

HACSEK ZSÓFIA

A SZÉPET A HASZNOSSAL

A BÉCSI IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM TÖRTÉNETE

TA bécsi Stubenringen, a Ringstraßenak a Duna-csatornát a Stadtparkkal összekötő szakaszán két hatalmas épület áll. Már első ránézésre látszik, hogy nagyjából egyidősek lehetnek magával a körúttal, amelyet Ferenc József az 1860-as és 1890-es évek között építtetett ki és emeltetett mellé efféle nagyratörő stílusú (általában eklektikus vagy historizáló) középületeket. Itt azonban nem ez a két monstrum vonzza igazán a figyelmet, hanem egy nőalak, akitől azt várják, hogy bármelyik pillanatban lemászik a falról.

*egy nőalak, akitől
azt várják,
hogy bármelyik
pillanatban
lemászik a falról*

1 Ő Minerva, az antik istennő, aki a két épületet összekötő falról tekint le az előtte elsétálókra. Lába alatt az olasz reneszánszt megidéző márvány szökőkút, körülötte a falon terrakottadíszítés, ő maga üvegmozaikból készült. Születését az 1873-as világkiállításnak köszönheti, megmaradását pedig Rudolf Eitelberger von Eitelbergnek (1817–1885), aki 1876-ban megvásárolta és mai helyszínén kiállította a színpompás műalkotást.¹

*születését az 1873-
as világkiállításnak
köszönheti,
megmaradását
pedig Rudolf
Eitelberger von
Eitelbergnek (1817-
1885), aki 1876-
ban megvásárolta
és mai helyszínén
kiállította*

1 Eitelbergernek nemcsak Minerva lehet hálás, hanem a két épületben székelő intézmény, azaz a Museum für Angewandte Kunst Wien (Bécsi Iparművészeti Múzeum, röviden: MAK) és az Universität für Angewandte Kunst Wien (Bécsi Iparművészeti Egyetem, röviden „Die Angewandte”) is. Ő volt ugyanis az alapítás fő szorgalmazója és kivitelezője, akinek művészetfelfogása és kivételes szervezőkészsége meghatározta az intézményesült osztrák iparművészet első nagy korszakát.

1 Tanulságos áttekinteni a Bécsi Iparművészeti Múzeum fejlődéstörténetét, amely már 1864-es alapításakor korát megelőző gondolatokat közvetített művészetéről, muzeológiáról és az iparművészeti tárgyak létjogosultságáról a kiállítóteremben. Erre a már eleve modern felfogású intézményre könnyen épülhetett rá aztán a századfordulón az Arthur von Scala (1845–1909) nevével fémjelzett szecessziós korszak,

[1] [wien.gv.at/wiki/index.php?title=Minervabrunnen](https://www.wien.gv.at/wiki/index.php?title=Minervabrunnen).

a *Wiener Werkstätte* nevű művészcsoporthoz virágzó működése a múzeum keretein belül.

ELŐTÖRTÉNET

1851-ben Londonban megrendezik az első világi kiállítást, amelyen már iparművészeti tárgyakat is kiállítanak

¶ A 19. században jelenik meg „a művészet és az ipar testvérisége”, a korábban összeegyeztethetetlen fogalmak lassan elindulnak egymás felé. 1851-ben Londonban megrendezik az első világi kiállítást, amelyen már iparművészeti tárgyakat is kiállítanak – igaz, amint Kathrin Pokorny-Nagel^[2] a korszakot bemutató írásában megjegyzi, ez a kiállítás még nagyon kezdetleges volt: zűrzavar uralkodott a tárgyak stílusának tekintetében, másrészt minden alkotó leginkább a múltat másolta ahelyett, hogy merész, jövőbe mutató formákkal és alkotásokkal kísérletezett volna.³

¶ A londoni kiállítás úttörő mivolta azonban így is elvitathatatlan, főleg ami az Ausztriára gyakorolt hatását illeti. A már említett Rudolf Eitelberger, aki ekkortájt klasszika-filológiával és művészettörténettel foglalkozott, a kezdetektől figyelemmel kísérte, hogyan intézményesül az iparművészet a Brit Birodalomban, és mindez milyen tanulságokkal szolgálhat hazájának. Első elméleti munkáját 1858-ban publikálta ebben a témában. Munkája a *Briefe über die moderne Kunst Frankreichs (Levelek a francia modern művészetről)* címet viselik. Apropója az 1855-ös második, ezúttal Párizsban megrendezett világi kiállítás volt, amelynek során Eitelberger főleg a francia és a brit pavilonokat figyelte meg. Írásában dicséri mindkét ország művészetének fejlődését, amely szerinte a megfelelő irányba tart, és követendő példa lehet Ausztria számára is.⁴

¶ Nem sokkal később Eitelberger meggyőzte Jacob von Falkét (1825–1897), Liechtenstein herceg könyvtárosát és Bécs egyik prominens műkritikusát, hogy ő is fejtse ki véleményét ipar és művészet kapcsolatáról. Ebből született az 1860-tól jelentkező *Kunst und Kunstgewerbe* című cikksorozat, amelyben Falke már kifejezetten az iparművészet állami támogatását szorgalmazza. Ő fogalmazza meg azt a változást is, miszerint a múzeumok és műgyűjtemények immár nem furcsaságok

[2] Napjainkban a Bécsi Iparművészeti Múzeum könyvtárának vezetője.

