

ÉBLI GÁBOR:

*AVANTGÁRD, MODERN ÉS KORTÁRS*

*A 20. SZÁZADI MŰVÉSZET  
MÚZEUMI BESOROLÁSÁRÓL*

**A**múzeum sokáig egy megfellebbezhetetlen esztétikai rangsor ideológiailag pártatlan közvetítőjének szerepében működött. Ezzel szemben ma a kritikai diskurzus nagy hangsúlyt helyez a gyűjteményezés és kiállítás-politika társadalmi beágyazottságára, az érték kiválasztás és kategorizálás folyamatára, s a művészeti áramlatokkal való kölcsönhatására.<sup>1</sup> Eközben a nyugati múzeumok soha nem látott közönségsikernek örvendenek. A látogatókat gyakran a modern művészet mára klasszikus értékévé vált művei vonzzák, amelyeket a maguk korában jókora bizalmatlansággal, késéssel, esetenként csak az elutasítás évtizedein túljutva fogadtak be közgyűjtemények. Bármilyen vehemens is, s helyenként elvi jellegű is volt e konfliktus a klasszikus modernizmus egyes áramlatai és a múzeumok között, történeti távlatból nézve az impresszionista, poszt-impresszionista, majd bizo-

---

<sup>1</sup> A jól ismert könyveken túl három hasznos tanulmány: Wolfgang Kemp: „Kunst wird gesammelt. Kunst kommt ins Museum”, in: Werner Busch (szerk.): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen I.* München, Piper, 1987, 185-229; Donald Preziosi: „Art History, Museology, and the Staging of Modernity”, in: Maurice Tuchman (szerk.): *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art.* Los Angeles, LACMA, 1992, 296-307; Andreas Huyssen: „Escape from Amnesia: The Museum as Mass Medium” in: *Twilight Memories.* London, Routledge, 1995, 122-156. E tanulmány a *Mi az avantgárd?* című 2001. áprilisi konferencián elmondott gondolatokból nőtt ki, megírását segítette az OTKA T 37298 kutatási programja. Az oroszországi tanulmányúthoz köszönöm a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma támogatását.

nyos avantgárd művek megkésett múzeumba kerülése csupán a kanonizáció időbeni eltolódása volt. Az esztétikai újítás erejét figyelembe véve, természetesnek, néhány esetben meglepően rövidnek tűnik a múzeumok kivárása. Ahogy a közízlést alakító tényezők, a galériások és gyűjtők, a kultúrpolitika szereplői nyitottak a modern művészet felé, a 20. század első felében a múzeumok is a modern művészetért felelős osztályokat hoztak létre, s gyűjteményükbe illesztették az új műveket. A második világháború után a köz- és magángyűjtemények versengése e téren már kifejezett műpiaci árrobbanáshoz vezetett. Mára a modern alkotások a látogatók számára az itáliai reneszánszhoz hasonló klasszikus kincsekké váltak.<sup>2</sup>

Modern művészet múzeumi sikere az ötvenes évek óta már a század első fele avantgárd irányzatainak gyűjtését és bemutatását is felöleli. Ez egy elméleti kérdést is felvet. Az impresszionista, poszt-impresszionista, illetve ilyen hagyományokon kialakuló, későbbi irányzatok művei – az időbeni csúszástól eltekintve – szervesen kapcsolhatók voltak a polgári magángyűjtés s a közkeptárak logikájához. Ám az avantgárd több iránya eredetileg elvi ellentétben állt a gyűjtéssel, és a múzeummal mint „temetővel”, a művek

---

<sup>2</sup> Walter Grasskamp. *Museumsgründer und Museumsstürmer* (München: Beck, 1981); Philip Fisher. *Making and Effacing Art: Modern American Art in a Culture of Museums* (Oxford: Oxford University Press, 1991)

életközelségét semlegesítő intézménnyel. Az avantgárd programok két kulcseleme, a hagyományos műforma radikális átalakítása és a művek társadalmi hatásának aktiválása, éppen a polgári szalont dekoráló vagy „múzeumba vonult” művészet kereteit feszegette. Mára az avantgárd alkotások is klasszicizálódtak a múzeumban. A hatvanas évek óta a múzeumok úgy kanonizálják a modern művészet történeti hullámain, hogy az avantgárd is a művészeti kronológia egy fejezetévé egyszerűsödik. A „modern múzeum” ellentmondása feloldódott. Egyre nyilvánvalóbb, hogy a modern művészet jelentős része múzeumi elhelyezésre készült, vagy legalábbis jól érvényesül múzeumi közegben. A múzeum a modern művészetnek is inspirálója, finanszírozója és szentélye lett. A múzeumot kihívó avantgárd is a modern művészet tágabb kategóriájának része, a mai múzeumi siker eszköze lett.<sup>3</sup>

---

3 A leglátványosabb, francia példához ld. Jean Baudrillard, 'The Beaubourg Effect: Implosion and Deterrence', October 20, 1982, 3-13; Patrick Boylan, 'Museum policy and politics in France, 1959-1991', in Susan Pearce (ed.) *Museums and Europe 1992* (London: Athlone, 1992), 87-115; Jean-Louis Cohen, 'Monuments pour une culte de masse. Le Solomon R. Guggenheim Museum et le Centre Geroges Pompidou', *Cahiers du MNAM* 67, 1999, 4-29; Marc Fumaroli. *L'Etat culturel. Une religion moderne* (Paris: Fallois, 1991); Genevieve Gallot, 'Le Centre Pompidou, une utopie épuisée?', *Débat* 1, 1998, 22-33; 'L'utopie Beaubourg dix ans après', különszám, *Esprit* 2, 1987; Pascal Ory. *L'aventure culturelle française, 1945-1989* (Paris: Flammarion, 1989); Nathan Silver. *The Making of Beaubourg* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994).

