

megalapozó Vogel-zongora megvételének történetével lehet Bárczynak a múzeumhoz fűződő viszonyát érzékeltetni. Bárczy a Városház utcában működő Réthy Zsigmond-féle régiségkereskedő-üzletben meglátott egy „*régi pesti zongorát*”, amelyet 240 koronáért kínáltak. Az árat Bárczy rögtön lealkudta 200 koronára, majd egy kis cédulára felírva az alapadatokat, utasította Wildnert, hogy küldje be Kuzsinszkyt az üzletbe. A múzeumigazgató elment, és kissé meglepetten ezt írta beszámolóként: „*Még bútordarabja nem igen van a fővárosi múzeumnak s nem gondoltam, hogy ezt is gyűjtenénk, de ha a Tek. Tanács jónak látja, úgy kérem vegye meg a zongorát, mert kétségkívül érdekes és mint pesti gyártmány, azt hiszem, ritka darab. Hogy Réthi fog-e még engedni az árból, nem tudom – nekem nem enged.*” A hangszert, amely egy a II. világháborúban sajnos elpusztult Vogel-zongora volt, végül megvették, és ettől kezdve tudatosan gyűjtötte a múzeum a hangszereket és bútorokat. (BTM, Adattár, 624/1907.)

**17.** A fővárosi kultúrpalota tervéről: Remete László: A FŐVÁROSI SZABÓ ERVIN KÖNYVTÁR TÖRTÉNETE. Budapest, 1966. 77–85. és Vámos Ferenc: LAJTA BÉLA. Budapest, 1970. 267–280.

**18.** BUDAPEST SZÉKESFŐVÁROS MŰVÉSZETI TÁRGYAINAK

KATALÓGUSA I. Képek. Bp., 1914. Idézi: Földes Emília–Mattyasovszky Péter: A FŐVÁROSI KÉPTÁR. Budapest, 1998. 11.

**19.** Csánky Dénes: BUDAPEST SZÉKESFŐVÁROS MÚZEUMÁNAK ÁTÉPÍTÉSI PROGRAMJA. 1913. június, gépirat, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Bq 708/61. [Budapest Székesfőváros Tanácsa számára írt felterjesztés]; Kremmer Dezső: A FELSŐOLASZORSZÁGI VÁROSI MÚZEUMOK ÉS A SZÉKESFŐVÁROSI MÚZEUM. *Városi Szemle*, 1913. 119–145.; Szabó Ervin: A VÁROSI MÚZEUMOK FŐLADATAI ÉS A FŐVÁROSI MÚZEUM. *Városi Szemle*, 1913. 305–352.; Felek Gyéza: A MŰVELŐDÉSTÖRTÉNETI MÚZEUM PROBLÉMÁJA ÉS A FŐVÁROSI MÚZEUM. *Városi Szemle*, 1914. 42–99.

**20.** Szabó, 317.

**21.** Uo. 318.

**22.** A Károlyi-palota három szárnyában a három gyűjteményt – a képtárt, a Fővárosi Múzeumot és a főváros tulajdonában lévő Zichy Múzeumot – egymással szimbiózisban, de mégis, egymástól függetlenül és elkülönítetten kívánta betelepíteni (CSÁNKY DÉNES ELŐTERJESZTÉSE BUDAPEST POLGÁRMESTERÉNEK A FŐVÁROSI KÉPTÁR LÉTREHOZÁSÁRÓL. Budapest, 1932. 13–20.).

**23.** Csánky, 1913. 39.

**24.** Felek, 43.

Ébli Gábor

## K20+?=K21

### Modern és kortárs művészet Németország múzeumaiban

K20 és K21 – nem a látogatókat becsalogató elnevezés két múzeum számára. Düsseldorfban járunk, így rájövünk, hogy a K a Kunst rövidítése; de ha a nemzetközi figyelem a városra terelődik, az ország legdrágább bevásárlóutcájaként számon tartott Königsallee vagy a Rajna-parton a háborús bombázások után rekonstruált óváros nagyobb népszerűségnek örvend. Pedig a K20 és K21 a XX. és a XXI. század művészetének különálló bemutatásával nagyon tanulságos élményt kínál: elsőrangú az anyag, önálló üzenettel bír a két, gyökeresen eltérő épület, és a művészettörténeti korszakolás igazi elméleti dilemmát is felvet.

Holott a történet szerényen indult. Paul Klee egy ideig Düsseldorfban élt, tehát „saját” művésznek számított, a második világháború után a német közgyűjtemények sora igyekeztek korrigálni a hitleri „Elfajzott művészet” kampány rombolását – mégis a düsseldorfi tartományi parlament alig szavazta meg David Thompson amerikai gyűj-

teményének felbomlásakor a Klee-anyag megvétele. A támadások miatt a műveket nem is központi helyen állították ki, de a fokozatosan gyarapodó múzeum igazgatója nem adta fel. Werner Schmalenbach neve ma fogalom a szakmában: hogyan lehet a semmiből kitűnő gyűjteményt felépíteni, intézményt létrehozni és annak tartós ott-hont teremteni. 1986-ban megnyílt a belvárosban egy dán építésziroda tervei szerint a Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen csillogó szürke gránitlapokkal fedett épülete.

