag nem megalapozott kiállítások révén *kommercializálja* a műveket.

27 ■ Ez a rákfenéje például a modern művészeti kánon – amúgy nagyon időszerű és szükséges – felülvizsgálatának is. Miközben indokolt minél több elfeledett alkotót újra felfedezni, vagy a festészet idealizált médiumán kívül rangra emelni a fotóművészetet és a kisgrafikát is, nem szerencsés ezt úgy bemutatni, mint a korábbi értékrend teljes lebontását. Fontos új darabokat előbányászni a múzeumi raktárakból, de nem szabad összemosni, hogy valaki úttörő művész volt-e vagy epigon, illetve hogy adott áramlat a kor fősodrához tartozott-e avagy egy – mégoly érdekes – mellékszál volt. Alaptalan az is, hogy a múzeumok részt vegyenek a modern művészet második vagy harmadik vonalának piaciilag amúgy teljesen indokolt feltuttatásában. Érdemes felidézni, amit Max Sauerlandt, a hamburgi Museum für Kunst und Gewerbe igazgatója (aki a világon első-

vésbé hangsúlyozzák a kiállítási tárgyak történeti, technikai, spirituális vagy funkcionális különbözőségét, s inkább csak egy sokszínű világból válogatott spektakulumként prezentálják az anyagot. A besorolások egyébként szükséges felülvizsgálatának és lazításának ebből adódó hátránya az, hogy a múzeum a látogatókat éppen nem a minőségi vagy típusbeli különbségek felismerésére tanítja.<sup>27</sup> Holott a múzeum nem egyszerű optikai élményközpont, hanem erkölcsi és esztétikai értékeket kijelölő, közvetítő és megindokló intézmény. Lényege, hogy nem csupán nézésre ösztönöz, hanem differenciáltan látni tanít.

Gyűjtemény és kiállítás itt kötődik össze a legszorosabban, hiszen a múzeum deklaratív funkciója már a szerzeményezésnél kezdődik. Kritikus kérdés a történeti kutatásban és a mai gyakorlatban egyaránt, hogy mi kerüljön a múzeumba és annak melyik gyűjteményébe. Ezért alkalmazhatók a múzeum vizsgálatában is a modern társadalomnak a – Michel Foucault által a börtön vagy az elmeegógyintézet példáján vizsgált – kirekesztő vagy szegregációs mechanizmusai. Így lett az antropológusok – például James Clifford – elemzéseiben a múzeum a szelektíven alkalmazott tudás által generált hatalom kritikájának tárgya.<sup>28</sup> Ma a múzeum ugyanannyira szól a tárgyairól, mint amennyire bekerülésük okáról és bemutatásuk módjairól.

ként vett múzeuma számára például Henry Moore-szobrokat) írt 1930-ban: mivel a műkereskedelem és a magángyűjtők szerepsére már fogékonyak a modern művészetre, a múzeumok feladata kifejezetten annak úttörőit keresni és bemutatni. (Előszó az 1930-ban indult *Museum der Gegenwart. Zeitschrift der deutschen Museen für neue Kunst* című folyóirathoz; szerkesztette Ludwig Justi, kiadta Rathenau Verlag, Berlin.) Ma, amikor a modern művészet már történetileg kanonizálódott, a múzeum feladata egyszerre a kánonból kirekesztett művek bemutatása és eközben az esztétikai és társadalmi értékekre való figyelem megerősítése és érvekkel alátámasztása.

28 ■ Az észak-amerikai indiánok tárgyi kultúrájának néprajzi avagy művészeti besorolása – és egy lineáris evolúciós modell szerinti kiállítása – analógiájára hazánkban is izgalmas lenne megvizsgálni, miként kontextualizálja például a roma festők vásznait, hogy a Néprajzi Múzeum gyűjteményébe tartoznak.

29 ■ A múzeum történeti gyökereinek feltárásában egy érdekes átértékelési javaslat Norton Batkin esszéje: *Conceptualizing the History of the Contemporary Museum: on Foucault and Benjamin. Philosophical Topics*, 1997. 1. szám, 1–10. old. Batkin szerint a „múzeumi episztémé” Foucault írásai nyomán kibontakozó „archeológiája” egyoldalúan a gyűjteményezésre koncentrál. Ezzel szembeállítja – az aura elvesztése nyomán előtérbe kerülő – kiállítási értéket, amelyre Walter Benjamin helyezett hangsúlyt. Batkin szerint a mai múzeumi világ megértéséhez egyenlő figyelmet kell fordítani az eredeti kontextusukból kihulló tárgyak múzeumi megmentési és rendszerezési funkciójára, majd a – gyakran a spektakulumot sem nélkülöző – bemutatásukra.