[3] Pokorny-Nagel, Kathrin (2000): Zur Gründungs-geschichte des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie. In: Noever, Peter [Hg.] (2000): *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien*. Wien, Hatje Cantz Verlag, 53.

[4] Eitelberger von Edelberg, Rudolf (1858): *Briefe über die moderne Kunst Frankreichs bei Gelegenheit der Pariser Weltausstellung im Jahre 1855*. Wien, Staatsdruckerei.

és különlegességek („Kuriositäten”) tárháza, hanem (a kor-
szak pozitívista felfogásának megfelelően) vizsgálhatók és
taníthatók.⁵

[5] Pokorny-Nagel,
Kathrin (2000):
Uo., 62.

¶ Érdekes, hogy Falke cikkének címében még a „Kunstgewerbe”
szó szerepel, amely pontos fordítása a magyar „iparművé-
szet”-nek, ám a később megalapított intézmények, amint azt
látni fogjuk, nem használták ezt a nevet. Az 1860-ban az Osztrák
Művészeti Egyesület által szervezett iparművészeti kiállítá-
s a *Májuskiállítás* nevet viselte. Habár ennek még nem lett
közvetlen folytatása, de több szempontból is a későbbi mú-
zeum elődjének tekinthető. Az egyesület több tagja (például
maga Falke is) aktívan közreműködött a múzeum megalapítá-
sában, emellett a *Májuskiállítás* segítette hozzá a szervező-
ket, hogy szélesebb közönséghez juttassák el az iparművészet
eszméjét.

az 1860-ban
az Osztrák
Művészeti
Egyesület által
szervezett
iparművészeti
kiállítás
a *Májuskiállítás*
nevet viselte

¶ Rudolf Eitelberger még ugyanebben az évben azt is kifejtette
egy munkájában, hogy a művészet immár nem egy kiváltsá-
gos réteg előjoga, és meg kell ismerni a tömegek véleményét
is a múzeumban kiállított tárgyokról. Az ipar és a művészet
„demokratizálódása” tehát párhuzamosan, egymást erősítve
haladt. Mindeközben az uralkodó osztály felől is érkezett tá-
mogatás: Rainer főherceg, Ferenc József császár nagybátyja
kikérdezte Eitelbergert a világkiállításokon szerzett tapasza-
latairól, ő pedig fő feladatnak az osztrák iparművészeti ízlés
felfejlesztését nevezte meg az angol és francia példák (álta-
la ezek szerint követendőnek tekintett) szintjére. Ezután a fő-
herceg is az állandó múzeum ügye mellé állt.⁶

meg kell ismerni
a tömegek
véleményét is
a múzeumban
kiállított tárgyokról

[6] I. m. 64–65.

A MÚZEUMALAPÍTÁS

¶ A londoni világkiállítás mellett a másik fontos brit példa az
1852-ben megalapított South Kensington Museum⁷ volt. Az
1860-as évek elejére tehát Eitelberger már több mint egy évti-
zede kampányolt egy ugyanilyen múzeum alapítása mellett,
amikor megnyerte az ügynek Rainer főherceget. Ennek hatá-
sára Ferenc József 1863-ban beadta a derekát, és Eitelberger
– akit az uralkodó rögtön a múzeum elnökének is kinevezett

Ferenc József
1863-ban beadta
a derekát

[7] Ma Victoria and
Albert Museum.

1864-ben végül
megnyílt a k. k.
Österreichisches
Museum für Kunst
und Industrie

– nekiláthatott a munkának. 1864-ben végül megnyílt a k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (A Művészet és Ipar cs. és k. Ausztriai Múzeuma).

sem a „művészet”,
sem az „ipar”
kifejezésekre nem
született egységes
definíció

¶ Vajon miért tűnt el a Falke írásában még jelenlévő „Kunsgewerbe” szó és adta át a helyét ennek a hosszabb névnek? A névválasztás elég sokat elárul a múzeum mögött húzódó ideákról. Sem a „művészet”, sem az „ipar” kifejezésekre nem született egységes definíció (egyébként az „iparművészet”-re sem). A két kifejezést a köznyelvben sokszor szinte egymás ellentétéként használják, és ez még inkább igaz lehetett a 19. században, amikor a műalkotásoktól még alapvetően a szépséget, harmóniát, esztétikai értéket várták el. Az iparcikkek pedig hasznosságukkal szolgálták a kor emberét (és teszik ezt végső soron ma is), amelyek esetében nem számított a szépség. Talán erre utalt Eitelberger is, amikor az „osztrák ízlés javításáról” értekezett Rainer főherceggel.