Míg a mai múzeumi bemutatás így a szélesebb modern művészeti irányzatokhoz homogenizálja az avantgárd programokat, a huszadik század első felében a múzeumi szerzeményezés még igen rétegzett volt a művészeti formabontás és társadalmi szerepvállalás programjaihoz való kurátori viszony szerint. Tanulságos a modern és avantgárd irányzatok múzeumba kerülésének történeti kutatása: milyen műveket, mikor és hogyan szerzeményezett, illetve állított ki adott múzeum? Alkalmazható-e a múzeumba kerülés az akkori „kortárs”, „modern”, illetve „avantgárd” kategóriájának megkülönböztetésére? Lehet-e egy mű avantgárd jellegének ismérve éppen a korabeli múzeumi elutasítása; s viszont, avantgárd volt-e az a gyűjtő, aki kortársként vett avantgárd műveket? Kérdés, hogy lehet-e „avantgárd múzeum” fogalmáról beszélni, ha egy közgyűjtemény nem csupán progresszív műveket vásárolt, hanem működésében is avantgárd programot vállalt fel. Tágabb értelemben: megkülönböztethetők-e „modern múzeumok” a modern művészet múzeumaitól?

## NYUGAT-EURÓPAI PÉLDÁK

Élő művészet múzeumi reprezentációját a XIX. században az európai nemzetállamok kultúrpolitikai nacionalizmusa határozta meg. E konzervatív szemlélet lassította a modern művészet múzeumi megjelenését

még fő irányzatainak szülőhazájában, Franciaországban is. A Luxembourg-palotában 1818 óta működő Musée des Artistes Vivants csak 1890-ben, közadakozás nyomán fogadta be első modern művét, Manet *Olympiáját* (1863), s az onnan tizenhét évvel később került végleges múzeumi helyre, a Louvre-ba mint nemzeti panteonba. Szintén csak magán kezdeményezésre, a Caillebotte-hagyaték (1894), a Moreau-Nélaton-hagyaték (1906) és Camondo gróf gyűjteménye (1911) révén, komoly múzeumi ellenállást legyőzve kerültek az első impresszionista művek közgyűjteményekbe. Az első világháború után, a poszt-impresszionista művek elfogadásánál már rövidült az időbeli csúszás. Az első Matisse-mű 1921-ben, Gauguin 1923-ban, Seurat 1927-ben került a Luxembourgba. A Párizsban tömörülő nem-francia modern művészet reprezentációjára önálló intézményként létrehozták a Musée des Écoles Étrangères-t a Jeu de Paume-ban (1922–1940).<sup>4</sup>

Ám a modern művészet iránti múzeumi fogékonyság sokáig nem haladt túl a poszt-impresszionizmuson. Az avantgárd első jeles galériása, Daniel-Henry Kahnweiler

---

4 Vö. Robert Rosenblum. *Paintings in the Musée d'Orsay* (New York: Stewart, Tabori & Chang, 1989). A Centre Georges Pompidou átfogó katalógusát 1987-ben bocsátották ki. Klasszikus modern művészet magángyűjtéséről egy jó kiinduló munka Pierre Cabanne, *The Great Collectors* (London: Cassell, 1963); vö. Gerlad Reitlinger. *The Economics of Taste*, 3 vols. (London: Barrie & Rockliff, 1961; vol. 3. 1970).

1907–1914 között Párizsban kialakult képanyagának (főként Derain, Vlaminck, Van Dongen; illetve Picasso, Braque, Gris és Léger művei) négy kényszerű aukcióján (1921-1923) a nyolcszáz, alacsony áron megszerezhető mű közül alig néhány került közgyűjteménybe. A vásárlók inkább értelmiségiek voltak, köztük Éluard, Tzara, Breton. A francia múzeumok átfogó modern és avantgárd művészeti anyagai csak 1945 után – s akkor is erősen egy adózási újítás, az örökösödési adó fizetése helyett elszámolható *dation* bevezetése (1968) nyomán, gyakorlatilag magángyűjtemények köztulajdonba emelésével – alakultak ki.<sup>5</sup> A két világháború között csak a galériások és gyűjtők vásároltak avantgárd műveket. Paul Guillaume vezette be a nagy amerikai vásárlók közül Alfred Barnes-t Arhipenko, Epstein, Lipsitz szobrászatába és Soutine festészetébe. Ugyanekkor kerültek Rouault művei Maurice Girardin gyűjteményébe, s Picasso képei a Stein családhoz. A szomszédos Hollandiában is magángyűjtemények tartottak lépést az avantgárddal, sajátosan a Van Gogh iránti nemzeti érzékenység talaján. Közülük a Kröller-Müller-gyűjtemény

---

5 Ld. Daniel-Henry Kahnweiler, *My Painters and Galleries* (London: Thames and Hudson, 1971). Kahnweiler mint német állampolgár anyagát az első világháború alatt lefoglalták a francia hatóságok; s ez került árverezésre 1919 után. Általánosabban, nyugati köz-és magángyűjtés radikális átalakulásáról a XIX. század közepe óta ld. Niels von Holst, *Creators Collectors and Connoisseurs* (London: Thames and Hudson, 1967).