S lám, mégsem mindegy, hogy néhány kereszteződéssel messzebb indul a híres bevásárlósétány: a múzeumoknak a kulturális intézmények versenyében elfoglalt helyét időközben felismerő helyi polgárságtól, a városi és tartományi vezetéstől most már dőlt az anyagi támogatás. Henri Matisse, Amedeo Modigliani, Kurt Schwitters, Jackson Pollock – egyre-másra vásárolta vagy a látványos saját gyűjteményfejlesztésre hivatkozva művészekről, örökösöktől, gyűjtőktől ajándékba kapta a múzeum a remekműveket. A gyarapodás mértékét jelzi, hogy kilenc évvel a megnyitást követően döntést hoztak egy új, kortárs helyszín kialakításáról. A K21 tehát 1995-ben fogant; utána hét év telt el a megnyitásáig, ami igazán rövid idő, ha figyelembe vesszük, hogy fel kellett szabadítani a tizenkilencedik században, historizáló stílusban épült Ständehaus (Rendek Háza, korábban a tartományi gyűlés otthona) épületét, majd azt egy német építésziroda tervei szerint teljesen átalakították, s ott már a megnyitóra az új gyűjtemény állandó kiállításával jelentkeztek.

A K20-ban sokáig egyfajta modern képtár működött: a kollekcióba alapvetően festmények kerültek. A fauve művekkel nyitó állandó kiállításon a klasszikus modern részt ma is elsősorban falra függeszthető táblaképek határozzák meg, bár ezt már kiegészítik például Max Ernst időközben megszerzett szürrealista szobrai. Érthetően külön hangsúlyt kap a német expresszionizmus. Kis szentély, majd önálló terem ismeri el immáron Paul Klee jelentőségét, az elmaradhatatlan Picasso-csomópontok mellett feltűnően erős Piet Mondrian már letisztult absztrakt korszakának jelenléte. Jól követhető, meglepetésektől mentes vizuális iskola ez az izmusok fejezeteiből. Nem hajlik a divatok felé sem a tematikus kiállítások mintájára, sem kisebb nevek vagy a kánon periferiáján meghúzódó irányzatok beemelésével.

Mondhatnánk, szinte konzervatív tárlat. Klasszikus modern, a szó szoros értelmében; amint azt már a festmények említett túlsúlya is jelzi. Mégis avantgárd, hiszen a modern művészetet a posztimpresszionisták után indítja, tényleg az izmusokat veszi sorra. A konzervatív jelleg az előkelő szellősséggel megoldott felfüggesztésből, a minimális szöveges kíséretből, a belsőépítészeti kialakításban uralkodó fehér színből, valamint az előrehaladó terem sor didaktikusságából adódik. Ez a múzeum jócskán a MoMA vagy a Pompidou Központ áttörő kiállításai után született, Düsseldorf számára adottság, történeti tény az avantgárd beépülése a kánonba. Letisztult, bizonyos értelemben resignált tárlat ez: az avantgárd egy történeti korszak, amely műfajilag a táblaképek polgáriszalon-elrendezéséhez igazítható. Kijár neki a fehér háttér, de ez is már történeti belátás: nem az izgó-mozgó laboratórium fehérje, hanem a távolságtartó, tiszteletet adó semlegességé.

S itt tűnik ki a K21 létrehozásának jelentősége. A kitűnő darabokat, meglehetősen komplett sort kínáló, ám a múzeum létrehozásának megkérdőjelezése miatt sem páratlan főműveket, sem rendezésbeli meglepetéseket nem felvonultató K20 jelentős, de önmagában csupán reprezentatív teljesítmény maradt volna az évtizedek során a világon számos nagy múzeumban felhalmozódott modern gyűjtemények seregszemlájén. A második világháború utáni anyagban a szerzemények ígéretesebbek voltak; az anyag az amerikai művészetre helyezte a hangsúlyt – de felismerhetővé vált, hogy az alig har-

minc kilométerre délre fekvő kölni Ludwig Múzeum igen gazdag tengerentúli anyaga nehezen lesz túlszárnyalható. Mark Rothko, Sean Scully, Frank Stella és mások művei stabil értékeket adnak a düsseldorfi állandó kiállítás eme szakaszainak, de az igazi sikerhez, ahol a múzeum valamiben nemcsak hasonló, esetleg egyenrangú, hanem vezető lehetne, időben tovább kellett lépni.

Még Joseph Beuys-on is, pedig ő szintén a város művésze volt, sikerült is a Günther Ulbricht-gyűjtemény megszerzésével rangosan képviselni a múzeumban, de már ő is klasszikusnak számított. A múzeum vásárol(t) más nemzetközi rangú német sztároktól is, mint Jörg Immendorf, Markus Lüpertz vagy Georg Baselitz – de hány és hány további német (és külföldi) köz- és magángyűjtemény teszi ugyanezt! A legfontosabb pozíciót Gerhard Richter kapta a kollekcióban: egy újabb düsseldorfi kötődés és egy kiemelkedő művész, aki az említett élő német sztárok közül egyedül külön termet élvez az állandó kiállításon: ez a tárlat záróköve. De Richter is a K20-ba került. Él, de már klasszikus; már a követői-epigonjai számítanak kortárs művésznek. Richter is történelem, művészettörténet már. A K21 által megcélzott közönséget Richter mint „kortárs” már nem vonzaná.