¶ A múzeum történetének kutatója, Peter Noever úgy véli, hogy a névadás alapvetően annak a két pólusnak a kijelölését jelentette, amelyek között a kiállítások és a mögöttük húzódó szervezőelvek folyamatosan keresik a helyüket. Az általam talált korabeli folyóiratok (lásd később) tartalma is alátámasztja ezt a véleményt. Noever amellet is érvel, hogy ma a múzeummal foglalkozó művészet- vagy eszmetörténésznek nemcsak az a feladata, hogy az alapítás koncepcióját megvizsgálja, hanem hogy feltegye a kérdést, volt-e egyáltalán ilyen.⁸ Mindemellet figyelembe kell vennünk még egy fontos aspektust is, amely alapvetően megkülönbözteti a Bécsi Iparművészeti Múzeumot a vele körülbelül egy időben induló egyéb múzeumoktól. A 19. század második felében a megszokott eljárás úgy zajlott, hogy egy már meglévő tárgyi anyagra építettek rá egy intézményt, mondhatni „a kiállítás épületet keresett” magának. Így történt többek között 1871-től a Kunsthistorisches Museummal (Művészettörténeti Múzeum), amelynek alapítói kapcsolatban álltak vagy azonosak voltak az állandó iparművészeti múzeum szorgalmazóival. Továbbá ilyen alapon szerveződött 1895-től a Das Österreichische Museum für Volkskunde (Osztrák Néprajzi Múzeum) is, amelynek kiállítási anyaga csak annyiban tért el az iparművészeti múzeumétól, amennyiben

a 19. század
második felében
a megszokott
eljárás úgy zajlott,
hogy egy már
meglévő tárgyi
anyagra építettek
rá egy intézményt,
mondhatni „a
kiállítás épületet
keresett” magának

[8] Noever, Peter
[Hg.]: Zum Thema.
In: Noever, Peter
[Hg.] (2000): I. m. 9.

lehetséges egyértelmű határvonalat húzni „népművészet” / néprajzi tárgyanyag és iparművészet között.⁹ A k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie azonban nem ezt az utat követte. Amikor a múzeum létrejött, még csak egy (nem is teljesen egyértelmű) alapelv „keresett épületet” tárgyi anyag nélkül.

amikor a múzeum létrejött, még csak egy (nem is teljesen egyértelmű) alapelv „keresett épületet” tárgyi anyag nélkül

¶ Ebből is látszik, hogy ez a múzeum döbbenetes, szinte provokatív felfogást képviselt a saját korán belül. Az első néhány évtized gyűjtéstörténetét nyomom követhetjük a múzeum *Mittheilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* címet viselő saját folyóiratában, amely 1865-ben indult, és ezen a néven 1897-ig működött.¹⁰

döbbenetes, szinte provokatív felfogást képviselt a saját korán belül

¶ A múzeum történetét vizsgálva tehát nagyon fontos az az alapvetés, hogy itt nem a muzealizálás, konzerválás céljából alapítottak egy kiállítóteret, hanem egy élő, folyamatosan megújuló intézményt terveztek. Az intézmény teret ad a gyártásnak/megalkotásnak (németül Produktion) és a reprodukálásnak (Reproduktion) – legyen szó akár konkrétan a tárgyról, akár a mögöttük húzódó ideákról. A múzeum tehát, miután pozicionálta magát a két pólus, a „művészet” és „ipar” között, két újabb pólust is felállított keretnek, a gyakorlatot és az elméletet.

egy élő, folyamatosan megújuló intézményt terveztek

¶ Mindennek megfelelően az iparművészeti iskola (k. k. Kunstgewerbeschule) is a múzeum keretein belül jött létre, és csak később, 1909-ben önállósodott. Akkor is csak intézményi szinten: a szoros együttműködés továbbra is megmaradt, sőt napjainkban is tart. Ez a magyarázata annak, hogy a múzeum és az egyetem épülete a mai napig egymás mellett áll, és a Minerva-szökökutas fal össze is köti őket.

az iparművészeti iskola (k. k. Kunstgewerbeschule) is a múzeum keretein belül jött létre, és csak később, 1909-ben önállósodott

[9] A különbség elvileg az eltérő hagyományokra vezethető vissza: az iparművészet a céhes keretek között, szabályozottan művelt iparcikkeken alapul, amíg a szabályozatlan, hagyományosan „népiesebbnek” tekintett tárgyakat népművészetinek vagy néprajzinak tekintettek. Én azonban kulturális antropológusként úgy vélem, hogy a gyakorlatban szinte lehetetlen különbséget tenni a tárgyak között. A Bécsi Iparművészeti Múzeum, illetve a Néprajzi Múzeum (Österreichisches Museum für Volkskunde) és a Világmúzeum (Weltmuseum, korábban Museum für Völkerkunde) kezdeteinek, szervezőelveinek, valamint fejlődésének megvizsgálásakor sem találtam egyértelmű választ a kérdésre, besorolható-e egy-egy tárgy kizárólag az iparművészeti, hazai néprajzi avagy egyetemes néprajzi kategóriák egyikébe.

