

A szaktudományos felügyelettől az együttalkotásig

A gyűjtés és a múzeumi gyakorlat fejlődése a 19. és a 20. században

A múzeumok története mindenképp a gyűjtés intézményesülésének története. Noha a jelenkori gyakorlat néhány ponton ezzel ellentétes tendenciát mutat, a 21. században a gyűjtési tevékenység még mindig erősen intézményesült. Ez a tanulmány a gyűjtés intézményesülésének folyamatát térképezi fel aszerint, ahogyan az a múzeumi gyakorlat profессионаlizálásában, specializálásában és kanonizálásában megmutatkozik.

Úgy tűnhet, hogy maga a gyűjtés a 19. és a 20. század folyamán nem sokat változott. Változott azonban a gyűjtési folyamathoz való hozzáállás: a fejlődés megmutatkozik például a gyűjtemények használati értékének megerősítésében – egyes gyűjteményi darabok hozzáadása vagy eltávolítása révén, kapcsolódva az intézményi küldetéshez, vagy a dokumentáció és a konzerválás gyakorlatában, ahogy a gyűjtemények elrendezésének és strukturálásának módjában is. Látni fogjuk, hogy a gyűjtésről szóló párbeszédet a gyűjteményi profilokról való elmélkedés uralja. A közhiedelemmel ellentétben a gyűjtemények dinamikusak. A múzeumok 19. és 20. századi története a gyűjtemények folyamatos, különböző szakmai és politikai programok mentén történő formálódását és újrafarmálódását mutatja.

A 19. század közepére a nyilvános múzeum gondolata Európa-szerint gyökeret vert. A század második felében a múzeumi modell többé-kevésbé standardizálódott. Ugyanebben az időben alakult ki és kez-

dett széles körben elterjedni a múzeumi munkával mint szakmával kapcsolatos néhány alapvető elgondolás. A 20. század elején a folyamatok és eljárások kanonizálódásához már hozzájárult a kifinomult szakmai hálózat működése. A század második felében a belső és külső fejlődés egyre nagyobb kihívást jelentett e kanonizációs folyamat számára. A 21. század elején a Múzeum 2.0 fogalma vált az új múzeumi modell szimbólumává, ami új elképzelésekhez vezetett a múzeumi munkával kapcsolatosan, és a folyamatok és eljárások újfajta kanonizálását tette szükségessé. Ezen átalakulás kulcsszavai a részvétel és az együttalkotás.

A köztulajdon felé vezető út

A 18. század második felében és a 19. század első éveiben a „nagyközönség számára nyitva álló” két csapásirány mentén alakult át „köz-tulajdonná”.

A 18. század során a hercegi gyűjtemények egyre autonómabbá váltak, mint ahogyan erről Susan Pearce is ír:¹ A Vatikáni Múzeum Rómában, a Museo Capitolino (1734), a Palazzo dei Conservatori képtára (1749) vagy a Museo Pio-Clementino (1772) olyan hercegi gyűjtemények korai példái, amelyek fokozatosan alakultak át nyilvános múzeumokká, és amelyeknél a „nyilvános” eszméje a „nemzeti” eszméjéhez kapcsolódott. Ebben a tekintetben a döntő lépést Párizsban tették meg. 1792. szeptember 27-én a Nemzeti Konvent elhatározta, hogy a Louvre-ban létrehoz egy olyan nemzeti (művészeti) múzeumot, amely kisorsított királyi gyűjteményeken, valamint nemesi családoktól és vallási intézményektől elkobzott műkincseken alapszik.

¹ Susan PEARCE, *The Collecting Process and the Founding of Museums in the Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries = Encouraging Collections Mobility*, szerk. Susanna PETERSSON – Monika HAGEDORN-SAUPE – Teijamari JYRKKIÖ – Astrid WEIJ, Finnish National Gallery, Helsinki, 2010, 12–32.

A francia példa hamarosan Európa-szerte követőkre talált, mondhatni szökőkörtként terjedt, ahogy Germain Bazin megfogalmazta: „az áradat előntötte Európát, amely kezdetben ellenállt, de később kénytelen volt a forradalom által hirdetett egyes eszméket elfogadni. A múzeum a modern Állam egyik alapvető intézményévé vált.”²

Európa újradefiniált politikai struktúrájában a feltörekvő (és egyúttal a régi) államok szükségét érezték, hogy nemzeti múzeumokat alapítsanak a francia forradalom ideológiai fenyegetésére – vagy potenciális fenyegetésére – válaszul. Erre a szerepre a képzőművészet és a régészet bizonyult a legalkalmasabbaknak, hiszen ahogyan azt Von Altenstein porosz miniszter írta a királynak: „a szépművészet az emberiség legmagasabb állapotának megnyilvánulása”, és mint ilyen, az államnak kötelessége mindenki számára hozzáférhetővé tenni.³ A Louvre modelljéhez hasonlóan ezek a múzeumok is nemzetiek voltak, abban az értelemben, hogy állami intézményekről beszélünk, de azért is, mert egyfajta nemzeti büszkeséget, sőt patriotizmust tükröztek. A gyűjteményük tartalmát tekintve már kevésbé nevezhetők nemzetinek.

Hasonlóképpen, a Varsói Nemzeti Múzeum alapítását (1862) a lengyel nacionalizmus fényében kell értelmezni. A múzeum részben Szaniszló Ágost király gyűjteményére épült. A Poroszország, a Habsburg Birodalom és Oroszország által felosztott Lengyelországban Szaniszló Ágost király (1732–1798), Lengyelország utolsó királya és a lengyel–litván nemzetközösség nagyfejedelme a nemzeti egység és a nemzeti büszkeség szimbóluma volt.

A hercegi és más magángyűjtemények újabb széleskörű államostása Oroszországban az 1917-es forradalom, Németországban pedig

² Germain BAZIN, *The Museum Age*, Universe, New York, 1967, 169.