(ma múzeum Otterlóban) 1907–1921 között azonosult a konstruktivista szemlélettel, s Mondrian képeit is felölelte.

Nagy-Britanniában az ízlés lassabban idomult a modern művészethez. A Victoria & Albert Museum alig fogadta el Degas Robert *Le diable* című művét – mint első igazán modern festményt, amely túllépett a britek által is jóváhagyott barbizoni etalonon – az Ionides-hagyaték részeként (1901). Hugh Lane impresszionista gyűjteményét a National Gallery még 1917-ben is csak a közvélemény nyomására fogadta el. A Degas halálát követő párizsi műterem-árverés (1918) volt az első alkalom, hogy az ekkor sebtében létrehozott National Art-Collections Fund állami pénzen vett modern műveket.

Az 1897-ben megnyílt Tate Gallery 1946-ig nem jutott éves rendszerességű modern művészeti szerzeményezési kerethez.<sup>6</sup> Csupán a Stoop-hagyaték (1933), s főleg Samuel Courtauld műselyem-iparos ízlésének és nagyvonalúságának köszönhető modern művészeti anyagát. Azonban a

---

<sup>6</sup> Douglas Cooper, *The Courtauld Collection* (London: Athlone, 1954) igen részletes bevezetője máig a modern európai, s azon belül brit gyűjtésének mértékadó tanulmánya; ld. még uő, 'Early Collectors of Impressionist Painting', *Impressionism & Modern Art: The Season at Sotheby Parke Bernet 1973-74* (London: Sotheby's, 1974), 7-20. Cooper maga a kubizmus jeles gyűjtője volt. Vö. Kate Flint (ed.) *Impressionists in England: The Critical Reception* (London: Routledge, 1984); Ronald Alley (ed.), *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art* (London: Tate Gallery, 1981); *The National Gallery Summary Catalogue* (London, 1958)

Courtauld Fund támogatásával vásárolt 39 kép (1923–1927) sem lépett túl a poszt-impresszionista cezúrán, s már fauve-okat sem tartalmazott. Rouault és Matisse műveinek tíz évet kellett az első felajánlástól várniuk, hogy a Contemporary Art Society ajándékként 1936-ban a Tate elfogadja őket. A Tate modern szobrászati anyaga szintén csak Rodin, Maillol és Despiau műveiig terjedt a harmincas évek végéig. Eközben Peggy Guggenheim avantgárd irányzatok vezető támogatója lett a két világháború közötti Londonban. Clive Bell, Roger Fry és a New Critics munkássága felépített egy formalista gondolkodást. Ám a brit közízlés, s a múzeumok fogékonysága a modern művészet iránt csak a második világháború után követte ezt a műpártoló értelmiségi elitet.

Európában a német gyűjtők és múzeumok követték legszorosabban a modern művészet hullámait. Hugo Tschudi, a berlini Nationalgalerie, majd a müncheni Neue Pinakothek igazgatójaként, 1896–1910 között a francia festészet Manet-től Cézanne-ig terjedő skálájával gazdagította a két múzeumot. A német társadalmi-gazdasági virágzás révén a modern művészet iránt egyre fogékonyabb városi értelmiségi és tőkés rétegek segítségével, országszerte követték példáját a válogatott anyagot gyűjtő múzeumok, mint a Kunsthalle Bremen, a Städel Institut Frankfurt, vagy a Wallraff-Richartz-Museum Köln. Alfred Lichtwark (Hamburg), Fritz Wickert

(Mannheim) és más múzeumigazgatók kiválósága a Renoir-tól Van Goghig húzódó anyag szerzeményezésében 1933 után derült ki, amikor náci ideológiai hadjárat indult a modern művészet irányzatainak többsége ellen. A Weimari Köztársaság idején, a húszas évek pénzügyi válsága ellenére, a magán- és közgyűjtemények a poszt-impresszionizmuson túli, avantgárd irányzatok felé is nyitottak. Az 1936–37-es műtárgyfoglalások, s az Entartete Kunst kiállítás tette nyilvánvalóvá, hogy nem sporadikus lépésekről, hanem átfogó közgyűjteményi elkötelezettségről volt szó a modern művészet haladó vonulatai iránt. Ebben fontos elem volt Ludwig Justi, a berlini Nationalgalerie igazgatójának (1909–1933) sikere 1919-ben, amikor a korábbi koronahercegi palotát megszerezte külön a modern művészet legújabb alkotásainak bemutatására.