[10] A folyóirat online elérhetősége: hauspublikationen.mak.at/viewer/toc/13553-87758001/0/LOG_0000/.

A SZECCESSZIÓ KORSZAKA

¶ Az Osztrák–Magyar Monarchia évtizedei kétségkívül az oktatási és kutatási szervezetek, intézmények aranykorát jelentették. Ebben az inspiráló szellemi közegben nem meglepő, hogy az Eitelberger által megálmodott progresszív múzeum is lelkes fogadtatásra talált. Még a művészetek iránt egyébként

nem fogékony Ferenc József császár is lelkesedett. A fennmaradt kommentár alapján azért, mert tetszett neki a „hasznos művészet” alapelve, és a múzeumban nagyszerű lehetőséget látott a dolgozó osztály érdekeinek képviselőjére, legyenek akár érdeklődő látogatói a múzeumnak, akár maguk az iparművészek.¹¹

[11] Idézi: Pokorny-Nagel, Kathrin (2000): *Uo.*, 66.

¶ A múzeum története az 1860-as és 1890-es évek között leginkább a megfelelő környezet megtalálásáról és a tárgyak ideális elrendezéséről szól. Az 1864-ben megnyílt első kiállítás kétezer műtárgyat vonultatott fel, amelynek része volt a császár magángyűjteménye (ezt egyébként ekkor tárták először a nyilvánosság elé). Az első helyszín a Hofburg, a császári palota bálterme volt, ám ezt hamarosan kinőtte a múzeum. További ideiglenes állomások után 1871-ben megnyitotta kapuit a mai épület. Az építés alig három évig tartott. Ez részben azal magyarázható, hogy Ferenc József eleve sok forrást fektetett a Ringstraße kiépítésébe, részben pedig a múzeum iránti széles körű érdeklődést és annak nagyvonalú támogatását bizonyítja.

az 1864-ben megnyílt első kiállítás kétezer műtárgyat vonultatott fel, amelynek része volt a császár magángyűjteménye

¶ Jacob von Falkét (aki 1885-ben, Eitelberger után került az elnöki székbe) 1895-ben Bruno Bucher (1826–1899) váltotta. Az ő nevéhez leginkább az fűződik, hogy megpróbálta definiálni és a múzeum keretei közé beilleszteni a korszak megkerülhetetlen irányzatát, a historizmust. Annak ellenére, hogy az osztrákok sok esetben német mintákat követtek, Bucher igyekezett különválasztani a német és az osztrák historizmust. Ezzel vitába szállt többek között Alois Riegl (1858–1905), aki nem látott számottevő különbséget a német és osztrák historizmus között. Végül soron viszont mindkettőt inkább károsnak tartotta az iparművészet fejlődésére. Ahelyett, hogy egy iparművészeti reneszánszt hozott volna el, érvelt Riegl, a historizmus inkább csak belezavart a művészi megújulásba.¹²

a historizmus inkább csak belezavart a művészi megújulásba

[12] academia.edu/9638868/Advantages_and_Disadvantages_of_Art_History_to_Life, lásd továbbá Kathrin Pokorny-Nagel idézett művét (22–23).

A 19. század második felében a megszokott eljárás úgy zajlott, hogy egy már meglévő tárgyi anyagra építettek rá egy intézményt, mondhatni „a kiállítás épületet keresett” magának.

Arthur von Scala érdeme, hogy a szecesszió utat találhatott a Bécsi Iparművészeti Múzeumba, és így évtizedekig meghatározhatta annak arculatát

¶ Bucher elnöksége csak két évig tartott. Utódja, Arthur von Scala teljesen új irányba vezette a múzeumot. Ő annak a mozgalomnak volt a tagja, amely elvetette a művészettörténeti hagyományokat és a hangadó iskolákat. Ezért is ismerjük ma a tekintély elleni fellázadásra utaló Secession (szecesszió, „kivonulás”) vagy a stílus újszerűségét hangsúlyozó art nouveau és Jugendstil („új művészet”, „ifjú stílus”) neveken. Végző soron Arthur von Scala érdeme, hogy a szecesszió utat találhatott a Bécsi Iparművészeti Múzeumba, és így évtizedekig meghatározhatta annak arculatát.