³ Carol DUNCAN – Allan WALLACH, *The Universal Survey Museum = Museum Studies. An Anthology of Contexts*, szerk. Bettina Messias CARBONELL, Blackwell, Oxford, 2004, 59.

az első világháború (1914–1918) után következett be, amikor a birodalom köztársasággá alakult. Az állam magától értetődő nemzeti felelősségként átvette az irányítást a gyűjtemények felett. A fontos (művészeti) gyűjteményeknek definíció szerint a nemzet tulajdonában kell állniuk.

A British Museum megalapítása (1753-as parlamenti törvény) már előrevetítette a nyilvános múzeum új koncepcióját. Bár a múzeum induló anyaga többnyire magángyűjteményekre támaszkodik, maga a kezdeményezés egy embertől – vagy csoporttól – ered, és a közoktatás fejlesztésének, valamint a tudomány előmozdításának szándéka ösztönzi. Ez a múzeumtípus Közép-Európában a 19. század elején „Landesmuseum”-ként (azaz tartományi múzeumként) honosodott meg. Ezek a múzeumok az Osztrák–Magyar Monarchia autonóm régióinak nacionalista büszkeségét fejezték ki, a kultúrtörténetre (beleértve a népművészetet) és a természettudományokra helyezett hangsúllyal. Az első ilyen jellegű múzeum a Magyar Nemzeti Múzeum volt Budapesten. Először nemzeti könyvtárként működött (alapítva: 1802-ben), majd hamarosan nemzeti múzeummá fejlődött (1808). A múzeum gyűjteménye az ország östörténetét, történelmét és természettörténetét dokumentálta, nemzeti fókusszal.⁴ Az Osztrák Birodalomban *Landesmuseen*nek egész sorának modelljeül szolgált az 1811-ben Grazban, János főherceg által alapított múzeum (innen a neve: Joanneum), így a brnói (alapítva: 1817-ben), prágai (alapítva: 1818-ban), jübjianai (alapítva: 1821-ben) és innsbrucki (alapítva: 1823-ban) „nemzeti” múzeumoknak.⁵ Ezek a gyűjtemények a térség természettörténetét, néprajzát, régészetét és kultúrtörténetét mutatják be.

⁴ JOZSEF KOREK, *Der Museumsgedanke und die Sammlungsmethoden in Ungarn = Das Kunst- und Kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*, szerk. Bernard DENÉKE – Rainer KAHNITZ, Prestel, München, 1977, 29–36.

⁵ WALTER WAGNER, *Die frühen Museumsgründungen in der Donaumonarchie = Das Kunst- und Kulturgeschichtliche...*, 19–28.

Mint a térség természeti és kulturális jellegzetességeinek tanúbizonyosságai, e gyűjtemények a nemzeti autonómiára való törekvés folyamatába integrálódtak.

Európa más részein is hasonló tendencia figyelhető meg. Az oszlói Norsk Folkemuseumot (alapítva: 1895-ben) úgy tartották számon, mint „a fajunk evolúciója, a nemzeti gondolkodás és kultúra tiszteletére emelt emlékművet”.⁶ Nem véletlen, hogy a múzeumot röviddel Norvégia Svédországtól való függetlenedése előtt alapították. A helsinki nemzeti múzeum 1893-as alapítása és 1916-os megnyitása – éppen a függetlenség kikiáltása előtt – háttérben pedig a ruszifikációs politikával szembeni finn ellenállás húzódik.

A 19. század folyamán, a nemzeti múzeum létrehozását követően, Európa számos országában új múzeumokat alapítottak a *Landesmuseen*ok mintájára, vidéken és a nagyobb városokban. E múzeumok alapításánál gyakran fontos szerepet játszottak a helyi vagy térségi tudós társaságok. A 1820-as és 1830-as években számos angol régészeti, filozófiai és természettörténelmi csoport döntött úgy, hogy gyűjteményüket nyilvános múzeummá alakítják át. A tudós társaságok ideális-típusú múzeuma négy alapvető alkotóelemből áll: előadótér, könyvtár, gyűjtemények és laboratórium.⁷ Ennek egy korai példája a Teylers Museum (Haarlem, Hollandia), melyet 1778-ban alapítottak, és amely 1784-ben nyitotta meg kapuit. A múzeumot, amely most természet-tudományi múzeumként működik, *avant la lettre* tudományos központként hozták létre, középpontba állítva a természettudomány és a technológia korabeli kérdéseit, sőt a korabeli művészetet is. A jelenlegi gyűjtemény egy részét olyan eszközök alkotják, melyeket (például az elektromossággal kapcsolatos) kutatások céljaira, illetve nyilvános bemutatókhoz készítettek.

⁶ BAZIN, I. m., 195.

⁷ GÖTZ-TILMAN MELLINGHOFF, *Zur Entstehung und Eigenart des bürgerlichen Museums in England = Das Kunst- und Kulturgeschichtliche...*, 87.

Távolodva az enciklopédikus ideáltól

A 19. század elején a múzeumi területet alapvetően két múzeumtípus uralka: a többé-kevésbé specializált művészeti múzeumok és a számos témakört felölelő, a kultúrtörténetet és a természettudományokat ötvöző enciklopédikus múzeumok. Egy évszázaddal később viszont az enciklopédikus ideált már idejétmúltnak nyilvánították. Számos enciklopédikus múzeumot több, szakosodott múzeumra bontottak, és ez a tendencia még a 20. században is folytatódott. A 21. század előestéjén azonban az enciklopédikus múzeum ismét feltámadt porából. A klasszikus enciklopédikus múzeumok büszkén aposztrofálják magukat „egyetemes múzeumokként”, míg sok specializált múzeum kevesebb tudományok közötti együttműködés lehetőségét. Új múzeumok jelentek meg integrált, több tudományágat átfogó profillal.