Az élenjáró német magángyűjtők – Oscar Schmitz (Drezda), Karl Osthaus (az esseni Folkwang Museum patrónusa), vagy Alfred Flechtheim, aki Berlinben galériásként is működött 1905-től – már az első világháború előtt Picasso műveket birtokoltak.<sup>7</sup> Tá-

---

k7 Az első világháború előtt német kézen lévő Picasso-anyag talán legismertebb darabja *Les Saltimbanques* volt a müncheni König-gyűjteményben (ma Chester Dale Collection, National Gallery of Art, Washington, D. C.). A német múzeumtörténet ezen kérdéseire ld. még: Alfred Hentzen, *Die Berliner National-Galerie im Bildersturm* (Köln: Grote, 1981); Hans Belting, *The Germans and their Art: a Troublesome Relationship* (New Haven, Co.: Yale University Press, 1998); Johann von Hohenzollern, Peter-Klaus

mogatásukkal a Brücke és a Blauer Reiter alkotóinak képei a nyugat-európai avantgárd munkáival együtt kerültek a német múzeumokba. Munch, Feininger, Marc, Dix és Klee képei így jutottak közgyűjteményekbe. A Verein Freunde der Nationalgalerie elnöke, Heydt báró letéteként, 1936-ig Nolde és Beckmann, valamint Braque és Picasso művei voltak a múzeumban. Ezt a lendületet törte meg a hitleri avantgárd-ellenesség. A második világháború után a (nyugat-)német művészeti reprezentáció újra felvette a modern, s több tekintetben avantgárd művészeti programot. Éppen a hitleri csorba kiköszörülésére, a kasseli Documenta kiállításai és a német múzeumok szerzeményezései az ötvenes évektől kezdve az európai országok között a leghamarabb kanonizáltak különböző avantgárd irányokat.

## AZ AMERIKAI BEFOGADÁS

A modern művészet iránti német elkötelezettséget a huszadik század első felében csak az Egyesült Államok szárnyalta túl. Kultúrtörténeti különbségek, s főként a magángyűjtés túlsúlya miatt az európai-amerikai összevetés csak árnyalt tárgyalásban

---

Schuster (eds.) *Manet bis Van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne* (Berlin: Prestel, 1996); Peter Paret, *German Encounters with Modernism, 1840-1945* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001); Françoise Forster-Hahn (ed.) *Imagining German Culture: 1889-1910* (Washington, D. C.: National Gallery of Art, 1996).

megalapozott, de két megállapítás már elsőre szembeötlő. A New York-i Metropolitan Museum élenjáró európai társaihoz hasonló ütemben és csoportosításban szerezte a legelső modern műveket (1889 Manet, 1903 Renoir, 1907 Cézanne). A poszt-impresszionizmus széleskörű, tartós elkötelezettséget mutató, s a múzeumokkal együttműködő befogadásában az amerikai köz- és magángyűjtés már megelőzte Európát. Ennek példái a Havemeyer, Barnes és Bliss gyűjtemények. A döntő különbség pedig éppen a harmadik művészeti jelenségcsoport, az avantgárd terén mutatkozott. Ezt a három nővérként ismert New York-i múzeumok – a Guggenheim, a Whitney és a MoMA – tevékenysége mutatta.

Az ösztönzést Herwarth Walden berlini Der Sturm galériájában nyerő Hilla Rebay lett az 1929-től már mint Museum of Non-Objective Painting működő – holott két évvel korábban még a régi mesterek Frick- és Morgan-féle gyűjtői köréhez tartozó – Solomon R. Guggenheim-gyűjtemény irányítója. E nagyon specifikus, Kandinszkij munkásságát abszolutizáló avantgárd ízlésnél tágabb szemlélettel, az amerikai modern művészet széles ívét gyűjtötte Gertrude Whitney, illetve a szalonjából kinövő „nemzeti” modernművészeti múzeum, a Whitney Museum of American Art. Az Alfred Barr vezette Museum of Modern Art pedig már a második világháborút megelőző kiállítá-

sain az impresszionizmus utáni művészet történeti rendezésére, kanonizációjára törekedett. E múzeumi erőteret a dada és kubista magángyűjtemények sora egészítette ki és gazdagította adományokkal már az 1920-as évektől. Ismert keleti-parti példák a Dreier, Quinn és Gallatin gyűjtemények.

Míg a három múzeumi gyűjtemény közül a Whitney egyfajta európai típusú, nemzeti reprezentációra törekedett, a Guggenheim és a MoMA programja az egyetemes modernizmuson belüli specializációra épült. A Guggenheim eredeti elnevezésében a „non-objective” a gyűjtemény különlegességét definiálta. Rebay megkülönböztette a nem-objektív az absztrakttól: az absztrakt egy leképező szemléletből való elvonatkoztatással, míg a nem-objektív eredendően egy ábrázoló szemlélet megkerülésével, közvetlenül a művészetben rejlő spirituális elem megmutatkozásával születik. Nemcsak non-figuratív volt tehát a Guggenheim kezdeti programja, hanem azon belül is egy specifikus alkotói hitvalláshoz kötődött. Ez egy magángyűjtemény keretein belül egyedi ízlésnek minősülhetett, míg a múzeumi nyilvánosság vállalásával egyértelmű köznevelői és ízlést diktáló szándéka lett.