30 ■ Vö. Reesa Greenberg, Bruce Ferguson, Sandy Nairne (eds.): *Thinking About Exhibitions*. Routledge, London, 1996.; Roger Miles, Lauro Zavala (eds.): *Towards the Museum of the Future*. Routledge, London, 1994.

31 ■ Hilmar Hoffmann (ed.): *Das Guggenheim Prinzip*. Du Mont, Köln, 1999.

32 ■ Az amerikai minimalista művész, Donald Judd már 1982-ben, a hetedik kasseli *Documenta* katalógusában megfogalmazott egy ilyen félelmet: „A művészet csupán az azt befogadó épület ürügye.”

Monolitikus gyűjtemények s a róluk *ex officio* tett kijelentések helyett a nyugati múzeumok gyűjteményük sokszólamúságát és véleményalkotásuk módszertani és tartalmi árnyaltságát hangsúlyozzák. Az egyértékű igazság múzeuma helyet ad az alternatívák és kérdések fórumának. Örvendetes, hogy a múzeum ma nem egy oktrojált vélemény elfogadására, hanem vitatkozni hív. Am a fórumon is állítani kell valamit, s azt érvekkel alátámasztani. Ennek eredményeként a múzeum igenis hierarchiát állít fel, de ez nem hibája, hanem erénye. Az ideális múzeum ma az értékrendek folyamatos, nyilvános és teljesítményekkel alátámasztott iterációja.

## KIÁLLÍTÁSOK

Ha a múzeumnak van már épülete és gyűjteménye, jöhetnek a kiállítások. Sőt talán már hamarabb is. A múzeum hagyományos definíciója a gyűjteményre épít: elsődleges a (mű)tárgyanyag megszerzése, megőrzése, tudományos feldolgozása, s csak másodlagos a bemutatása. Ugyanakkor az állandó gyűjtemény bemutatása alapozta meg a múzeum értelmét, s csupán kiegészítésként tűntek fel az időszaki kiállítások. Am az elmúlt évtizedek gyakorlata és kritikai reflexiója megkérdőjelezte e berendezkedést.<sup>29</sup>

Az ötvenes évek óta a múzeumok egyre inkább közönségbarát működésmódra törekuszenek. A kultúra demokratizálódásának legújabb hullámai nem tették lehetővé a magas művészeti ízlésű múzeum kizárólagos igazodását a társadalmi elithez. A múzeumok, különösen az angolszász világban, a társadalom egyre szélesebb rétegeiből igyekeznek látogatókat vonzani. A nagyszámú s nem tudományos érdeklődésű közönséget nem a múzeum szakmai munkája ragadja meg, hanem egy-egy élvezetes kiállítás. Ezért a türelmes, kitartó munkát követelő, ám látványos eredményekkel csak hosszú távon kecsegtető kutatásról és szerzeményezésről a hangsúly átkerült a közvetlenül fogyasztható kiállításokra. A didaktikus felépítésű, elmélyültséget és többszöri látogatást igénylő állandó kiállítások helyett a frappáns, könnyebben befogadható időszaki bemutatók váltak fontossá.<sup>30</sup>

Mivel a kiállítások kölcsönözhetőek, utaztathatók is, egy-egy múzeum programját egyre kevésbé határozza meg a saját gyűjteménye. Ebben nyilvánvaló előnyök is rejlenek. Újdonságokkal lehet meglepni a múzeum törzsközönségét, valamint számos olyan látogatót is a múzeumba vonzani, aki talán éppen az új szemléletet képviselő kiállítások láttán lesz rendszeres látogatóvá. A (saját) gyűjtemény jelentőségének viszonylagos visszaszorulása adta például a mai, globális Guggenheim-múzeumi hálózat ötletét. A Guggenheim-múzeumok egymás között vándoroltatják kiállításait, s rangos külföldi gyűjteményekkel – legújában az Ermitázzsal – kötnek hosszú távú szerződést azok anyagának bemutatására.<sup>31</sup>