Az 1790-es években, amikor a nemzeti múzeumok létrehozásáról szóltak az eszmecserék, a párizsi forradalmi kormány szándékosan szaktított az enciklopédikus múzeum mintájával. A víziót, mely szerint a Louvre-ot át kellene alakítani a „tudás fizikai enciklopédiájává”,⁸ elvetették. Az enciklopédista séma pusztán írott javaslat maradt: „a felvilágosodás álmanak utolsó sóhaja”.⁹ Az új Musée de la République (alapítva: 1792-ben) nem követte a British Museum modelljét. Ehelyett – az új állam korai éveiben – négy specializált múzeumot hoztak létre: a Musée de la République-et (a Louvre-ban), a Muséum National d’Histoire Naturelle-t (1793), a Conservatoire des Arts et Métiers-t (1794) és a Musée des Monuments Français-t (1795), valamint Párizsban. A francia példát ezután számos országban követelték. A növekvő szakosodás ellenére a szakirodalomban máig tartja magát a francia modell szerinti megkülönböztetés: művészeti múzeumok, természettudományos felügyelettel az együttalkotásig

múzeumok, tudományos és technológiai múzeumok, valamint történeti múzeumok. A gyűjtemények szakosodása és felbontása komplex tudományos és politikai megfontolást igényel, amit két gyűjteménytípusnál vizsgálunk: a művészeti és az antropológiai gyűjtemények esetében.

A 19. század folyamán nem volt szokás élő művészek munkáit a nagyobb művészeti múzeumok gyűjteményébe bevonni. Párizsban, a Musée du Luxembourgot 1818-ban „a Louvre egyfajta kisinásává” alakították át.¹⁰ A hollandiai Haarlemben kortárs művészeti múzeumot alapítottak (1838). A 19. századi kortárs művészet további példái a müncheni Neue Pinakothek (megnyitása: 1853-ban), a berlini Nationalgalerie (megnyitása: 1876-ban) és a londoni Tate Gallery (megnyitása: 1897-ben).

A múzeumok és a kortárs művészet közötti feszültség a 20. század elejére modern művészeti múzeumok alapításához vezetett, a New York-i Museum of Modern Art mintájára. Innenről számos múzeum elhanyagolta a 19. századi gyűjteményét. A 20. század utolsó évtizedeiben azonban a 19. századi művészet iránti muzeológiai érdeklődés újraéledt. Korábbi 19. századi művészeti múzeumokat alakították újra, mint például a berlini Nationalgalerie-t (újranvitása: 2001-ben). Emellett – a régi mesterek művei és a modern művészet közötti rést kitöltendő – új múzeumokat hoztak létre, ilyen a párizsi Musée d’Orsay (megnyitása: 1986-ban) és a müncheni Neue Pinakothek (megnyitása: 1981-ben). Ezzel együtt nő a modern és a kortárs művészet fogalmi közötti feszültség. Új múzeumok jönnek létre a legújabb művészeti törekvések bemutatására, ide sorolható a Hamburger Bahnhof, a berlini Museum für Gegenwart (1996), a Kiasma kortárs művészeti múzeum Helsinkiben (1998), valamint a párizsi Palais de Tokyo és Sité de Création Contemporaine (2001). Miután a Palais de Tokyót kortárs

⁸ Andrew McCLELLAN, *Inventing the Louvre. Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, California UP, Berkeley, 1994, 92.

⁹ Uo., 93.

¹⁰ BAZIN, I. m., 216.

művészeti helyszínként határozta meg, felmerült a kérdés, vajon éles határvonalat kell-e húzni e kiállítóhely és a Musée National d'Art Moderne profílija között. Annak a gondolata, hogy a MNAM 20. száza di múzeummá, vagyis a múlt múzeumává váljon, elfogadhatatlan volt az intézmény munkatársai számára.

A gyűjtemények között kijelölt demarkációs vonal legitimálására pragmatikus, oportunistá, tudományos, ideológiai, sőt még nacionalista kriteériumokat is felhasználtak. Londonban egészen egyszerűen az 1900-as év választja el egymástól a National Gallery és a Tate Modern gyűjteményeit. Ugyanezt a gyakorlati megoldást alkalmazták Svédországban is a Nationalmuseum és a Moderna Museet elkülönítésére. Párizsban a Musée d'Orsay alapítása (1986) ugyanakkor komoly vitákat váltott ki a kronológiai határokat illetően, melyekbe az ország vezető értelmisége is bekapcsolódott, François Mitterand elnököt is beleértve. Tekintve a klasszicizmus és a romantika helyét a Louvre-ban, a kezdetektől fogva nyilvánvaló volt, hogy a Musée d'Orsay nem lehet az egész 19. század múzeuma. De akkor mi legyen a kezdő időpont? A hivatkozási dátum 1848 lett, amely azonban politikai, és nem művészettörténeti mérföldkő. A Musée National d'Art Moderne gyűjteményét Henri Matisse-szal és az 1905-ös Salon d'Automne-nal kezdi, amikor megszületik a *Les Femmes* gúnynév. Ez a dátum automatikusan a Musée d'Orsay gyűjteményének záró dátumává vált, de a múzeum egyre inkább az 1914-es évet használja referenciapontként, ami művészettörténeti szempontból megint csak kevésbé releváns.

A „modern művészet” meghatározása sem mellőzi a nacionalista konnotációkat. Míg a francia Musée National d'Art Moderne a fauvistákkal kezdődik, a madridi Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (megnyitva 1990-ben) a művészettörténetben új korszakot jelentő szürrealista festmények bemutatásával nyit. A müncheni Pinakothek der Moderne a német expresszionizmussal kezdődik.

A második példa az antropológiai gyűjteményeket érinti. Sok antropológiai gyűjtemény kapcsolódott egykor a természettajzi gyűjteményekhez (illetve néhányra közülük ez még ma is jellemző). A Musée de l'Homme (1937) például a párizsi Muséum d'Histoire Naturelle-ből jött létre. Ily módon a múzeum ötvözte a fizikai és a kulturális antropológiát, ami az olyan kiállítások tematikájában is tetten érhető, mint például a *Tous parents, tous différents* és a *6 milliards d'hommes*. Amikor a British Museum természettajzi gyűjteményét áthelyezték a South Kensington-i új épületbe, hogy ezzel létrehozzák a Natural History Museumot (1883), a fizikai antropológia is átkerült a zoológiai, botanikai és geológiai gyűjteményekkel együtt, míg a kulturális antropológia hátra maradt, hogy később ebből létrehozzák a Museum of Mankindot (1970). Erre vezethető vissza, hogy a Musée de l'Homme profílija nagymértékben eltér a Museum of Mankindétól.