A K20 hullámformát idéző, dinamikus külsejű, belül okosan tagolt épületéhez képest a K21 a friss műveknek egy régi épület felújításával teremtett otthont. Ebben bizonyára szerepet játszott a műemlék felhasználása a kulturális turizmus céljaira, és a hagyományos épület az időtlenség remélt értékét is rávetíti a jelenkori művészetre. A historista stílus szellemiségében jól illik a posztmodern képzőművészeti egyveleghez, de az építészeknek ezen túl szabad kezet adtak. Óriási átriumot képezhettek az épület közepén, mind az öt szint magasságában – és az egész tetőt üvegre cserélhették. Lenyűgöző térélmény. S azonnal jelzi a látogatónak: mindent, csak ne didaktikusan klasszikus kiállítást várjon.

Az itt is igen szűkszavú kísérőszöveg azzal indokolja a K21 kezdőpontját a nyolcvanas években, hogy a művészet ekkoriban szabadult fel a modernizmus programjának kötöttségei alól, az alkotók kritikusán tekintettek vissza az avantgárd, szélesebben a művészet egészének történetére, s egy heterogén, rejtélyes sokértelműségbe burkolózó, metaforikus művészeti nyelven kerestek új kifejezési módokat. A kiállítás nem erőltet időrendet az anyagra, még tematikus egységeket sem. Az átriumot körbevevő, közepes méretű, józan praktikussággal kialakított terekben helyezték el a műveket, ajánlott útvonal, sugallt összefüggés nélkül. Fejezeteket látunk a közelmúlt két és fél évtizedének művészetéből, időről időre átrendezett félig állandó kiállításon. Ennek része a tartomány által megvásárolt Ackermans-gyűjtemény, amely jól illeszkedett művészettelfogásában a kurátorokéhoz; s ezzel a K21 a kortárs művészet kiszemelt irányában egy csapásra nemzetközileg vezető pozíciót szerzett.

S mi ez az irány? A legfeltűnőbb, ami nincs: festészet! Felbukkan ugyan egy gyönyörű Herbert Brandl-kép (ő képviselte Ausztriát a 2007-es Velencei Biennálén), de nem további képek, hanem Franz West egy objektje társaságában. Nagy rugalmassággal a festészethez társítható Günther Förg óriási rézlemez diptichonja, Georg Herold téglalapalkalás applikációja, mert legalább a falon függ, és hordozója akrilfesték fedésű, valamint néhány további kompozíció, de ha valaki a műtárgypiacon ma szárnyaló Lipcsei Iskola, esetleg a Magyarországon oly népszerű technorealista (új-fotorealista) festészetet keresi, akkor csalódnia fog.

Többet segít, ha a látogató észreveszi, hogy a bejárathoz közel két teremben valamilyen kronologikus kezdet mégis található: Marcel Broodthaers egy átfogó műcsoportja, illetve egy egész teremnyi tv-installáció a képernyőművészet atyjának tartott Nam June

Paiktól. S ha ők a klasszikusok ebben a kortárs múzeumban, akkor nem csoda, hogy a fiatalabb válogatás is attitűdjében a konceptuális szálát, műfaji szelekciójában pedig az új médiát, tárgyművészetet követi. Christian Boltanski, Mario Merz, Jannis Kounellis tekinthetők még klasszikusnak, majd a kiállítás túlnyomó többségét fiatalabb generációk töltik meg. Dominálnak a háromdimenziós alkotások, plasztikák, szobrok.

Szobrok?! Besétálunk Tony Cragg furnérdoboz erdejébe, megbotlunk Robert Gobernek a falból kinyúló bal lábában, elszörnyedünk Ron Mueck kísértetiesen élethű férfi-csecsemő torzóján, szemezhetünk Katharina Fritsch kétméteres fekete egerével, bolyonghatunk Juan Munoz PLAZÁ-jának egységesen szürke műgyanta figurái között, vagy félve besurranhatunk Ilja Kabakov deszkabódéjába. Objektvművészet ez talán, tárgyalakítás – mondhatnánk szobrászat helyett. De még csak az sem. Hiszen nem az objekt, a tárgy a lényeg, éppen az ellentéte: az általa átstrukturált, kitöltött vagy éppen feltűnően üresen hagyott tér.

Térművészet. A központi terem Reinhard Mucha DEUTSCHLANDGERÄT című óriásműve, amely két évtizeddel ezelőtt, a negyvennegyedik Velencei Biennálén töltötte meg a német pavilont. A gyűjteményben markánsan képviselt alkotók közé tartozik még Thomas Schütte is: ama kevesek egyike, aki a tízévente, 2007-ben negyedszer megrendezésre kerülő münsteri Szulpturprojekte köztéri szoborkiállításon már kétszer szerepelt. Installáció – használhatjuk ezekre a kompozíciókra az általános kifejezést, csak ennek éppen a mindennaposága fedti el, hogy mennyire a tér áll itt középpontban. A múzeum maga is az „Arbeiten im Raum”, vagyis a „munkák a térben” kifejezést használja.

Vegyük észre: nem művek, hanem munkák! Amennyire lehet, tágra vonják, a hagyományos „művészet”-től eloldozzák az itt alkalmazott művészetfogalmat. A termekben olvasható kis eligazításokon, a K21 rövidítésen túl, a Kunst szócska szinte elő sem fordul. Ebben áll a markáns különbség a K20-hoz képest: míg az racionálisan, mítoszoktól mentesen a képalakítás több száz éves európai folyamatának részeként kanonizálja a klasszikus avantgárdot, úgy a K21 radikálisan elválasztja ettől a kortárs művészetet, elhárítva a festészet mai, sokadik újjáéledésének piederstálra emelését.