Ez a művészeti avantgárd programok egyik fő jellegzetességét, a kizárólagosság, a kiválasztott érték hirdetését kölcsönözte a Guggenheimnek. A hagyományos múzeumi feladattal szemben, a Guggenheim

nem történeti folyamatban vagy a korszak keresztmetszetében mutatta be műveit, hanem mint az egyedül „helyes” művészet fóruma működött egészen a második világháború utánig. Így a Guggenheim egy avantgárd művészeti irányzat elkötelezett reprezentációs keretének volt tekinthető. Működésében viszont számos hagyományos múzeumi elemet megtartott. Nem vált művészeti alkotó helyszínné, bár ikonikus New York-i épülete révén közel került ahhoz, hogy mint múzeum maga váljon avantgárd építőművészeti alkotássá. Ebből azóta a Wright-féle spirál és a kiállított művek esztétikai hatásának konfliktusa maradt meg, miközben mind az építészeti szándék, mind a gyűjtemény avantgárd jellege történetivé vált. De az első néhány évtizedben az épület és a műtárgyanyag is egyértelműen avantgárd programot követett.

A Guggenheim magángyűjtemény múzeummal alakulásával egy időben jött létre New Yorkban a Museum of Modern Art. A MoMA és a Metropolitan Museum között egészen a negyvenes évekig fennállt egy Luxembourg – Louvre jellegű munkamegosztás esélye. Alfred Barr ezt a torpedó képével írta le: a modern művészet mindenkori legújabb hullámai mint a víz áramolnának át a MoMA-n, hogy a letisztult értékek a Metropolitanban kapjanak állandó helyet. Ez esetben a MoMA, a Luxembourg, a berlini Kronprinzenpalais, s

bizonyos értelemben – a londoni National Galleryhez képest – a Tate is egy ugyanolyan típusú *lieu de passage*, egy szűrő lett volna. Ez egy Kunsthalle és egy múzeum közötti, átmeneti kiválasztó-teret határozott (volna) meg. Azonban a MoMA magángyűjtemények sorát kapta ajándékba a harmincas évek végétől, s 1939-re elkészült önálló épületében egy idő után már a saját tulajdonú és egyéni koncepciójú állandó kiállításával lett ismertté.

Barr döntése volt, hogy a modern művészet bemutatását Cézanne-tól indította. Az impresszionisták más a klasszikus művészet részeként, a Keleti-part és Chicago nagy, *beaux-arts* típusú múzeumaiba tartoztak. Ez a MoMA hangsúlyát a kubista-konstruktivista irányba, s ezáltal a modern művészetten belül egy formalista avantgárd szemlélet felé helyezte. Ennyiben a MoMA önmagát a Metropolitanhez képest valóban előörsként definiálta. A MoMA gyűjteménye és kiállításai más avantgárd program-elemeket is felvállaltak, így a design, a fotó és a film együttes kezelését a festészettel és szobrászattal. Egy ilyen azonosulás bizonyos avantgárd törekvésekkel a MoMA esetében sem társult azonban a múzeum mint klasszikus indíttatású intézmény kritikájával.

A MoMA a nyugati világ leghaladóbb modern művészeti anyagával rendelkezett, ám éppen ennek avantgárd jellegét szorította vissza azzal, hogy a művek múzeumi



kanonizációjára törekedett. A MoMA mint intézmény működésének sikere – amely a második világháború után Európa-szerre a modern művészeti múzeumfejlesztés mozgatórugója volt – a MoMA által képviselt művészet közvetlen hatásának elerőtlenedését siettette. Szakmailag avantgárd programjának értékeket rögzítő, múzeumi kanonizációs megvalósítása maga volt azon elidegenítő folyamat, amelyet Gertrude Stein a modern múzeum önellentmondásának nevezett. Ez egyszerre lett oka és következménye az avantgárd irányzatok történetivé válásának. A múzeum profetikus programja – Barr kifejezésével élve: „the mission to market modern art” – elvette az egyes művek és irányzatok avantgárd jellegét.<sup>8</sup>

A nyugat-európai és amerikai példákat összevetve kitűnik, hogy modern művé-

---

8 Alfred Barr, *A New Art Museum* (New York: MoMA, 1929), reprinted in *Defining Modern Art: Selected Writings*, ed. Irving Sandler (New York: Abrams, 1986), 69-72; John Elderfield (ed.) *The Museum of Modern Art at Mid-Century* (New York: MoMA, 1995); Conger Goodyear. *The Museum of Modern Art. The First Ten Years* (New York: priv. ed., 1943); Russell Lynes. *Good Old Modern. An Intimate Portrait of MoMA* (New York: Atheneum, 1973); Mary Staniszewski. *The Power of Display: a History of Exhibition Installations at the MoMA* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998); Conn, Steven. *Museums and American Intellectual Life, 1876-1926* (Chicago; University of Chicago Press, 1998); vö. 'The Metropolitan Museum, 1870-1970-2001', különszám, *Artnews* 1, 1970; Karl Meyer. *The Art Museum. Power, Money, Ethics* (New York: Morrow, 1979); Marcia Pointon (ed.) *Art apart. Art institutions and ideology across Europe and North America* (Manchester: Manchester University Press, 1994).