Kunst und Kunsthandwerk címen indított a korábbihoz képest sokkal gazdagabban illusztrált és tartalmát tekintve sokkal „burjánzóbb” havilapot

¶ Scala elnöksége kezdetén máris nyilvánvalóvá tette, hogy az Eitelberger- és a Falke-féle irányvonalat nem elvetni, hanem folytatni kívánja. Az új korszak érkezését jelzi azonban, hogy a korábbi folyóirat (*Mittheilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*) helyett *Kunst und Kunsthandwerk* címen indított a korábbihoz képest sokkal gazdagabban illusztrált és tartalmát tekintve sokkal „burjánzóbb” havilapot.¹³ Már az újság címlapjai is nyilvánvalóvá teszik, hogy a szecesszió egyik fontos orgánusáról van szó. 1903-ban aztán létrejött a *Wiener Werkstätte*, az 1897-es *Wiener Secession* mozgalomból kinőtt művészi szerveződés, tagjainak munkái a Bécsi Iparművészeti Múzeumot is gazdagították.

[13] A folyóirat online elérhetősége: hauspublikationen.mak.at/viewer/browse/kunstundkunsthandwerk/-/1/-/-/.

a bécsi szecessziót legalább olyan drámai jelenetek, személyes és intézményi konfliktusok fémjelezték, mint a franciát

¶ A szecessziós fordulatot természetesen külső és belső viták kísérték. Ezeknek egy része a múzeum támogatásáról és működési kereteiről szólt. Scala és a hagyományosabb irányvonalat kísérő *Kunsgewerbe-Verein* (Iparművészeti Egyesület) vitájának folyamán Rainer főherceg megvonta a „protektori” támogatását a múzeumtól, az pedig erre válaszul eltörölte magának a „protektornak” az intézményét, és önmagát közvetlenül az Oktatási és Kulturális Minisztérium alá helyezte. Ezután az Iparművészeti Egyesület tagjai helyhiányra hivatkozva kiköltöztek a Stubenringen álló épületből. A bécsi szecessziót legalább olyan drámai jelenetek, személyes és intézményi konfliktusok fémjelezték, mint a franciát. De vita bontakozott ki Scala és Otto Wagner között arról is, hogy a múzeum kizárólag szecessziós alkotók és iparművész-hallgatók munkáit mutassa-e be (Wagner mellette érvelt, Scala ellene).

- ¶ Ebben a mozgalmas és izgalmas korszakban, amelyben hagyománytisztelet és megújulásvágy érvei csaptak össze, halhatatlan munkák születtek. A *Wiener Werkstatt*ének fénykorában alapító tagja volt Josef Hoffmann (1870–1956), aki később a *Werkbundaustellung Wien* megszervezésében is fontos szerepet vállalt. Továbbá a képzőművész Koloman Moser (1868–1918) és az ötvös Dagobert Peche (1887–1923). A bécsi szecesszió jeles képviselői között meg kell még említeni Alfred Rollert is, aki az Iparművészeti Iskola igazgatója volt.
- ¶ Amint alább láthatjuk, eme jeles művészek és oktatók közül többen is gondoskodtak arról, hogy az intézmények friss, szabad szellemisége, amely a szecesszió tekintélyelvűség elleni lázadásából táplálkozott, átvezesse a Bécsi Iparművészeti Múzeumot és az Iparművészeti Iskolát a világháborút és a soknemzetiségű birodalom megszűnését követő zavaros időszakon.

A „SÖTÉT KORSZAK” ÉS AMI UTÁNA JÖTT

- ¶ A Monarchia felbomlásával a fejlődés és virágzás korszaka is véget ért a Bécsi Iparművészeti Múzeum számára. 1921-ben megszűnt a *Kunst und Kunsthandwerk* című folyóirat, utódjára – az *Alte und Moderne Kunst* címűre – egészen 1956-ig kellett várni.
- ¶ A múzeum aktuális kiállításait és szervezőelvét összefoglaló periodika nélkül kissé nehéz átlátni, hogy milyen irányba fejlődött a múzeum ezekben az évtizedekben, de azért így is akadnak elszórt források erről a korszakról. Ezekből kiderül, hogy a megváltozott politikai és társadalmi légkörben, amelynek során egy nemzetállamnak kellett felépülnie egy halott birodalom romjaiból, az Iparművészeti Iskolát mégiscsak valamilyen kontinuitás jellemezte. Köszönhető mindez annak az Alfred Rollernek, aki 1899-től egészen 1934-ig (!) igazgatta az intézményt.
- ¶ A múzeum esetében viszont folyamatosan váltották egymást az vezetők. Az 1930-as évek leginkább említésre méltó eseménye a *Werbundaustellung Wien* volt, amelyet a még 1912-ben

az Iparművészeti
Iskolát mégiscsak
valamilyen
kontinuitás
jellemzte

alapított *Österreichischer Werkbund* (Osztrák Kézművesek Szövetsége) a *Deutsche Werkbund*dal közösen szervezett meg. Ez volt talán az utolsó olyan német-osztrák kapcsolat, amely még nem a nemzetiszocializmus jegyében született. A szervezők közül Josef Hoffmant a nácik később „degenerált dekoratív művésznek” kiáltották ki, igaz, a hivatalos ideológiától eltérő alkotásainak elkészülését, megjelenését nem hátráltatták. A zsidó származású Josef Frank 1933-ban Svédországba emigrált, Clemens Holzmeister pedig 1938-ban Törökországba, miután a nácik elmozdították az Osztrák Tudományos Akadémiában betöltött pozíciójáról.