Tehetne másként is. Gond nélkül prolongálható lenne a K20 festészeti monopóliuma az ezredvég anyagában is – persze nagyon szelektív válogatással. Ugyanakkor ez a válogatás is szelektív, csak éppen az ellenkező irányban: szinte negligálja a mai festészetet. Történeti távolságból feltehetően árnyaltabban fogjuk ezt látni, de érthető, hogy ha a jelenben markáns önálló hangot keres egy ilyen Museum für Gegenwartskunst – ami a K21 típusú intézmények megnevezése Németországban –, akkor azt így értheti el. E szelekcióval a K21 szinte lemond a látogatók nagy részéről, és a nehezen emészthető műfajokat, kísérleteket helyezi a fősodorba. Ehhez kísérletező kedvű magángyűjtők jönnek a segítségére: kortárs festménygyűjtőből igen sok van Németországban, sorozatosak a múzeumok konfliktusai velük, hiszen a műtárgypiaci áremelkedés nyomán nem tudnak ellenállni a kísértésnek, hogy tartós letétbe adott képeiket vissza ne vonják a rangos publicitást hozott múzeumi kiállítások után, s jó pénzért el ne adják. De installációt gyűjteni nem olyan könnyű, a piaci sikerére számítani szintén nem ígér biztos nyereséget. Egy K21 jellegű múzeumnak viszont garanciát jelent két-három ilyen felfogású gyűjtő támogatása: nyugodtan fejlesztheti a kollekcióját anélkül, hogy annak rövid távú népszerűségére vagy a rekordot döntő látogatószámokra figyelne.

Képek azért vannak a K21-ben. De nem festmények. Képek: c-printek, mindenféle digitálisan, számítógépesen előállított, manipulált kép-zet. Candida Höfer egy hamburgi kávéház folyosóját vetíti elénk, Jeff Wall light-box munkája virtuálisan Barceloná-

ba, a Mies van der Rohe-alapítvány fogadótermébe kalauzol, Thomas Struth a jól ismert múzeumi látogatófotói közül a velencei Accademián készített felvétellel bukkan fel az állandó kiállításon. A K21 itt is kihasználja, hogy Düsseldorf a képzőművészeti főiskolája, galériái, nagy művészeti élete révén számos mai vezető alkotó otthona, s tőlük több munka is szerepel (Andreas Gursky, Katharina Sieverding, Thomas Ruff). Nem hiányzik az átmenet a mozgóképhez sem diainstalláció és videó révén (Tony Oursler, Eija-Liisa Ahtila, Shirin Neshat, valamint Peter Fischli és David Weiss svájci párosa).

Hogyan viszonyulnak ezek a képek a festészethez, a festményekhez? Ha az előbb tagadó, meghaladó viszonyként értelmeztük a múzeum válogatását, kapjon helyet más interpretáció is: valójában mai festmények ezek, a képfolyam folytatásai, a mai képesség termékei, reflexiói, kritikái. Csupán a technika, eljárás változik.

Felfogás kérdése, ki melyik magyarázat felé hajlik. Lehet a megelőző bekezdésekben sugallt K20–K21 különállást cáfolni, amennyiben a K21 fotó- és videóanyagát a modern képtár szerves folytatásának tekintjük. Vegyük ebben az esetben a festményt a kép tágabb kategóriája részének, és ismerjük (f)el, hogy amint a modern festészet is betagozható lett a képalkotás évszázados hagyományába, úgy a mai képek is ebbe a sorba illenek, csupán „haladtak a korrral”, a mai kor társai, annak eszközeit, vizuális közegét használják, kísérletileg alakítják, kritikailag bírálják. De védhető egy olyan nézőpont is, amely szerint nem kell e művek legitimációjához a festészet technikai váltásához folyamodni; igenis önálló területről van szó, ezzel vált saját jogon egyenrangúvá a jelenkori művészetben a fotó.

A sokértelműség természetes. Nem hibája, hanem velejárója a múzeumi munkának. Főleg a gyűjtemény és az állandó kiállítás az a két eszköz, amellyel ez az intézmény meghatározóan részt vesz a művészet fogalmának, határainak s azon belül az egyes elemek viszonyának definiálásában. Az élő művészet terén ez különösen folyékony hazmazállapotú, folyamatos iterációra felszólító helyzet: bizonyára maguknak a rendezőknek a véleménye is finomodott, változott már csupán attól, hogy felállították a törzsanyag e kiállítását, hiszen így tudatosodik, hogy a jelenségeket milyen jövőbeni kánon felé terelik. S míg egy ilyen rendezés éppen ezért vitatható is, feltétlen érdeme, hogy a múzeum intézményét legkevésbé sem halottnak, temetőnek tekinti, hanem kifejezetten aktív résztvevőnek. A K21 a huszadik század elejére, Alexander Dörner hagyományára nyúlik vissza: a múzeum kísérleti terep legyen, ahol a jelennel párhuzamosan zajlik a szakmai reflexió.

A művészek számára óriási segítség ez. A kiválasztottnak elismerés, a kívül rekedteknek is legalább állásfoglalás, orientáció, szakmai vélemény. Sokat profitálhatnak a német alkotók: nem azért, mert előnyben részesítik őket, hanem mert nemzeti hovatartozástól függetlenül, egyetemes szemmel válogatnak, s ebben a kontextusban mutatják be a honiakat – persze nyilván nagyobb arányban, mint teszi ezt egy külföldi múzeum, amely ugyanennyire a saját nemzeti művészei felé hajlik. De csak hajlik, nem róluk szól, nem nemzeti jogon mutatja be őket. A K21 is művészeket mutat be, földrajzi besorolás nélkül; közöttük német alkotókat is, de nem a németységük miatt.