szet gyűjteményi befogadásának üteme a 20. század első felében elsősorban a közízlés átalakulásától függött. Az akadémikus, illetve szalonfestészet jellegű művek sokáig a „kortárs” vásárlások zömét adták. Amilyen ütemben azután a „modern” ízlés teret nyert, a gyűjtemények is a nemzeti kultúrkinccs részeként emelték be a modern műveket a művészeti kánonba. Ebben ugyanúgy domináns elem volt a nagy állami közgyűjtemények közötti nemzetközi rivalizálás, ahogy az – a Louvre napóleoni kiszélesítése óta – a nacionalista színezetű európai múzeumpolitikát jellemezte végig a 19. században. Ezzel párhuzamos volt az Egyesült Államok modern művészeti gyűjteményeinek páratlanul gyors kialakulása, a régi mesterek importján túl. Az amerikai kulturális identitás részben az európai modern művészet minél gyorsabb és átfogóbb befogadásán alapult. Az első világháború után az európai országok egymással, valamint Európa Amerikával versenyzett modern művészet gyűjtésében.

Avantgárd irányzatok művei felemásan – inkább a formai újításuk, semmint a társadalmi programjuk megítélése alapján – kerültek be modern művészeti anyagokba. Egy-egy önálló képi nyelv egy-egy magángyűjtő egyedi ízlésének megfelelően lett képviselve a műgyűjteményekben, majd onnan a múzeumokban. Azon avantgárd irányzatok, amelyek elsősorban formai újí-

tásra törekedtek, így tulajdonképpen az impresszionista művek befogadásának korábbi csúszásához hasonlóan, egyszerű időbeli késéssel kerültek gyűjteményekbe. Sőt, ez a csúszás minden újabb művészeti hullámnál rövidült is, hiszen a befogadó közeg egyre fogékonyabb lett az új képnyelvi megoldásokra.

### AZ OROSZ ALTERNATÍVA

Az avantgárd programok társadalmi eleme – különösen alkotás és befogadás egymáshoz közelítése – sokkal kevésbé csapódott le a nyugati gyűjteményekben. A Guggenheim vagy a MoMA, illetve számos expresszionista irányú német magángyűjtemény esetében, formai újítás tekintetében lehetett modern, akár kifejezetten avantgárd gyűjteményekről beszélni. Az avantgárd programoknak a művészetet társadalmisító törekvése azonban nem a nyugati művészeti központokban és gyűjteményekben, hanem a politikai és művészeti forradalom egybeesése nyomán, Szovjet-Oroszországban kapott megvalósulási esélyt. A két világháború között Európában másutt – így Németországban (Hannover), illetve Lengyelországban (Lódz) – működő, nemcsak a szerzeményezésben, hanem az alkotói-befogadói programban egyaránt avantgárd művészeti intézmények szintén a szovjet példa kisugárzásai voltak. A múze-

um mint intézmény avantgárd átalakításának kísérletét tehát alapjában a tízes-húszas évek szovjet művészeti és kultúrpolitikai fordulata kezdeményezte.

A modern művészeti gyűjtésében a moszkvai Scsukin- és Morozov-fivérek már példát mutattak a világnak 1897-től 1917-ig. Monet-tól Matisse-ig terjedő, együttesen közel ötszáz darabos gyűjteményük a forradalmi államosítást követően korának legjobb modern művészeti múzeumi anyagát alkotta (Új Nyugati Művészet Első, illetve Második Múzeuma). Modern francia művészet ilyen teljességű múzeumi megjelenése annál különlegesebb volt, mivel az egyébként elsőrangú, cári eredetű orosz közgyűjteményekben modern művészeti gyűjtés nem folyt. Október politikai fordulatának következtében a világ régi mesterekben egyik leggazdagabb, ám a mindenkori élő alkotók iránt Greuze és Chardin óta elenyésző érdeklődést mutató múzeumi közege gyarapodott a világ akkori legjobb modern művészeti anyagával.

Ugyanakkor a Scsukin- és Morozov-gyűjteménynek még a Picasso és Braque kubista korszakából származó darabjai is egy (nagy)polgári magángyűjtemény logikájába illettek. A formai újítás iránti minden érzékenységük mellett, a két gyűjtő –, illetve később az anyagukat kezelő múzeumok – a művekre mint egy hagyományosan értelmezett képtár darabjaira tekintett.

A Scsukin- és Morozov-palota a forradalom előtt kifejezetten polgári-értelmiségi szalonként működött. Amennyire „úttörő” volt a két gyűjtő ízlése a modern francia festészet válogatásában, annyira megmaradt gyűjteményük klasszikus, polgári, képtári jellege. Scsukin és Morozov gyűjteménye a legmarkánsabb példa volt arra, hogy kortárs gyűjtő-befogadóként miként lehetett akár a klasszikus képnyelv egyértelmű felbontására törekvő kubista képeket is a reneszánsztól húzódó európai festészeti ív egy újabb fejezeteként értelmezni.