¶ Az Anschluss után az intézményt átnevezték *Staatliches Kunstgewerbemuseum in Wien* (Állami Iparművészeti Múzeum Bécsben). Tulajdonképpen ez volt az egyetlen időszak az intézmény történetében, amikor a nevében viselte a „Kunstgewerbe” szót. Ezt a tényt ismerve nem csoda, hogy az osztrákok az újonnan elnyert függetlenség után újból megváltoztatták a nevet, elhatárolódva ezzel a náci múlttól. Egyébiránt szembeűnő, hogy milyen kevés forrás szól még mindig a „sötét időszakkal” való szembenézésről, az egyes intézményvezetők felelősségéről.

¶ Ez valamennyire érthető, már csak adminisztratív okokból is, hiszen a németek valóban beleszóltak sok intézmény működésébe, félreállítva a korábban ott munkálkodó osztrákokat. Azonban az osztrákok történelmi felelőssége sem vitatható, akár konkrétan kollaboráltak a nácikkal, akár csak passzívan figyelték az eseményeket. Az efelett érzett történelmi büntüdat viszont nem állhat a múlt objektív feldolgozásának útjába. A Bécsi Iparművészeti Múzeum honlapján mindössze ez a szemérmesen megfogalmazott két mondat áll: „1939–1945 / A múzeumok rengeteg elkobzott magángyűjteményt vesznek át. Az Állami Iparművészeti Múzeum Bécsben is bőűl ezen a módon.”¹⁴

¶ Még manapság is zajlik az ilyen, úgynevezett „múzeumbőűlések” történelmi kutatása és feldolgozása, amelyek során néha fájdalmas a szembenézés, hogy egy osztrák múzeum valamely ékessége például egy elpusztított zsidó család tulajdona volt korábban.¹⁵ Ez alól nyilvánvalóan a Bécsi Iparművészeti

„1939–1945 /
A múzeumok
rengeteg elkobzott
magángyűjteményt
vesznek át.
Az Állami
Iparművészeti
Múzeum Bécsben is
bőűl ezen
a módon.”

[14] mak.at/das_mak/geschichte.

[15] Népszerű példa erre Gustav Klimt portréja Adele Bloch-Bauerről, amely utótörténetéről *Woman in Gold* címmel filmes feldolgozás is készűlt.

A múzeum története az 1860-as és 1890-es évek között
leginkább a megfelelő környezet megtalálásáról
és a tárgyak ideális elrendezéséről szól.

Múzeum sem vonhatja, vonja ki magát. Az általam talált példák közül, amelyek a nemzetiszocializmus témáját dolgozzák fel (inkább az elszennvedőket, mint a tetteseket középpontba állítva), különösen figyelemreméltó Ernst Logar projektje, a *Den Blick hinrichten* (denblickhinrichten.at/). A három részből álló tereminstalláció a művész nagyapjának állít emléket, akit a nácik 1945-ben Feliferhofban meggyilkoltak. A kiállítást először a Bécsi Iparművészeti Egyetemen állították ki 2004-ben.

1947-ben a Staatliches Kunstgewerbemuseum in Wien felvette a Museum für Angewandte Kunst (Az Alkalmazott Művészet Múzeuma) nevet, amelyet napjainkban is visel

¶ Amint már említettem, az intézmények a náci uralmat követően ismételten nevet váltottak. 1947-ben a *Staatliches Kunstgewerbemuseum in Wien* felvette a *Museum für Angewandte Kunst* (Az Alkalmazott Művészet Múzeuma) nevet, amelyet napjainkban is visel. Ezzel egyfelől lerázta magáról a rossz emlékéző időkben kapott nevet, másrészt a nemzetközi trendekhez igazodott, hiszen az iparművészetet ma egyéb európai nyelveken is így nevezik (például the applied arts angolul vagy les arts appliqués franciául). Az oktatási intézmény hivatalos neve a *Hochschule für Angewandte Kunst Wien*ről 1848 és 1971 között *Akademie für Angewandte Kunst Wien*re változott, hogy ezzel is hangsúlyozzák az intézmény művészeti oktatást kínáló jellegét. Később visszatért a *Hochschule* (főiskola) megjelölés, manapság pedig *Universität für angewandte Kunst* a hivatalos név (vagy röviden: Die Angewandte).

¶ Az 1955 és 1985 közötti korszak – nagyrészt az *Alte und Moderne Kunst* folyóirat anyagának áttekintése alapján – átmenetiként jellemezhető. Mint a periodika címe is mutatja, a cikkek és a képanyag jelentős része a „rég művészet”, vagyis muzeális, művészettörténeti értékű tárgyak bemutatásával foglalkozik. Elég tágan kezeli a művészet fogalmát (illetve az „iparművészet”-re való szorítkozást meg is kerüli), ugyanis találkozhatunk például templombelsőket vagy könyvillusztrációkat bemutató cikkekkel is.¹⁶

[16] A folyóirat online elérhetősége: hauspublikationen.mak.at/viewer/toc/1367827623198/0/LOG_0000/.