Nemzeti és egyetemes, illetve modern és kortárs viszonyának ilyen találása kitüntetett pozícióba helyezi a düsseldorfi múzeumi párost. Hátországuk is erős, hiszen a K20-tól kisebb sétára, a Hofgarten túloldalán fekvő Museum Kunst Palast a régi képtárral művészettörténeti bevezetést nyújt. Ennek gyűjteményei még a felvilágosodás idején nyilvánossá váló főúri kollekciókra nyúlnak vissza; a ma óriási alapterületű intéz-

mény első épülete 1902-ben nyílt meg, később bekebelezte a hitleri ellenkampány előtt, majd a hatvanas években újra igen jó modern anyagot gyűjtő Kunstmuseumot, s végül ma komplex alapítványi formában, részben közpénzből, részben – erősen vitatott módon – két óriáscég finanszírozásában működik.

A düsseldorfi múzeumok nemcsak egymást egészítik ki, hanem tagjai a Rajna-parti négy nagyváros (Bonn, Köln, Düsseldorf és Duisburg) képzőművészeti hálózatának is. Bonnban az egykori kormányzati negyed revitalizációjának legsikeresebb eleme szintén a kiállítási élet fellendítése lett. A Kunstmuseum, a Kunsthalle és a második világháború végén induló állandó kiállításával egy legújabb kori történeti múzeum szerepét vállaló (bár benyomásom szerint erősen klisékbe hajló) Haus der Geschichte egymás mellett található. A két szélső intézmény a népszerűbb, történeti, művelődéstörténeti kiállításával a közepén fekvő, elegáns, de arisztokratikusan elitművészeti Kunstmuseumnak sok olyan látogatót szerez, akik csupán a kortárs művészetért nem jönnek ide.

A közönségszervezési motiváción túl azért is kooperálnak e múzeumok könnyen egymással, mert közös és közeli a fenntartójuk. A felsorolt intézmények többsége a tartomány vagy a városé. Nem a távoli, fővárosi, nagy minisztériumi hierarchiában kell pénzt, engedélyt kérni különböző ötletekhez, hanem helyi szinten és a lokálpatriotizmus révén eleve motivált politikusoktól. S a helyi legkevésbé sem jelent provinciálist. Észak-Rajna–Vesztfália egyetlen említett múzeumában sem merül fel, hogy a középszerű helyi művészeket patronálják vásárlással. A német tartományokat reálisabb az európai országokkal egy szinten kezelni. Nordrhein-Westfalen modern művészeti erejét Európában legfeljebb Franciaország és Anglia haladja meg, de valójában azok sem. Párizs és London kiemelkedő központok, de a modern és kortárs művészet országos terjedése már sokkal szerényebb: a Rajna menti példában éppen az egyenrangú nagyvárosok múzeumi ereje imponáló. A régióban találjuk az esseni Folkwang Múzeumot, a dortmundi Museum am Ostwallt, a Ludwig Alapítvány aacheni központját, a jeles egykori műgyűjtőről elnevezett wuppertali Von der Heydt Múzeumot, és sorolhatnánk tovább.

Az évszázados német széttagoltság nyomán hagyomány a regionális önállóság, amelyet a második világháborút követően a Szövetségi Köztársaság alkotmánya a föderatív felépítéssel rögzített. Ennek alapköve a tartományok kulturális autonómiája, a Kulturhoheit der Länder. Hátrány, hogy a szövetségi kormányzat nem kezeli központi szinten a képzőművészet ügyét, s így fel sem merül, hogy Georges Pompidou vagy François Mitterand mintájára egy Centre Pompidou vagy új Bibliothèque Nationale jöjjön létre, ám tartományi szinten kiemelten foglalkoznak a kultúrával, így a modern művészettel is. Mivel Berlin a megosztottság évtizedeiben elvesztette (művészeti) fővárosi szerepét, a gazdag nyugatnémet nagyvárosok ambíciózusan fejlesztették múzeumaikat.

Ez a modern művészeti elkötelezettség nem új keletű, csupán a hagyománya szakadt meg a huszadik század közepén. A húszas évekig bezárólag a német múzeumok és magánosok az egész európai avantgárd – tehát nem csupán a Die Brücke vagy a Der blaue Reiter csoport – legkezdeményezőbb vásárlói, támogatói voltak. A hitleri hatalomátvétel másfél évtizednyi visszafordulást jelentett, de a világháború után ennek jóvátételére kettőzött erővel fordultak a (nyugat)németek a modern és kortárs művészet felé. Ebből a lendületből született a documenta sorozata Kasselben, továbbá számos múzeum. Mivel a modern művészet éppen ekkortájt vált klasszikussá, azt már azért kellett gyűjteni; a kortárs iránti fogékonyság terén pedig csupán újjá kellett élesíteni a század eleji nyitottságot. Így a modern és kortárs művészet viszonyát rugalmasan,



mindig újradefiniálva kezelik. A német múzeumok folyamatosan megvalósítják azt, ahogy fénykorában a Musée du Luxembourg a Louvre előtti lieu de passage-ként, tíz évre szóló átmeneti helyként tekintett önmagára. A New York-i Modern Művészetek Múzeuma Alfred Barr programja szerint ugyanilyen torpedóként működött (volna); eredetileg a mindenkori klasszicizálódott modern generációkat átadta volna a Metropolitan Múzeumnak. Ez nagyfokú legitimitást kölcsönöz a jelenkori folyamatoknak, hiszen a folyamatos és intézményesült beépülés a történeti kánonba azt vetíti előre, hogy a mindenkori jelen művészete – bármilyen hajmeresztő legyen is az esetleg a közönség számára – nemsokára már szelíd, szalonképes „klasszikus modern” lesz.