A New York-i, velencei és berlini Guggenheim-múzeum mellett a bilbaói úgy lett világhírű, évente

millió látogatottságú múzeum, hogy saját gyűjteménye elenyésző. Ebben kulcsszerepe van az épületnek.<sup>32</sup> A múzeumok hatásának összetevői között általában is nem csupán a gyűjteményről a kiállításokra, hanem a kiállításokról az épületre tolodott át a

### Válogatás a modern művészeti muzeológia alapműveiből:

Lars Aagaard-Mogensen (ed.):

THE IDEA OF THE MUSEUM  
PHILOSOPHICAL, ARTISTIC, POLITICAL  
QUESTIONS

Mellen, New York, 1988.

Theodor W. Adorno:

VALÉRY PROUST MUSEUM. IN: PRISMEN.

Suhrkamp, Frankfurt/Main,  
1976, 215–231. old.

Germain Bazin:

LE TEMPS DES MUSÉES

Desoer, Bruxelles, 1967.

Pierre Bourdieu et Alain Darbel:

L'AMOUR DE L'ART,  
LES MUSÉES EUROPÉENS  
ET LEUR PUBLIC

Minuit, Paris, 1969.

AA Bronson, Peggy Gale (eds.):

MUSEUMS BY ARTISTS

Art Metropole, Toronto, 1983.

Kenneth Clark:

THE IDEAL MUSEUM

ARTnews, 1954. 52. szám, 28–31. old.

Douglas Crimp:

ON THE MUSEUM'S RUINS

MIT Press, Cambridge, Mass., 1993.

Walter Grasskamp:

MUSEUMSGRÜNDER UND  
MUSEUMSSTÜRMER

C. H. Beck, München, 1981.

Kenneth Hudson:

A SOCIAL HISTORY OF MUSEUMS

Humanities Press, New York, 1975.

hangsúly. Ha gyakorlatilag nem valószínű is, elméletileg nem alaptalan arra gondolni, hogy a Guggenheim Bilbao politikáját még tovább vivő, jövő múzeumok nemhogy gyűjteményre, de kiállításokra sem tartanak majd igényt. Ha az építészeti látvány és a térélmény elegendő számú látogatót vonz, a kiállítási tárgyak fölöslegessé, esetlegessé válhatnak. A múzeum önmagát állítaná ki.<sup>33</sup>

A múzeumok és kiállítási intézmények közötti különbség elmosódásának van még egy tényezője. A múzeumok egyre több nem múzeumi tevékenységet fogadnak be. Az épületükben található étterem, kávéház, múzeumi bolt, mozi- és rendezvényterem működése ugyanolyan fontos, mint a kiállítási terem-sorok és kabinetek. Ezeket a „pszeudofunkciókat” a látogatók múzeumba csábításának törekvése legitimálja. A katalógusok forgalmazása a vizuális nevelés része; a kiegészítő programok kötetlenebbé teszik, s egyúttal egy-egy alkalomhoz kötik a látogatást – ennek minden előnyével és hátrányával. A múzeumlátogatás legnagyobb nyugati újdonsága, hogy invitáló ötlet kell hozzá. Emellett a vendég talán megnéz valamennyit a kiállításokból is. A múzeum olyan kulturális szórakoztató helyszín lett, ahová egy-egy esemény miatt jön a látogató.<sup>34</sup>

Ez határozza meg az oly népszerű időszaki kiállítások jellegét is, amelyek egyre gyakrabban tematikusak – azaz nem kronologikus elrendezésűek –, s a kurátor egyéni látását tükrözik, feladva a múzeumi objektivitás igényét.<sup>35</sup> Tudatosan kifejlesztett típusuk az angolszász országokban a *curator's choice* kiállítás, ahol vállaltan szubjektív, ám nem önkényes szempontok alapján rendez kiállítást egy-egy, gyakran nem is a múzeum alkalmazásában álló, hanem meghívott művészettörténész vagy éppen művész. A hagyományosan csupán a semleges közvetítő, a láthatatlan szűrő szerepét betöltő muzeológusból ma növekvő mértékben a kiállítási anyagot markánsan és nyíltan értelmező, a befogadást elismerten befolyásoló, a *cinéma auteur* mintájára dolgozó, művészet-történet-szerző lesz.