Az osztrák iparművészet kiállítása a múzeum központi termében, 1911–12
Bruno Reiffenstein, felvétele © MAK



James Turrell *The Other Horizon* című térinstallációja, 1998-99
© Gerald Zugmann/MAK

¶ Peter Noever 1986-os megválasztása az igazgatói posztra új korszak kezdetét jelentette. A művészettörténeti és régiművészet-központú szemlélet helyett – amely, mint láthattuk, alapvetően eltér a múzeum 19. századi alapításának koncepciójától – felváltotta a jelen- és jövőorientáltság. Érdekes adalék ehhez a korszakhoz, részben a náci múlt felszámolásához kapcsolódóan is, hogy a Bécsi Iparművészeti Múzeum 1994-ben ki is terjeszkedett: az egyik használaton kívüli, nyomasztóan hatalmas és nem túl esztétikus Flakturmba (légvédelmi toronyba)¹⁷ költöztetett be egy kortárs művészeti kiállítást. Később többször is átdolgozták a torony koncepcióját, jelenleg használaton kívül áll. Szintén 1994-ben alapult meg a MAK Center for Art and Architecture, amely három Los Angeles-i helyszínen várja az érdeklődőket. Bécsen belül pedig a Bécsi Iparművészeti Múzeum nyilvános tereken projekt keretében kerültek nemzetközi műalkotások olyan helyszínekre, mint a Geymüllerschlossel, a Stadtpark, a Duna-csatorna partja, a Stubenring vagy a Stadtpark végén álló Stubenbrücke.¹⁸

Bécsen belül
pedig a Bécsi
Iparművészeti
Múzeum nyilvános
tereken projekt
keretében kerültek
nemzetközi
műalkotások olyan
helyszínekre, mint a
Geymüllerschlossel,
a Stadtpark,
a Duna-csatorna
partja, a Stubenring
vagy a Stadtpark
végén álló
Stuben-
brücke

[17] Ezeket a második világháború után azért nem bontották le, mert a felrobbantásuk miatt a környező házakat és a természeti környezetet is súlyos kár érte. Különös mementóként állnak Bécs három különböző pontján.

[18] Az alkotók és műveik: James Turrell (the other horizon, Skyskace, 1998, Garten Geymüllerschlossel), Donald Judd (Stage Set, 1998, Stadtpark), Philip Johnson (Wiener Trio, 1998, Franz-Josefs Kai), Franz West (Vier Lemurenköpfe, 2001, Stubenbrücke) és Michael Kienzers (Stylit, 2005, Stubenring/Weiskirchnerstraße). Ezek a helyszínek egyébként, a Geymüllerschlossel kivételével, mind közel esnek a múzeum épületéhez.

A MÚZEUM NAPJAINKBAN

¶ Peter Noever 2011-es lemondása után Christoph Thun-Hohensteint választották meg a Bécsi Iparművészeti Múzeum igazgatójának. Az eredetileg jogi, művészettörténeti és politikológiai tanulmányokat folytató szakember korábban diplomataként, majd különböző intézetek és intézmények művészeti vezetőjeként dolgozott. Egy 2014-es interjúban (amely a múzeum fennállásának százötvenedik évfordulójára jelent meg) kiadta vízióinak és jövőbeli terveinek jelszavát: a dizájn célja az, hogy jobbá tegye életünket.¹⁹

¶ „Bonyolult világban élünk, sokkal több erőforrást használunk, mint amennyit kellene. A dizájn azért fontos, mert megmutatja számunkra a helyes utat. Generációkon átívelve azt hirdeti, hogy az életben az apró dolgok is összeállhatnak valami nagyobbá. [...] Szerencsére a korábban »életstílus« [lifestyle] értelemben használatos dizájnfogalom használata

generációkon
átívelve azt hirdeti,
hogy az életben
az apró dolgok is
összeállhatnak
valami nagyobbá

[19] Hütter, Frida (2014): Design soll das Leben verbessern. Interview mit Christoph Thun-Hohenstein. In: More Than Design, Nummer 3/2014.