Ez a folytonosság kimondatlanul is szembehelyezkedik a művészet halálának sok változatban előkerült tézisével. Maga a tézis sem azt állítja, hogy művészek ne lennének a jövőben, vagy alkotások ne születnének, hanem csupán azt, hogy „a művészet” eddigi kerete, feltételei, jellege annyira megváltozik, hogy az újonnan születő művek már nem sorolhatók a régi fogalom alá. A múzeumi gyakorlat azonban nem ezt mutatja. Még a K21 is, amelyik igazán kielezi a különbséget a huszadik századi anyaghoz képest, végeredményben a saját anyagának már zajló klasszicizálódását bizonygatja azzal, hogy hagyományos gyűjteményt, állandó kiállítást, vaskos katalógust formál belőle, racionálisan kialakított épületben helyezi el, feldolgozását is a múzeumi normák szerint végzi, művészettörténészek ítéletére bízva.

Arthur Danto számára a hatvanas évek elejének pop-art-kiállításai döntő határvonalat jelentettek. A K21-en végigsétálva nem is találkozunk ezzel a helyzettel, hiszen Warhol és generációja már a K20 kompetenciájába tartozik. Élesebb vagy kevésbé éles lesz a modern és kortárs közötti különbség: ez a jövő nyitott kérdése, de a mindkettőre alkalmazott múzeumi elhelyezés azt sejteti, hogy a ma újnak tűnő neokonceptualizmus, médiaművészet és az installációs téralkotás nemsokára mind a történeti folyamat újabb állomásává sorolódik majd.

Még egyértelműbben ezt vallják azok a múzeumok, amelyek nem is bontják meg a modern és kortárs kiállításukat. Ilyen az említett kölni Ludwig Múzeum. Josef Haubrich kölni ügyvéd a városra hagyta remek expresszionista kollekcióját: egy első válogatást (Erich Heckeltől Ernst Ludwig Kirchnerig) 1946-ban az egyetemen állítottak ki. A látogatók között volt egy huszonegy éves művészettörténész-hallgató Mainzból: Peter Ludwig. Későbbi karrierje – üzleti, politikai és esztétikai megfontolások eredőjeként – szándékot és lehetőséget teremtett számára a műgyűjtéshez. 1969-ben az amerikai pop-art frissen született és megvásárolt alkotásait bocsátotta letétként, majd néhány évvel később már ajándékként Köln rendelkezésére azzal a feltétellel, hogy a város modern művészeti múzeumot építsen és tartson fenn. Haubrich és Ludwig anyaga mellett Köln egy korábbi donációt, a Wallraff-féle régi képtári anyagot is az 1986-ban megnyitott múzeumban helyezte el. A gyűjtemény gyarapodott, Ludwigék újabb egységeket adományoztak (orosz avantgárd, Picasso); így a régi anyag új, külön épületet kapott, s 2001-ben a Rajna-parti múzeum önállóan a Ludwig Múzeum helyszíné lett.

Haubrich kortársként gyűjtötte a német expresszionistákat, s ennek folytatására kívánt ösztönözni donációjával. Ludwig – a baloldali művészek részéről sok kritikát kivívó érdek-összefonódásai mellett is – úttörőként állt ki az amerikai pop-art mellett: Európában egy kézen máig az ő alapítványában s ennek révén Kölnben állt össze a legnagyobb, minőségében is vitathatatlan amerikai anyag. A mindenkori kortárs elkötelezettségen túl Ludwig amerikai programja az egyetemes merítésre is felhívta a figyelmet. Kiaknázta, hogy a második világháborút követően a Szövetségi Köztársaság-

ban szinte kötelező volt az odafordulás az Egyesült Államok felé, és a németeket nem terhelte a franciák kisebbségi érzése sem, amiért New York megfosztotta Párizst a központi művészeti szerepétől. A közvetlen kapcsolat az egyetemes fősodorhoz lendületbe hozta a német művészetet is: a festészet és a fotó területén egyértelműen a világ élvonalába került a német jelenkori művészet.