Ezáltal radikálisan átalakul az egyes műtárgyak közvetlen befogadása is. A kurátor alkotóként rendezi a kiállítást, amely egyre teátrálisabb; az egyszerű, megismételhetetlen esemény élményét ígéri.

33 ■ Vö. New Museums. Special issue, *Architectural Design*, 1991. 94. szám; Contemporary Museums. Special issue, *Architectural Design*, 1997. 130. szám. A dilemma kapcsán a legkülönbözőbb művészi véleményeket gyűjtötte egybe a New York-i Museum of Modern Art egy vonatkozó kiállításának katalógusa: Kynaston McShine (ed.): *The Museum as Muse: Artists Reflect*. MoMA, New York, 1999.

34 ■ Ahogy Pierre Rosenberg, a Louvre igazgatója fogalmaz: „Elítélhetjük a jelenséget, ám mégis tény, hogy a közönség azért látogatja a múzeumokat – legalábbis azért tér vissza a múzeumokba –, mert erre események adnak alkalmat.” In: Le Louvre dans tous ses éclats, dossier spécial. *Revue des deux mondes*, 1999. szeptember, 9–117. old. Ezt a felismerést osztja a Metropolitan Museum igazgatója is: Philippe de Montebello, The work of art is the event. *The Art Newspaper*, 1997. május (70), 28–29. old. A cikk kifejezetten azért emel szót, hogy a „műtárgy legyen az esemény”.

35 ■ A múzeumi objektivitás fogalmát – különösen a modernista művészet bemutatásában – számos bírálat érte. Vö. Mary Staniszewski: *The Power of Display: a History of Exhibition Installations at the MoMA*. MIT Press, Cambridge, Mass., 1998. Szélesebb múzeumi kontextusban lásd Ivan Karp, Steven Lavine (eds.): *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Smithsonian Institution Press, Washington, D. C., 1991.

36 ■ Ez kihát az állandó kiállításokra is. A Tate Gallery igazgatója ilyen megfontolások nyomán, részben a spektakulum elle-

Megnő a megrendezettség, az accrochage (kiakasz-  
tás), azaz a művek keretének, inszceniálásának sú-  
lya. A műveket mintegy színre viszik a kiállításokon.  
Ugyanazon művek más-más bemutatásban – mint a  
zeneművek más-más karmesterek interpretálásában  
és zenekarok előadásában – szerepelnek a nemzetköz-  
zileg utaztatott időszaki kiállítások egymásutánjá-  
ban.<sup>36</sup> A látogató gyakran nem is az adott művet, ha-  
nem annak megjelenítését megy el megnézni. Ese-  
tenként a kurátor hírneve vagy a múzeum belsőépí-  
tészeti különlegessége nagyobb vonzerőt gyakorol,  
mint a kiállításra kerülő mű.<sup>37</sup> A kiállítás maga az  
esemény – melyhez a művek csak eszközök.

A múzeum mindig is a művészettörténet meg-  
konstruálásának kiemelt helyszíne volt, hiszen a ka-  
nonikus alkotók és iskolák kiválasztása, periodizáció-  
ja, a hitelesség megállapítása, a médiumok és műfa-  
jak rangsorának felállítása jellemzően itt zajlott, ille-  
ve rögzült. Ma már e folyamatnak a múzeum nem  
csupán tere, hanem aktív részese, ágense is. Sőt mi-  
vel a múzeum személytelen leple, elvont fogalma he-  
lyett előtérbe kerülnek a gyűjteményt kezelő vagy a  
kiállításokat rendező és a katalógusokat szerző mű-  
vészettörténészek, a múzeumi munka függése a  
személyes izléstől, képzettségtől és értékrendtől egy-  
re nyilvánvalóbb. Ami a múzeumokkal foglalkozó  
kutatásban a módszertani individualizáció követel-  
ményeként fogalmazódik meg, azt a közönség a kiál-  
lítások vállalt szubjektivitásaként éli át.<sup>38</sup>

Ennek egyik következménye „allográfáló” hatás-  
nak nevezhető. A képzőművészet tipikusan autográf  
művészetnek számít, noha ezt számos kortárs művé-  
szeti tendencia kikezdte már. Közismerten allográf  
jellegű a performansz, azaz a tárgyasult mű(tárgy)  
helyett a mű létrehozásának, előadásának a hangsú-  
lyozása. A kiállítások teatralitása, egyedi eseményt  
idéző jellege a klasszikus és a modern művészetet is

nében dolgozta ki (a Tate Modern mai koncepciója előtt) a sa-  
ját elképzeléseit: Nicholas Serota: *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*. Thames and Hud-  
son, London, 1997.