1968-ban a Musée de l'Homme etnográfiai gyűjteményét felszították, hogy létrehozzák a Musée National des Arts et Traditions Populaires-t. 2005-ben ezt a múzeumot bezárták, hogy egy új, nagyra törő projekt, a Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée része legyen, melyet 2013-ban Marseilles-ben megnyitnak meg. A gyűjtemények átszervezése politikai megfontolásokra enged következtetni. Franciaországban a múzeumi politika kereteit az elnöki politikai program határozza meg, sokkal inkább, mint más országokban. Chirac elnök terve volt, hogy a Musée de Louvre-ot a világ kultúráinak valódi múzeumává fejlessze. A Musée du Quai Branly annak köszönheti megalapítását, hogy a Louvre igazgatója és munkatársai nem akartak helyet adni a Musée de l'Homme és a Musée des Arts et d'Afrique et d'Océanie gyűjtemények egy részének. Ennek következtében a Louvre egyiptomi régészeti gyűjteménye, a legtöbb régészeti múzeumhoz hasonlóan, elkülönül afrikai kontextusától. Kiegészítésképpen a nyugati szárnny egy távoli szegletében néhány termet az „Arts d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques”-nek szenteltek.

A Louvre honlapján ezekről a termekről nem találunk információt. A honlap interaktív térképén is szinte lehetetlen megtalálni e termeket. A British Museum egy ebből teljesen eltérő hozzáállást közvetít. A Museum of Mankind 2004-es visszaköltöztetésével a British Museum képes volt olyan múzeumként feltűnni, ahol a világ minden tájáról származó kultúrák egyenlő mértékben képviselhetők magukat: „a világ múzeuma a világot” (a múzeum 2010-es jelmondata). Ha-sonló törekvést tükröz az a terv, hogy az egykori Stadtschloss Berlin belvárosában újjáépítsék és a külvárosban, Dahlemben található et-nográfiai gyűjteményt ebben az épületben helyezze el, létrehozva ez-által a kibővített *Museuminsel*t, a világ kultúráinak muzeológiai köz-pontjaként.

Identitásműzeumok

A *Landesmuseum* a saját régió dokumentálásának és bemutatásának modelljét szolgáltatta. A térség természeti és kulturális jellemvoná-sainak ismerete a regionális identitás mozgatórugójaként működött. A 19. század folyamán ez a koncepció tovább decentralizálódott. Meg-jelent az enciklopédikus múzeumok új generációja: a helytörténeti mú-zeum. A helytörténeti múzeum archetipusát a kontinensen a német *Heimatmuseum* testesíti meg. A 20. század végére a *Heimatmuseum* koncepcióját falusias területeken ökomúzeumként valóították meg (és tulajdonképpen forradalmasították), míg a városi környezetbe ugyanezt az elhelyezést kerületi múzeumként ültették át. Németor-szágban a városi kerületi múzeumokat bizonyos önróniával szintén *Heimatmuseum*nak hívják. Úgy tűnik, hogy a decentralizáció (vagyis a földrajzi specializáció) ellenáll a szakmai specializációnak. Igaz ez azokra a múzeumokra is, amelyek a területi specializáción túl egyéb szakosodást is mutatnak. Ezeket a múzeumokat gyakran emlegetik etnikum-specifikus múzeumokként, de ez a kategória magában fog-

A szaktudományos felügyeletől az együttalkotásig

lajla az identitásműzeumokat is, mint például a zsidó múzeumokat, illetve a nők, a homoszexuálisok és a leszbikusok stb. témáját feldol-gozó múzeumokat.

A *Landesmuseum* koncepciója a 19. század elején a regionális és a helyi identitás dokumentálásának modelljéül szolgált. A bemutatás helyi identitás dokumentálásának modelljéül szolgált. A bemutatás egy sajátos elképzelését jelentette Alexandre Lenoir Musée des Mo-numents Français-ja. Ez a modell aztán növekvő befolyásra tett szert, jöllehet magát a múzeumot 1836-ban megszüntették. Lenoir szin-tetizáló megközelítését, miszerint a műalkotások és a dísz tárgyak együttese idézi fel a történelmi korszakok szellemiségét, Alexandre Du Sommerard finomította tovább a – szintén párizsi – Musée de Cluny formájában (1833).

Az egyik első Franciaországon kívüli olyan múzeum, amely Lenoir és Du Sommerard szintetizáló megközelítését felhasználva a nem-zeti identitást hangsúlyozta, a nürnbergi Germanisches Nationalmu-seum volt. Ez a múzeum szolgált aztán az 1900 körül alapított kul-túrtörténeti múzeumok egész generációjának modelljéül. Az ilyen „agglomerierte Museen”-re¹¹ példa: a zürichi Schweizerisches Landes-museum (megnyitása: 1898-ban), a müncheni Bayerisches National Museum (1900), a berlini Märkisches Museum (1906) és a helsinki Finn Nemzeti Múzeum (1916). A múzeumépület különböző nemzeti, regionális vagy helyi építészeti stílusok és épülettípusok ötvözeté, hogy ezáltal összhangot teremtsen az épület és a gyűjtemény között: a kegy-tárgyakat kápolnában kell bemutatni, a fegyvereket fegyvertárban stb.

Amikor az 1880-as években megépítették az új Rijksmuseumot (Amsterdam), a földszintet a Nederlands Museum voor Kunst en Ge-schiedenis (holland művészeti és történeti múzeum) számára tartot-ták fenn. A gyűjteményi profil a Germanisches Museuméra hasonlít.

¹¹ Alexis JOACHIMIDES – Sven KUNRAU, *Renaissance der Kulturgeschichte? Die Wiederentdeckung des Märkischen Museums in Berlin aus einer europäischen Perspektive*, Verlag der Kunst, Dresden, 2001, 12.