A kölni Ludwig Múzeumban ráadásul az amerikai, német – és részben más, elsősorban francia – kortárs anyag a megalapítástól kezdve, a gyakorlatilag folyamatos intézményi átszervezések ellenére is, mindvégig a történeti előzményekkel egy fedél alatt jelenik meg. Eleinte a Wallraff–Haubrich–Ludwig gyűjtői trió sorrendje fedte a művészettörténeti kronológiát is. Micsoda hitelességet kölcsönzött Tom Wesselmann vagy George Segal gyakran egyenesen a műteremből érkező munkáinak, hogy 1969-től kezdve rendre olyan elhelyezésben voltak láthatók, ahol az állandó tárlat a Wallraff által százötven évvel korábban újrafelfedezett rajnai gótikával indult! A régi képtári anyag kiköltözése óta a Haubrich–Ludwig páros maradt; a tőlük válogatott korai német és orosz avantgárd, plusz a Ludwig révén Picasso teljes életművére kiterjedő merítés bámulatosan erős klasszikus modern indítást biztosít az állandó kiállításon. S nemcsak a mindenki által ismert nevekkal, hanem mélységben is: Malevics vagy Rodcsenko mellett Svétin, Exter vagy Csasnyik művei sem maradnak el. Majd jön a szürrealizmus, s a következő teremlépésekkel máris a második világháború utáni folyamatoknál vagyunk: Amerikában absztrakt expresszionizmus, Nagy-Britanniában Francis Bacon. Majd újabb reprezentatív művek sora: Ellsworth Kelly, Morris Louis, Donald Judd, Jasper Johns és a többiek. Nem csupán nevek, hanem mérvadó, a folyamatokat átütő erővel, primer élményként közvetítő alkotások. Itt Cy Twombly pannóján ragad meg a látogató szeme, ott Walter de Maria fekvő acélívei között lavírozunk.

A kölni sorrend finoman edukatív, kronologikus. A teremsor nem szigorú enfilade, nincs is számozott, követendő útvonal, de jól érzékelhető a fő csapásirány, ahonnan kitérőket lehet tenni a kistermekbe. S ezek a kis szigetek ugyanolyan színvonalas művekkel fogadnak. Jacques Villeglé és Wolf Vostell hatvanas évekbeli vakartplakát-képei mellett még a kevésbé ismert – de számomra meggyőzőbb és dátumában is úttörő (1962) munkát felmutató – Raymond Heins bretagne-i művész affiche déchirée-jének is jut hely. Dieter Roth szétnyomott csokoládépralinékból formált képet: lám, az édeségiparból tőkét felhalmozó Ludwiggal még szelíden ironizálni is lehet. A kanadai Jean-Paul Riopelle absztrakt színkavalkádja láttán elmélázhatunk, mi lett volna az Európai Iskola alkotóiból, ha nincs Vasfüggöny (az éppen Kanadába emigrált Marosán Gyula kínál lehetséges párhuzamot). Az ötvenes évek német festészetében uralkodó informel rokonaként megjelenik egy-egy osztrák társ: Arnulf Rainer, majd a későbbi tendenciákból Maria Lassnig. Az ilyen kiemelésekben nyilván szerepet játszik a nyelvi közösség, a Bécsben is működő Ludwig Múzeum – amelyhez, akárcsak a budapesti Ludwig Múzeumhoz, egyébként alig hasonlít a kölni; a Ludwig-hálózat intézményei között nincs együttműködés, az aacheni alapítvány az egyetlen közös nevező.

A teraszosan a folyóhoz lejtő kölni Rajna-part adottságait ügyes, lépcsőzetes belső szerkezettel kihasználó múzeumban a számtalan félemelet, eltolt kis szint jól bejátszható tereket rejt. Természetes felülvilágítás és mesterséges fény ügyes kombinációja vezeti a tekintetet, a bújócska kötetlenné, lazává teszi az időközben már a sokadik teremnél tartó sétát. Itt ki lehet lépni egy teraszra, ott észrevesszük, hogy egy teremsor végén Gerhard Richter lépcsőn lefelé jövő női aktja irányítja térélményszerűen az előrehaladásunkat. Közben visszahőkölünk Sigmar Polke monumentális vászna elől, nem



maradhatnak el az egész termeket betöltő installációk sem (Manfred Pernice), s lám, már a mai sztárok között találjuk magunkat – akár festészet (Per Kirkeby), akár fotó (Katharina Fritsch) terén.

Semmilyen cezúra nem jelzi az átlépést a jelenbe, nincs is jelen. Folyamatot él át a látogató: halad a huszadik század évtizedein át, valami kötetlen, csak sugallt teleológia mentén, az aktuális kortárs szekciót nem választja el semmi az éppen megelőző tendenciáktól. Műfajilag feltűnhet az arányeltolódás a fotó, videó, installáció felé, de ez távolról sem olyan kihegyezett, mint Düsseldorfban. Sehohol nincs döntő váltás. A huszadik századi anyag végig nagyon progresszív, így a mai jelen esetleg radikálisnak megélt újítása is relativálódik. A modern művészet máig zajló folyamat ebben a rendezésben, nincs is igazából értelme a külön kortárs kategóriának. A teremsor végén közvetlenül visszajutunk egy tágas lépcsőházban a kezdeti avantgárd termekhez – ha bárki elfelejtette volna, ez máris emlékezteti, hogy milyen fogékonysággal, nyitottsággal, legalábbis toleranciával érdemes közelíteni a modern művészet mindenkori kortárs jelenségeihez. A teremsor nem is lineárisan haladt előre, a látogatók nagy része kacskaringózik, talán máshol lyukadt is ki, időközben visszafordult: nem időrendi kérdésként éli meg a modern-kortárs dilemmát. Mert ebben a múzeumban nincs ilyen dilemma. Modern művészet van, rendre klasszicizálódó kortárs fejezetekkel.