37 ■ Vö. New Museology. Special issue, *Art & Design*, 1992. 22. szám; Curating: The Contemporary Art Museum and Beyond. Special issue, *Art & Design*, 1997. 52. szám; Grandeur et misère des musées. Special issue, *Projet*, 1998. 3. szám.

38 ■ Ha ez önkényességbe, szabadosságba hajlik, az a mú-  
zeum hitelességét veszélyezteti. Ha azonban a személyes  
hang hozzásegít, hogy az adott kiállításon dolgozó kurátorok-  
nak ne kelljen mesterséges objektivitás mögé rejtteni egyedi  
véleményüket vagy az adott gyűjtemény történetileg kialakult  
esetlegességét, akkor a kiállítás személyes hangja éppen em-  
berközeli, a befogadó számára is személyesen átélhetővé  
teszi a piedesztálra állított műtárgyak egyébként hűvös távol-  
ságot tartó sorát. A szerencsésen szubjektív kiállításra egy  
magyarországi példa *A mi huszadik századunk* (1999), amely  
Kovalovszky Márta és Kovács Péter 1965 óta folyó kiállítás-  
sorozatát zárta válogatásukkal a modern magyar művészet fő  
vonulatából.

39 ■ E dilemmáról sok szerző ír, de rendre az allográfia fogal-  
mának megidézése nélkül. Egy kivétel John Bohn: *Museums and the Culture of Autography*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1999. 1. szám, 55–65. old., amely egyébként  
más összefüggésben tárgyalja a kérdést.

résben allográf módon mutatja be. Természetesen ez csak tendencia. Éppen a jó művek erejét mutatja, ahogy felül tudnak emelkedni a kiállítási környezeten és saját világukból kezdeményeznek párbeszédet a befogadóval. Végeredményben a klasszikus műfa-

Rosalind Krauss:  
THE CULTURAL LOGIC OF THE LATE  
CAPITALIST MUSEUM  
October 1990. ősz, 3–17. old.

Sherman Lee (ed.):  
ON UNDERSTANDING ART MUSEUMS  
Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1975.

Robert Lumley (ed.):  
THE MUSEUM TIME-MACHINE:  
PUTTING CULTURES ON DISPLAY  
Routledge, London, 1988.

Sharon Macdonald and Gordon Fyfe (eds.):  
THEORIZING MUSEUMS  
Blackwell, London, 1996.

Marcia Pointon (ed.):  
ART APART:  
ART INSTITUTIONS AND IDEOLOGY  
ACROSS EUROPE AND NORTH AMERICA  
Manchester University Press,  
Manchester, 1994.

Daniel Sherman and Irit Rogoff (eds.):  
MUSEUM CULTURE. HISTORIES,  
DISCOURSES, SPECTACLES.  
University of Minnesota Press,  
Minneapolis, 1994.

Peter Vergo (ed.):  
THE NEW MUSEOLOGY  
Reaktion Books, London, 1989.

Alan Wallach:  
EXHIBITING CONTRADICTION.  
ESSAYS ON THE ART MUSEUM  
IN THE UNITED STATES  
University of Massachusetts Press,  
Amherst, 1998.

Stephen Weil:  
RETHINKING THE MUSEUM  
The Smithsonian Institution,  
Washington, D. C., 1990.

jok alkotásai továbbra is egyediségükben és közvetlen befogadásukban léteznek. De múzeum és művészet versengésében nem elhanyagolható tény, hogy a múzeum befolyása a művekre, a mindenkori rekon-  
textualizáláson túl az autográf–allográf jelleg határesetéig is kiterjed.<sup>39</sup>



Mindez a mai múzeumi világ egyik központi jelenségére világít rá. A (mindenkori) kortárs művészet és a múzeum összeegyeztethetőségét egyre jobban megkérdőjelezi formai oldalról a művészet mediálissá válása, tartalmi oldalról pedig a művészet és a szélesen értelmezett vizuális kommunikáció közötti határ elmosódása.<sup>40</sup> S eközben a kortárs alkotóművészeti szemlélet változásai döntő módon alakítják a történeti (klasszikus és modern) művészet reprezentációs kurátori kereteit is.