A két gyűjtő ezzel mintegy megelőlegezte a 20. század azon, később letisztult álláspontját, hogy a modern festészet, s annak formalista indíttatású avantgárd irányzatai a régi mesterek képtári folytatásaként mutathatók be. A szovjet múzeumtörténet ugyanakkor nem esztétikai, hanem politikai alapon mozdult ebbe az irányba. Scsukin és Morozov gyűjteményét a húszas évektől szakaszosan a leningrádi Ermitázs és a moszkvai Puskin Múzeum anyagába olvasztották. A két magángyűjteményből eredetileg létrehozott Új Nyugati Művészet Múzeumát – amely, műtárgyanyagát nézve, a Jeu de Paume vagy a Courtauld Fund által gazdagított Tate, illetve akár a MoMA egyfajta megfelelője volt – végül 1948-ban teljesen megszüntették. Sztálin, a második világháború katonai sikerétől támogatva, felszámolhatta a két korábbi ma-

gángyűjtemény intézményi maradványát, és deklarálhatta, hogy önálló „modern művészeti” múzeumra nincs szükség a szovjet rendszerben. Ezzel zárult le a Scsukin- és Morozov-gyűjtemény három évtizedes (1917–1948) közgyűjteménybe emelése. S bár a nyugati modern művészet önálló reprezentációjának és a polgári magángyűjtés hagyományának felszámolása politikai indíttatású volt, végül ugyanazt a művészet-történeti belátást eredményezte, amit a múzeumi kanonizáció világszerte sugall: az Ermitázsban Picasso kubista képei a Régi Képtár szerves folytatását nyújtják.

Oroszországban sajátságosan alakult a nemzeti modern művészet múzeumi jelenléte is. A moszkvai városi Tretyakov-képtár (1892) és a pétervári birodalmi Orosz Múzeum (1893) ugyan helyet adott realista (*peredvizsnyik*), sőt art nouveau műveknek (*Mir isszкусztva*), ám Október egy csapásra az avantgárd irányzatok alkotóit emelte a kulturális intézmények középpontjába. Politikai és művészeti forradalom egybeesése hozta létre a Művészeti Kultúra Múzeumát, amely az Orosz Múzeumba történt beolvasztásáig (1926) a világ leghaladóbb modern művészeti közgyűjteménye volt. Ez a kifejezés gyűjteményi és intézményi értelmében is alkalmazható. A Muzej Hudozsesztvennoj Kulturi műtárgyanyagát a művészek, például Malevics, Filonov és Kandinszkij adományai hozták létre. Így a gyűjteményt nem

nemzeti reprezentációs céllal válogatott „kortárs” művek, hanem avantgárd program jegyében fogant alkotások építették fel. A szimbolikus módon az Izsák-székesegyházzal szemben elhelyezett múzeum egyszerűsmind műteremként, iskolaként, kiállító- és gyűjteményező-helyként egyaránt működött. Így mint intézmény nem egy klasszikus múzeum, még csak nem is egy elitista, white cube jellegű, MoMA típusú múzeum, hanem a művészek által öngazgatott, alkotást és befogadást közvetlen kapcsolatba hozó, avantgárd laboratórium volt.<sup>9</sup>

A 20. század első két évtizedében tehát mind a modern művészet magángyűjtésének, mind az avantgárd múzeumi felkarolásának leghaladóbb – ugyanakkor ingatag társadalmi bázist élvező, és államilag is csak átmenetileg támogatott – példáját (Szovjet-)Oroszország szolgáltatta. A sztálinizmus kezdete éppen ezt a szabad szellemet fojtotta el a húszas évek második felétől. Amilyen lenyűgöző módon gazdagodott

---

9 Irina Antonova (ed.) GMII imeni Pushkina. Katalog zhivopisi (Moskva: GMIIIP, 1995); Albert Kosztenevics. Ermitazs. Szobranije zapadnoevropejszkoj zshivopiszi. Katalog. Francuzszkaja zshivopisz. Vtoraja polovina XIX-XX. vekov (Szanktpeterburg: Iszkussztvo, 1991); Jevgenyija Petrova. Goszudarsztvennij Russzkij Muzej, Szovjetszkoje iszkussztvo 20-30-ih godov (Leningrad: Iszkussztvo, 1988); Vlagyimir Guszev. Goszudarsztvennij Russzkij Muzej, Iz isztorijji muzeja (Szanktpeterburg: GRM, 1995). Vö. Samuel Cauman. The Living Museum – Experiences of an Art Historian and Museum Director: Alexander Dorner (New York: New York University Press, 1958) és Irina Karasik (ed.) Musei v museie (Sanktpeterburg: GRM, 1998).

az Orosz Múzeum az MHK beolvasásával, úgy tűntek el az avantgárd művek a raktárakban évtizedekre. A múzeum mint a jellel élő kölcsönhatásban álló, a művészi alkotófolyamatot elősegítő intézmény, alig egy évtizednyi virágzás után, felszámolásra került. Az MHK által teremtett szimbiózis művészet kreációja és reprezentációja között történelmi epizóddá vált.