Pierre Cuypers, a Rijksmuseum építész a kiállítótereket az „agglomeriertes Museum” építészeti mintájára tervezte meg.¹² Alig huszonöt évvel később a kultúrtörténeti múzeum gondolatát már elutasították. Az amszterdami Holland Múzeum újonnan kinevezett igazgatója, Adriaan Pit (1897), elrendelte a falak fehérre meszelését, a gipszöntvények eltávolítását, és a történelem helyett inkább a művészetre összpontosított.¹³ Pit döntése Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy egy évszázaddal korábbi véleményét visszhangozza. De Quincy nem kedvelte a Musée des Monuments Français-t, mivel az úgymond „megöli a művészetet, hogy történelmet (művészettörténetet) írjon”.¹⁴

Bár az egy-egy korszakot bemutató termek a 20. században végig népszerűek maradtak, a helytörténeti múzeumok csak a század végére alkalmazták kiállításaikon ismét a múltat felidéző megközelítést. Ez az evokatív szemlélet nem a kora 19. századi modellt veszi alapul, hanem inkább a kései 19. században felbukkanó új múzeumtípust, a skanzenet követi. Az első ilyen szabadtéri néprajzi múzeum a Stockholm melletti Skansen volt, melyet Artur Hazelius alapított, és amely 1891-ben nyitotta meg kapuit. A szabadtéri múzeumok a gyűjtés és bemutatás új szemléletét vezették be. A 19. századi „agglomerierte Museen”-hez hasonlóan szabadtéri múzeumok is az evokatív kon-texualizáció eszközével élnek, de a hitelességre nagy hangsúlyt fektetnek. A szabadtéri néprajzi múzeumokat a „világkiállítás”-jelenség leszámítottjának szokás tekinteni. A falusi házak és a berendezett szobák a nemzeti/nemzetiségi jellegét szimbolizálták a népek önrendelkezési jogára építve.¹⁵ A múzeumok vonzerőjét kosztümös figu-

rálkkal fokozták, akik lehetőleg ugyanazon vidékről származtak, amelyek a házak bemutatattak.

Az európai szabadtéri néprajzi múzeum koncepciója az Egyesült Államokban történelmi szabadtéri múzeumként jelent meg. Az amerikai „élő történelem” gondolat pedig egész Európában hatással volt a szabadtéri néprajzi múzeumokra és a történeti múzeumokra.

Az áttérés az evokatív, megidéző összeállításoktól a részletes, naturalisztikus bemutatás irányába megfelelő gyűjtési irányelveket igényelt. Amikor élő és cselekvő emberek is részei a bemutatásnak, akkor tisztán el kell határolni egymástól a „gyűjteményhez tartozó tárgyakat” (melyeket nem lehet használni) és a kifejezetten ilyen használatra várólt vagy készített tárgyakat. Egy múzeum gyűjtési politikájának mindkét fajta tárggyal foglalkoznia kell.

Az identitásmúzeumok újabb generációja már nem is feltétlenül akar kézzelfogható tárgyakat gyűjteni. A hangsúlyt egyre inkább a személyes történetekre helyezik. Ahhoz, hogy ezeket a történeteket megosszák, a múzeumoknak már nincs szükségük hagyományos értelemben vett kiállításokra. Ebben az értelemben a honlapok próbára teszik a múzeumnak – mint a szellemi kulturális örökség gyűjtésének, megőrzésének és közvetítésének keretét adó intézménynek – az eszméjét.

Professzionallizáció

A specializáció nem választható el a szakemberek fokozódó szakmai irányításától. Jóllehet a hercegek és más tehető gyűjtők már a 16. században is alkalmazták szakembereket, a nyilvános múzeumok megjelenése új szakmai terület, a múzeumi munka kialakulását eredményezte. A múzeumokat egyre inkább fizetett személyzet kezdte működtetni, nem pedig olyan személyek, akik állásukat tisztelgebeli pozíciónak tekintették. A művészeti múzeumok első szakemberei művészek voltak, akiket fokozatosan művészettörténészek váltottak

¹² Gijb VAN DER HAM, 200 *Jaar Rijksmuseum. Geschiedenis van een nationaal symbool*, Waanders Uitgevers, Zwolle, 2000, 184.

¹³ Uo., 203–204.

¹⁴ MCCLELLAN, I. m., 195.

¹⁵ Bjarne STOKRUND, *International Exhibitions and the New Museum Concept in the Latter Half of the Nineteenth Century*, Ethnologia Scandinavica 1993/23, 111.

fel. A bécsi Schloss Belvedere-ben található Kaisersche Gemäldegalerie első igazgatója, Christian von Mechel például festő volt, mint ahogy utódai is. Művészettörténészt első ízben csak 1911-ben nevezték ki.¹⁶ Ugyanez a gyakorlat figyelhető meg szerte Európában.

Amikor a nemzeti művészeti múzeumokat megalapították, nem volt konszenzus azok profiljáról. Jean Clair műkritikus úgy utalt a 19. század elején kialakuló vitára, hogy az *intenzív múzeum* és az *extenzív múzeum* fogalom párt használta.¹⁷ A kétosztatú logika két szinten működik: a tudományágak szerinti specializáció szintjén (művészeti múzeum – enciklopédikus múzeum) és a gyűjteményválogatás szintjén (mesterművek – kontextuális megközelítés). A Louvre-ban a tárgyak elhelyezése először intenzív módon történt; a festményeket úgy rendezték el, hogy „szándékosan elkápráztassák a szemlélőt és olyan látványt nyújtsanak, mely a nemzeti művészeti gazdagságát teljes valójában tárja fel.”¹⁸ Az 1797 és 1799 között lezajlott renoválást követően viszont a múzeum újirányításakor az iskolák szerinti művészettörténeti elrendezést választották.¹⁹

A múzeumokban a gyűjtemények kialakításánál a rendszertani elrendezés vált általánosan elfogadottá, amelynek köszönhetően az egyedi műtárgyakat elméleti szempontból lehetett kontextusba helyezni. Valójában a taxonómiát, vagyis az osztályozás gyakorlatát és elméletét tekintették a múzeumi munka lényegének. Valószínűleg Georg Rathgeber, a gothai hercegi múzeum igazgatója volt az első, aki erre a muzeológia kifejezést használta.²⁰ A hercegi múzeum érem-

¹⁶ Herbert HAUPPT, *Das kunsthistorische Museum. Die Geschichte des Hauses am Ring*, Brandstatter, Wien, 1991, 9.