ARTIFICIAL TEARS: Singularity & Humanness – A Speculation, kiállításrészlet, 2017
© Aslan Kudrnofsky/MAK





visszaszorul. Ezen már régen túlvagyunk. Ha ma az ipari dizájnnek egy olyan legendája, mint Dieter Rams, azt mondja, hogy ma a dizájnerek feladata nem tárgyak készítése, hanem a társadalom jobbá tétele, akkor máris láthatjuk, micsoda felelősség nyugszik ma a dizájnerek vállán” (idézet a fent említett interjúból, Christoph Thun-Hohensteinnel Frida Hütter beszélgetett).

mindeközben
az egész múzeum
megőrizte az
„álljunk messze a
műtárgyaktól, ne
fogdossuk
a műtárgyokat”
régről megszokott,
elidegenítő
attitűdjét

¶ Afféle poszt-posztmodern intézményként a múzeum mai kiállításai leginkább társadalmi kérdésekkel foglalkoznak, illetve a jövő nagy kérdéseire keresik a választ a „hasznos” vagy „alkalmazott” művészet eszközeivel. Ehhez hozzá kell tenni, hogy mindeközben az egész múzeum megőrizte az „álljunk messze a műtárgyaktól, ne fogdossuk a műtárgyokat” régről megszokott, elidegenítő attitűdjét, illetve a régi, 19. században megalapozott gyűjtemények állandó kiállításaként szintén látogathatók.

¶ A Bécsi Iparművészeti Múzeum mégis próbálkozik, hogy a klaszikus múzeumi keretek közül kilépve valami mozgalmasat, interaktívat mutasson, amelyben megjelenik a reflexió, ön-reflexió lehetősége. Így például a *Do you trust robots?* kiállítás (amely a 2017-es Vienna Biennale egyik fénypontja volt) nemcsak láthattam a gyerekszoptató vagy haldokló gondozó robotokról készült installációkat, hanem hosszan cseteltem egy mesterséges intelligenciával, aztán meg játszottam a kilencvenes évek régen elfeledett játékkonzolán.

¶ Christoph Thun-Hohenstein szintén a fenti interjúban azt is kifejtette, hogy fontos számára a kiállítások kivitele a múzeumból, az iskolákkal és egyéb oktatási intézményekkel való együttműködés, illetve a tervek között szerepel a jelenleg kihasználatlan Flakturm újramegnyitása. A múzeum anyagát az igazgató tudatosan nem „kiállításoknak”, hanem

Még manapság is zajlik az ilyen, úgynevezett „múzeumbővülések” történelmi kutatása és feldolgozása, amelyek során néha fájdalmas a szembenézés, hogy egy osztrák múzeum valamely ékessége például egy elpusztított zsidó család tulajdona volt korábban.

„labornak” nevezi, mondván, a teret (legyen az akárhol) meg kell tölteni étellel, és a statikus műtárgyak helyett a változásra, a folyamatos megújulásra, művészet és élet kölcsönhatására kell törekedni. Ugyanez a látásmód köszön vissza egyébként a múzeum aktuális küldetésnyilatkozatában is.²⁰

[20] mak.at/das_mak/mission_statement.

Ilyen szempontból a múzeum kétszeresen is megőrizte a 19. század örökségét. Egyfelől megmaradtak az akkor elkezdett folyamatok: a régi gyűjtemények, az épület, a klasszikus értelemben vett kiállítóterem. Fennállhatna annak veszélye is, hogy a mai múzeum csupán ennek a művészettörténeti bemutatására és egy konzerváló, statikus koncepcióra szorítkozik. Másfelől viszont ahogyan annak idején Eitelberger és Falke is valami nagyon modernnel és előremutatóval álltak elő a saját korukban, és felforgatták a múzeum, a kiállítás és az iparművészet fogalmait, úgy a mai múzeum is igyekszik felforgatni, meglepni, megdöbbeníteni, provokatív kérdéseket feltenni.

Bizonyos kérdésekben a múzeum nem is foglal egyértelműen állást, hanem teret ad a különféle véleményeknek. Erre talán a legjobb példa a 3D-nyomatás kérdése, amely alapjaiban változtathatja meg az iparművészetet. Műalkotás-e valami, amit egyedien terveztek ugyan, de aztán géppel, úgyszólván „lélektelenül” sokszorosítottak? Van-e helye egy múzeumban a 3D-nyomatott műveknek? Vagy talán éppen ettől lesz végérvényesen „posztta” egy múzeum?

*műalkotás-e
valami, amit
egyedien terveztek
ugyan, de aztán
géppel, úgyszólván
„lélektelenül”
sokszorosítottak?*

Talán a 19. és a 21. század között húzott, fentebb kifejtett párhuzamom az oka, de én a 3D-nyomatást az ipari forradalom legújabb hullámának tekintem. Márpedig láthattuk a múzeum előtörténetében, hogy maga az iparművészet és a belőle ebből kinövő múzeum (legalábbis Ausztriában) a sokszorosíthatóságnak, a termékek olcsóbb előállításának, a „ritka” dizájn gyakorivá válásának következménye volt. Akkor miért is ne várjuk izgatottan, hogy ez a legújabb forradalom milyen változásokat hoz majd a jelenleg (még) egy-egy alkotó egy-egy művét bemutató múzeumban? Az, hogy végül a Bécsi Iparművészeti Múzeum milyen gyakorlati választ talál majd erre a nyitott kérdésre, ma még nem tudhatjuk, de érdemes figyelemmel kísérnünk.