Yves Klein formás testeket használt álomkékjének vászonra viteléhez; Césár bádognoncsból lapította össze tragacsait; Christo beburkolta mitikus épületeinket a művészi beavatkozás átértelmező kódébe-leplébe? Milyen megütközést keltettek ők – s ma mind az állandó kiállítás már javában klasszikus részének tagjai. Ez lesz a jelenből kiemelt művek sorsa is, sugallja ez a tárlat. Összetömöríti az időt ez a múzeum. Az ilyen intézmény mindig időgép, visszautazást kínál a múltba. Ebben a rendezésben úgy érezzük, szinte összefolyik a múlt a jelennel, egy folyamatos jelenben (Present Perfect) élünk, és él a művészet. Egymást követik az irányzatok, de egyik sem tart soká, a múzeum kimazsolazza a javukat, s már lép is tovább a következő felé. A jelen maga is már múlt. Mire megnézzük a kortárs műveket, már nem is kortársak, tudatosodik bennünk, hogy egy múzeumban látjuk őket, vagyis már az örökkévalóságba emelték át e műveket, kipreparálták, besorolták, s most csak bemutatják.

Lehet ugyanakkor ezt fordítva is megélni. Mondhatjuk, ez a rendezés széthúzza az időt, hiszen hány és hány szakaszát villantja fel a modern művészetnek! Racionálisan nézve e korszakok milyen közel vannak még: összesen nyolc-tíz évtizedről beszélünk. Ezek a kulturális jelenségek mind a családi, kisközösségi emlékezet hatósugarába esnek – és mégis milyen távoliak! Ez a távolságérzet abból adódik, hogy akár a düsseldorfi, akár a kölni rendezésben e múzeumok a modern művészetet tényleg az izmusok egymást váltó versenyfutásaként jelenítik meg. A sok apró szakasz a messzi múltba helyezi az egyébként csak ötven-hetven évvel ezelőtti eseményeket is.

A Rajna-vidék említett múzeumain túl Hamburgtól Stuttgartig számtalan nagy „vidéki” német múzeumi példát lehetne még hozni a modern művészet és szélesebben a huszadik század e korszakolási paradoxonjainak feloldására. Bizonyos szegmensekben a kisebb (köz)gyűjtemények is kitűnően szakosodtak: legalább száz olyan nyilvánosan látogatható – bár egyre gyakrabban magánfenntartású – múzeum szövi a német művészeti intézményi hálót, amelyik a kollekciójával, állandó kiállításával, szoborparkjával, kiadványaival tevételes részt vállal a modern és kortárs irányzatok kanonizálásában. A keleti tartományok közül Thüringia tart lépést a nyugati vidékekkel (és régi képtári anyagban Drezda). Ez a sokszínűség páratlan erény, talán csak az Egyesült Államok múzeumi tagoltsága hasonlítható ehhez.

A két legjelentősebb német helyszín, Berlin és München önálló elemzést érdemelne. Múzeumi szempontból mindkét város külön országnak tekinthető. Intézményi fedőszervük elnevezésében ez tükröződik is: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, illetve Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz. Széles körű antik és régi képtári anyag alapozza meg mindkét városban a modern és kortárs művészet elhelyezését egy kronologikus perspektívában. Berlin előnye a mai kortárs pezsgés: a város izgalmasságban, kísérleti-alternatív jellegben maga mögött hagyta New Yorkot, Párizst és Londont. Nem véletlen, hogy a modern gyűjteményért felelős Neue Nationalgalerie és az éppen csak 1996-ban megnyílt kortárs Hamburger Bahnhof mindig a konzervativizmus vádját szenvedti el! Ilyen gazdag klasszikus háttérrel és újító jelenkori szcénával szembesülve csak előre lehet menekülni; ez kényszeríti ki ezekből a modern és kortárs művészeti múzeumokból a folyamatos lépéstartást.

München higgadtabb közeg; és ez fordított módon, de nem kevésbé előnyös a jelenkori anyag számára. Pinakothek der Moderne lett az új múzeum neve; sokatmondó elnevezés. Ugyanúgy Pinakothek, vagyis képtár, az egykori görög kifejezés hagyományát követve, ahogyan a szomszédos Alte és Neue Pinakothek. Az új múzeum – amely valójában négy kollekció közös otthona: modern művészet, építészet, design és grafika – a modern és kortárs alkotásokat sűrűn változó, közös kiállításon mutatja be. Fő üzenete: ezek is képek, „csak” képek, egy hömpölygő történeti folyam mai hullámai. Óriási legitimációt biztosít a modern és kortárs anyagnak, hogy az Alte és a Neue Pinakothek révén két klasszikus intézmény nyújt művészettörténeti alapot. A közös Pinakothek elnevezés világosan jelzi, hogy a jelenkori – a közönség által talán nehezen befogadható, de valójában a jövő klasszikusának számító – művészet egyenrangú a letisztult értékű gyűjteményekkel.

Ki-ki vérmérséklete szerint válogathat e német interpretációk között. Egy bizonyos: amint a tízes-húszas években, úgy Németország ma újra a modern-kortárs művészet nemzetközi összehasonlításban legnyitottabb múzeumi otthona. Nem véletlen, hogy a két év múlva a teljes felújítás végére érő berlini Museumsinsel legfontosabb intézménye, az Altes Museum homlokzatán óriási neoninstalláció hirdeti: All Art Has Been Contemporary.

Nyilas Atilla

---

## AZ ÁLMOSKÖNYVBŐL

96.03.29.

*(k.kabai lóránt álomnaplójából)*

Szédültem, soha nem volt ilyen erős tér,  
lakást vettünk (bátyámék most vettek új  
lakást), már bemenni is féltem, iszonyato-  
san magasnak tűnt föl, kinéztem az abla-