¹⁷ André DESVALLEES, *Museology and Cultural Identity*, Papers in Museology 1992/1, 62.

¹⁸ MCCLELLAN, I. m., 106.

¹⁹ Uo., 139.

²⁰ André DESVALLEES – François MAIRESSE, *Sur la muséologie*, Cultures et Musées 2005/6, 131–155.

gyűjteményéről írt katalógusa előszavában a muzeológiát a műtárgyak gyűjteményben történő megfelelő elhelyezésének tanaként definiálta. Mint ilyen, a múzeumi munka jelentősen hozzájárult a tudomány fejlődéséhez. Olaszországi magángyűjteményekben folytatott tevékenysége során Johann Joachim Winckelmann kifejlesztett egy osztályozási rendszert az ókori szobrokra vonatkozóan. Mind a mai napig főműve, a *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) jelenti az alapját a legtöbb európai gyűjtemény elrendezésének, félváltva az olyan tematikus rendszereket, mint például a római Museo Pio-Clementinóé. Winckelmann inspirálta Christian von Mechel is, hogy osztályozási modelljét az egyes iskolák elkülönítésére alapozza. Von Mechel rendezte be a bécsi Kaisersche Gemäldegalerie gyűjteményét 1781-ben. A művészeti múzeumokban a von Mechel-féle elrendezés vált általánosan elfogadottá. Carolus Linnaeus svéd természettudós számos természetrajzi magángyűjteményben dolgozott Hollandiában. Az állat- és növényvilágról szerzett gazdag ismeretanyagának eredménye a *Systema Naturae* (1735), egy olyan rendszertani modell, melyet nagyon hamar valamennyi természetrajzi múzeum átvett. Christian Jürgensen Thomsen a koppenhágai Nemzeti Múzeum ókori gyűjteményének kurátoraként alakította ki a régészeten a kőkorra, bronzkorra és vaskorra tagolódó hármas korszakolási rendszert, melyet 1836-ban publikált.

A példák azt mutatják, hogy Christopher Whitehead megfigyelése, miszerint „a kurátorok tevékenysége, amely a művészet történetét a múzeumban mutatja be [...] tényleges hatással volt a művészet-történet mint tudományág némely megközelítésének és gyakorlatának kialakulására,”²¹ számos más tudományágra is igaz. Így például

²¹ Christopher WHITEHEAD, *Establishing the Manifesto. Art Histories in the Nineteenth-Century Museum = Museum Revolutions. How Museums Change and are Changed*, szerk. Simon J. KNELL – Suzanne MACLEOD – Sheila WATSON, Routledge, London, 2007, 48.

a múzeumi gyűjtemények szakosodása több tudományág fejlődését támogatta, de hozzájárult a tudományágak határainak megrajzolásához is azáltal, hogy egyes tárgycsoportokat a kultúra és a természet más anyagi formáitól elkülönített.²²

A muzeológia kifejezés második említését a múzeumi gyakorlatra és annak elméletére vonatkozóan Philipp Leopold Martin *Praxis des Naturgeschichte* (1869–1870) című művében találjuk. Martin könyve a gyűjtést, megőrzést és bemutatást tárgyalja a természetrajzi múzeumban és az állatkerben. A második rész (*Dermoplastik und Museologie*) azt írja le, hogyan lehet az állatokat életszerű pózokban és beállításokban bemutatni (állatkritómes). A muzeológia kifejezést nem definiálja pontosan, de nyilvánvaló, hogy Martin ugyanolyan értelemben használja, mint ahogyan Franciaországban a *muséographie* szó használatos, vagyis kiállítások rendezésének elméletét és gyakorlatát érti alatta.

A muzeológia kifejezés két különböző használati formája jól példázza, hogy a szakma az identitáskeresés útján halad. Míg az 1870-es évekre a múzeum mint intézmény kialakult, addig a múzeumi szakma esetében mindez nem történt meg. A muzeológia kifejezés használatát ugyanakkor azt jelezte, hogy a múzeumi munka mint fogalom széles körben elfogadottá vált. A Zeitschrift für allgemeine Museologie und verwandte Wissenschaften (később Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde sowie verwandte Wissenschaften) volt az első folyóirat, amely a muzeológiát az akadémiai tudományág rangjára emelte. A folyóiratot J. G. Th. von Grässe, a drezdai Grüne Gewölbe igazgatója adta ki 1878-ban. A kezdeményezésnek nem akadt folytatója, amikor 1885-ben von Grässe elhunyt.²³ 1905-ben egy új szakmai lapot indítottak Drezdában Museumskunde.

²² Uo., 58.

²³ Werner HILGERS, *100 Jahre – 69 Jahrgänge. Zum Jubiläum der Museumskunde*, Museumskunde 70 (2005/1.), 7.

Zeitschrift für Verwaltung und Techniköfentlicher und privater Sammlungen címmel. Kiadója Karl Koetschau, a Historisches Museum Dresden igazgatója volt. 1917-ben a folyóirat a Deutscher Museumsbund (német múzeumi szövetség) hivatalos lapja lett, melyet ugyanebben az évben Koetschau és mások alapítottak.²⁴ Eközben az Egyesült Királyságban létrehozták a Museums Associationt, a múzeumok és a múzeumi dolgozók első nemzeti egyesületét. 1902-ben az egyesület adta ki a Museums Journalt. Tekintettel a múzeumi dolgozók jogainak és kötelezettségeinek fontosságára, a Deutscher Museumsbund volt az első nemzeti szervezet, amely etikai kódexet fogadott el. 1918-ban magatartási kódexet adtak ki a megfelelő viselkedésről a műkereskedelem és a közönség irányában: *Grundsätze über das Verhalten der Mitglieder des Deutschen Museumsbundes gegenüber dem Kunsthandel und dem Publikum*. A kódexet azon szándék kifejeződésének lehet tekinteni, hogy megtalálják az egyensúlyt egyrésztől a különböző technológiai módszerek és a szakmai magatartás, másrésztől pedig a szolgálat és a társadalom között.