A múzeum ezért kulcsa a mai művészettörténeti gondolkodásnak. Az intézmény által felvetett kérdések olyan fogalmi alapfeltevéseinket érintik, mint amilyen „a művészet” fogalma és diszkurzív, folytonos történetté rendezése.<sup>41</sup> Ahogy nincs jó múzeum igényes művészettörténeti koncepció nélkül, úgy ma már – bár lehet, hogy inkább csak ma még – nincs művészettörténet-tudomány a múzeum kritikai reflexiója nélkül. Különösen érzékeny pont, hogy mennyire tekinthető a mai kortárs művészet folytonosnak a klasszikus, illetve a modern művészettel, s hogyan jeleníthető meg e (disz)kontinuitás a kiállításokon.

Mindez várhatóan csak néhány évtized távlatából lesz megítélhető. Addig a kiállítások, a kurátorok gyűjtési koncepciói és a katalógusok esszéi kísérlik meg a válaszadást. A modern művészet, különösen a programszerűen modernista irányzatok alkotásai ma már – a magángyűjteményeken kívül – csak a múzeumi kiállításokon kelnek életre. Kiderült, hogy a múzeum meglepően jól revitalizálja a késő XIX. és a XX. század történetivé vált művészetét. A mai művészet eközben már születésekor keresi és esztétikai élménnyé transzformálva aknázza ki a vizuális kommunikáció közönségbarát csatornáit, médiumait, és alakítja a kiállításokat is kötetlen élménnyé, társasági eseménnyé.

Ma a kortárs művészet változása és a művészet áttolódása a kultúra szórakoztató és szabadidős piacára egyaránt közelebb hozza az alkotást és az alkotót a közönséghez, hétköznapiabb, játékosabb oldaláról prezentálja a művészetet. A kortárs művészet fogalma immáron szinte mindent felölel, s a modernista programok reduktív jellegével szemben éppenséggel határtalan expanziót hirdet. Ezzel párhuzamos, de egyező hatású a kultúra mint szolgáltatási ág törekvése arra, hogy a művészet élvezetét feloldja a kapcsolódás és ismeretszerzés közegében. A modern kori múzeumok azért jöttek létre, hogy a múlt funkciójukat vesztett tárgyait „örökség” gyanánt konzerválják és mutassák be a gyökereit kereső modern embernek. Ma viszont a múzeumok már a modern művészet és kultúra darabjait találják a kortárs vizuális kommunikáció szabályai szerinti fogyasztásra a látogatónak. A múzeum ma a kulturális fogyasztás helyszíne.

Munkáját egyre kevésbé a kiállított művészet releváns kontextusa határozza meg, sokkal inkább a tömegkultúra igényei. A fogyasztói viszony soha nem látott érdeklődést és támogatást biztosít számára.

Ám a múzeumok alapvetően köznevelési feladattal, részben jogilag is közgyűjteményi formában jöttek létre. A „köz” nemcsak fogyasztójuk, hanem tulajdonosuk is. Ezért a múzeumoknak nemcsak a minél könnyedebb, tömegesebb kiszolgálásra kellene törekedniük, hanem arra is, hogy megismertessék és megosszák a közönséggel azt a felelősséget, amit éppen az jelent, hogy a klasszikus és modern művészethez már csak múzeumban kerülhetünk újra közel. S ha a látogató átérzi, hogy ezek a műtárgyak átvitt értelemben az övéi, akkor hitelesebben várható el tőle nagyobb figyelem és igény a mélyebb megismerésükre, s nem csak futó élvezetükre. Ma ez a múzeum legnagyobb feladata: úgy maradjon nyitott a közönség igényeire, hogy ezzel a közönséget is nyitottá tegye a művészet igényességére. □

40 ■ A kortárművészeti múzeumok dilemmáiról lásd *Collective Vision. Creating a Museum of Contemporary Art*. MCA, Chicago, 1996.; illetve Bernice Murphy: *Museum of Contemporary Art. Vision and Context*. MCA, Sydney, 1993.; és *L'art contemporain et le musée, Cahiers du MNAM*. Hors-série, 1989.

41 ■ Hans Belting: *Die Kunstgeschichte im neuen Museum: die Suche nach dem eigenen Gesicht. Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren*. C. H. Beck, München, 1995. 103–120. old.