Mégis ez a kísérlet jutott legközelebb egy intézményi jellegében, s nem csupán gyűjteményi elemeiben avantgárd szellemiségű múzeum működtetéséhez. Hiszen még a modern művészet iránt legérzékenyebb európai, illetve észak-amerikai múzeumi példák is csupán a múzeum mint követő intézmény fogékonyságát mutatták, s soha nem oldották fel művész és művészettörténész, aktív és passzív befogadó ellentétét. Az avantgárd egyedül a szovjet kísérletben próbálhatta meg a maga képére formálni a múzeumot. Ennek kulcseleme volt, hogy a szovjet avantgárd múzeumi kísérlet egy, a modern művészetre sem a forradalom előtt, sem a forradalom totalitárius fordulata után nem igazán nyitott országban jött létre. A Scsukin-, illetve Morozov-gyűjtemény szigetzerű jelenség volt, s a modern művészet gyökeresen más irányát jelölte ki, mint az orosz-szovjet helyi avantgárd, s az annak reprezentációjára létrejövő MHK. Így az MHK nem a modern művészet iránti fokozott befogadó-készség eredménye, s egy kö-

vetkező esztétikai újítás intézményi megfelelője volt, hanem egy politikai fordulat szülötte, egy társadalmi esztétikai program lecsapódása.

Az MHK avantgárd jellegét, az intézményt életre hívó művészeti-agitációs közegetől való elválaszthatatlanságát mutatta az is, hogy beolvasztása az Orosz Múzeumba (1926) a tulajdonképpeni felszámolását jelentette. Ez arra utal, hogy avantgárd művek jelenléte egy klasszikus múzeumban nemhogy nem elegendő hatásuk kifejtéséhez, hanem elerőtlenítő módon dekontextualizálásukhoz, történeti tárgyasulásukhoz vezet. Ez a múzeumi jelentésvesztés egyúttal az avantgárd művek egyik elkülönítő ismérve is. Ha a bevezetőben feltett kérdés tükrében vizsgáljuk, hogy „avantgárd”, illetve „modern” művek elválasztását mennyiben segíti múzeumi jelenlétük vizsgálata, akkor a gyűjteményi beilleszthetőség hiánya, illetve az ezáltal elszenvedett jelentésvesztés az avantgárd kritériumaként is felfogható.

Úgy tűnik, az elsősorban formai újításra törő művek esztétikai kritériumok szerint, valamelyes időbeni lemaradással rendre integrálhatók voltak gyűjteményekbe. Ha önálló közgyűjtemények jöttek létre reprezentációjukra, akkor azokat a modern művészet múzeumainak lehetett tekinteni, esetleg adminisztrációjukban és kurátori értékrendjükben „modern”, de nem avant-

gárd múzeumként lehetett értelmezni. Az „avantgárd múzeum” megközelítésének elengedhetetlen eleme ezen túl a múzeum mint intézmény átalakítása az esztétikai-politikai program céljainak értelmében. Avantgárd művészeti intézmények és avantgárd művészeti programok, illetve alkotások kölcsönösen feltételezték egymást: az avantgárd a művészeti élet alkotó, gyakorlatias, politikai indíttatású jelensége volt. Tevékenységéhez önálló intézményi kereteket követelt meg. Ezzel szemben, műveinek nem saját intézményi, hanem klasszikus múzeumi keretben való megjelenése éppen ezen társadalmi hatás vákuumba kerülésével, azaz lényegi jelentésvesztéssel járt együtt.

Ezen választóvonal szerint, az „avantgárd” definíció szükséges eleme a társadalmi hatás programja. Az esztétikai újítás, akár mégoly radikális formabontás, nem elégséges avantgárd jelleg. A hagyományos képforma átalakítása a képfunkció módosítása nélkül inkább egyike a modern művészet törekvéseinek, semmint elégséges kritérium egy-egy mű, illetve alkotói program „avantgárd” meghatározásához. S éppen a szubverzív társadalmi funkcionalitás szempontja miatt hasznos definíciós elem modern és avantgárd művészet elválasztásában a gyűjthetőség, illetve a muzealizálás hatása. Míg a szélesen értelmezett modern művészet a 20. század folyamán végig gyűjt-

hető maradt, sőt növekvő mértékben eleve múzeumi tér számára készült, az avantgárd egyre határozottabban a múzeum mint a művészeti intézményrendszer alapköve ellenében működött.

A múzeumba kerülés szempontja alapján ugyancsak árnyaltabban ítéhető meg a klasszikus avantgárd öröksége a 20. század második felében. A korai avantgárd történeti, s az ötvenes évekre már klasszicizálódott jellegét mutatja, hogy múzeumi gyűjtemé-

nyek és állandó kiállítások betagozódott része lett. Így, a későbbi (neo)avantgárd megújulási lehetőségeket jól jelölte ki a visszatérő szándék a muzealizálódott modern/klasszikus avantgárd művészet kritikájára vagy éppen radikalizálására. A második világháború utáni újító művészet kategorizálásakor is megfontolandó, hogy a mindenkori kortárs művészetnek tehát csak egy része tekinthető modernnek, s azon belül is, messze nem minden avantgárd, ami modern.

Hivatkozás:

Ébli Gábor: „Avantgárd, modern és kortárs. A 20. századi művészet múzeumi besorolásáról” *Laokoón*, 3. (2004), <http://laokoon.c3.hu>