Ez az egyensúlykeresés is része annak a bevett és egyeduralkodó diskurzusnak, amelyet Laurajane Smith „authorized heritage discourse”-nak (elfogadott diskurzus a kulturális örökségről) nevez.²⁵ A diskurzus paramétereit a szakmai egyesületek, azok etikai kódexei, folyóirataik, könyveik és továbbképzéseik szolgáltatták. Ezt a diskurzust nagymértékben befolyásolta két amerikai muzeológus, George Brown Goode (a Smithsonian Institution helyettes tükára) és Benjamin Gilman (a bostoni Museum of Fine Arts igazgatója) is. Publikációik számos európai múzeumi igazgatóját inspirálták. Bizonyos tekintetben Brown Goode és Gilman ellentétes nézeteket képviselnek a múzeumok céljáról és módszereiről. A *Museum Ideals of Purpose*

²⁴ Uo., 8.

²⁵ Laurajane SMITH, *General Introduction = Cultural Heritage. Critical Concepts in media and Cultural Studies*, szerk. Laurajane SMITH, Routledge, London, 2007, 5.

and Method (1918) című munkájában Gilman elmagyarázza, miért nem ért egyet Brown Goode-dal. „Lényegi természetük szerint – írja Gilman a szépművészeti múzeumokról – nem absztrakciók gyűjteményei [mint a természettudományi múzeumok], amelyeket példálékkal szemléltetnek, hanem konkrét dolgok gyűjteményei, amelyeket gondolatok segítségével vezetnek be”.²⁶ Következésképpen „egy természettudományi múzeum valójában feliratok és illusztrációk gyűjteménye, egy művészeti múzeum azonban tárgyak és értelmezéseik gyűjteménye”.²⁷ Gilman itt Brown Goode gyakran idézett állítására utal: „Egy hatékony, oktatási célú múzeumot úgy lehet jellemezni, mint tanuláságos feliratok gyűjteményét, ahol az egyes feliratokat gondosan megválasztott mintapéldányok illusztrálják.”²⁸

A nézetkülönbségek ellenére mindkét szerző egyetért abban, ami megalapozza a modern múzeumot, vagyis hogy független mind a dilettantizmustól, mind az ingyencsek izlésétől. A 20. század első évtizedeiben a Brown Goode és Gilman körvonalazta alapelvek kanonizálódta, létrehozva egy „elfogadott diskurzust a kulturális örökségről”. Ezt a kanonizációs folyamatot többé-kevésbé le is zárta az International Office of Museums által 1934-ben szervezett *Museographie* konferencián elhangzottakból készült kiadvány. A konferenciát 1934. október 28. és november 4. között tartották Madridban, az Académie des Beaux-Arts-ban. A – zömében múzeumi igazgatókból álló – hetven résztvevő építészeti, installációs, kiállítási és gyűjteményszervezési kérdéseket vitatott meg. Mivel a hangsúlyt a gyakorlati múzeumi munkára helyezték, a *muzeográfia* szót preferálták. A kifejezést a legjobb kortárs gyakorlatok készletének leírására használták.

²⁶ Benjamin Ives GILMAN, *Museum Ideals of Purpose and Method*, Museum of Fine Arts, Boston, 1918, 80.

²⁷ Uo., 81.

²⁸ George BROWN GOODE, *The Principles of Museum Administration*, Annual Report of the Museums Association 1895, 40.

A *muzeográfia* kifejezést fokozatosan kezdték el a múzeumi gyakorlat megnevezésére használni, szemben a *muzeológiával*, amely a múzeumelméletre utalt. Annak ellenére, hogy ezt a kifejezést Európában nem használták következetesen, a múzeumi szakmaiság a gyakorlat, elmélet és etika háromoldalú viszonyrendjének keretein belül fejlődött ki. A múzeumi szakma körvonalazódásában a múzeumhoz kapcsolódó növekvő számú egyetemi program fontos szerepet játszott. Az első „múzeumi tanulmányok” programot az (1882-ben alapított) Ecole du Louvre kínálta. Ez a program szinte teljes mértékben erős szaktárgyi orientációval átitatott muzeológusképzésnek felelt meg. Az 1970-es évekre a muzeológus múzeumban betöltött vezető szerepét egyre inkább megkérdőjelezte az úgynevezett új múzeumi szakemberek felbukkanása. Az új szakemberek profi lja túlközölte a muzeográfia szakterületének emancipációját: gyűjteménymenedzsment, konzerválás, kiállítástervezés és múzeumpedagógia. A múzeumok szervezeti felépítése ennek megfelelően változott. A gyűjtemény-alapú szervezeti egységeket felváltotta a funkcióorientált struktúra. A hallgatóknak ezen új helyzetre való felkészítését célzó első rendszeres oktatási programot a holland Reinwardt Academie biztosította, melyet 1976-ban Leidenben alapítottak, 1992 óta pedig Amsterdam-ban működik. A program nem a muzeológusi feladatkörökre összpontosít, hanem az új szerepkörök mentén nyújt lehetőséget a szakosodásra.

A szakma feladabolódásának veszélye ugyanakkor megújult érdeklődést hozott a múzeummal kapcsolatos elméleti keretrendszer és a múzeumi dolgozók számára megfogalmazott általános etikai kódex iránt. Nem véletlen, hogy az International Committee for Museology of the International Council of Museums (nemzetközi múzeumi tanács nemzetközi muzeológiai bizottsága) 1976-ban alakult. Az sem véletlen továbbá, hogy az első években a kelet-európai muzeológusok kiemelkedő szerepet töltöttek be ebben a bizottságban. Kelet-Európa

speciális politikai helyzete miatt a múzeumi tanulmányi programokban olyan múzeumméleti keretrendszert kellett kifejleszteni, amely alátámasztotta az eredendően marxista-leninista múzeumi gyakorlatot. Zágrábban (Ivo Marović) és Brnóban (Zbyněk Stránský) működtek fontos múzeológiai oktatóközpontok. A brnói múzeológiai iskola az International Committee for Museology kiadványainak, de főleg (az 1987-ben alapított) Nemzetközi Múzeológiai Nyári Egyetemnek köszönhetően nemzetközi elismerést szerzett (főleg Kelet-Európában, de Nyugat-Európában is). A brnói modell a (lettországi, riggai központú) Balti Múzeológiai Iskola, majd a (szlovéniai, celjei központú) Múzeológiai Nemzetközi Iskola is követte.

Belső elfrendezés

A modern múzeum egyik kanonizált alapelve az a kettősség,²⁹ amely a nyilvánosságának szánt gyűjtemény, valamint a kutatóknak és műértőknek szánt, zárt gyűjtemény elválasztására épül. Brown Goode³⁰ például megkülönböztette a kiállítási gyűjteményt („az emberek múzeuma”) és a kutatási gyűjteményt („a tudósok múzeuma”). Gilman ebben az értelemben beszélt duális elfrendezésről.³¹ Amíg azonban Brown Goode szerint a kutatási gyűjteményt nem kell a nagyközönység számára hozzáférhetővé tenni, Gilman javaslata értelmében – a nyilvános képtárakhoz hasonlóan – a zárt gyűjteményeket is „meg kellene nyitni mindazok számára, akik oda be kívánnak lépni”. Ez az elképzelés megfelel a nyitott raktár, a látványtár vagy a kutatási gyűjtemény koncepciójának, ami a hárompólusú múzeumi modell része.

²⁹ BAZIN, I. m., 263.

³⁰ BROWN GOODE, I. m., 38–39.

³¹ GILMAN, I. m., 401.

A belső elfrendezés volt az egyik olyan szakmai alapelve, melyet a *Muséographie* konferencián (1934) tárgyaltak. Habár a konferencia elsősorban a művészeti múzeumok építészetére és berendezésére összpontosított, külön fejezetet szenteltek a „collections d'études” fogalmának. A kutatási gyűjtemény és a raktározás megkülönböztetésével a hárompólusú modellt követték.

A 20. század végén új érdeklődés ébredt a nyitott raktár iránt.³² Georges Henri Rivière a Musée National des Arts et Traditions Populaires-ben modernizálta ezt a koncepciót (Párizs, 1972) azáltal, hogy a „galerie culturelle” és a „galerie d'étude” formájában egymást kölcsönösen kiegészítő tematikus megközelítést vezetett be. A Rivière-féle „galerie d'étude” újabb változata a gyűjteményi központ. Jó példa erre a londoni Darwin Centre a londoni Natural History Museum-ban (épült 2006 és 2009 között).

Az 1934-es *Muséographie* konferenciáról készült beszámoló a gyűjtemények negyedik kategóriáját is megemlíttette: a „collections didactique”-ot, a másolatok gyűjteményét. A londoni Victoria & Albert Museum gipszöntvénycsarnoka (melyet 1873-ban alapítottak) jó példa az ilyen pedagógiai gyűjteményre, és ugyanakkor jól mutatja azok változó népszerűségét is. A 20. század közepére ezeket a gyűjteményeket már idejétmúltnak tekintették. A régen esedékes karbantartási munkálatok miatt a termeket lezárták a nagyközönység elől. 1982-ben azonban a gipszöntvényeket megtisztították, és a termeket helyreállították. A gipszgyűjtemények iránti megújult érdeklődés Berlinben is megfigyelhető (Abguss-Sammlung antiker Plastik, újranovítása: 1988-ban) és Párizsban (Cité de l'Architecture et du Patrimoine, megnyitása: 2007-ben) is. Ez a másolatgyűjtemények iránt megújult érdeklődés megmutatkozik a Nemzetközi Egyesület a Gipszöntvények Megőrzéséért és Népszerűsítéséért nevű szervezet (www.plastercastcollection.org) 1987-es megalapításában is.

³² Javier Pés, *Reserve Judgment*, Museum Practice 2002/19, 50–52.

Múzeumpedagógia és Ideológia

Brown Goode és Gilman számára a múzeumok, definíció szerint, oktatási intézmények voltak. Publikációikból kirajzolódik a 20. századi múzeum egy ideális modellje. Mindkét szerző tisztában volt persze azzal a ténnyel, hogy a valóság gyakran egészen más. Ahogy Gilman írta: „A szépművészeti múzeumok elkezdtek bemutatni szerepüket alarendelni a megőrzési szerepnek [...] Ez volt a múzeumok raktározó korszaka, amikor úgy építették meg és úgy rendezték be őket, hogy a bennük lévő tartalom megőrzésére helyezték a hangsúlyt”.³³ Gilman ugyanakkor azzal a korabeli gyakorlattal sem értett egyet, hogy a múzeumok „bemutató szerepét alarendeljék oktatási szerepüknek [...] A raktározási korszak után következett a [...] pedagógiai korszak”. A művészeti kiállítások legfontosabb célja Gilman szerint, hogy „bizonyos művészeti intenciók érzékelhetővé válhassanak a néző számára”.³⁴ Sok vezető múzeumi igazgatója osztotta Gilman véleményét e kérdésben a 20. század elején. Gilmanra ugyanakkor Alfred Lichtwark német múzeumiigazgató volt jelentős hatással. A hamburgi Kunsthalle igazgatójaként Lichtwark egyike volt a múzeumpedagógia alapító atyáinak. Azt vallotta, hogy a német iskolák a lexikális tudást hangsúlyozzák a művészetről, annak megértése helyett, hogyan szemléljük és méltányoljuk a művészetet. Lichtwark életcéljává vált, hogy megváltoztassa a német oktatás filozófiáját és rendszerét, ezáltal pedig magukat a németeket is. 1903-ban egyike volt a *Die Museen als Volksbildungsstätten* című mannheimi konferencia előadónak, melyet a berlini Centralstelle für Arbeiterwohlfahrtsrichtungen (Központi iroda a munkavállalók jólétéért) szervezett. A konferencia fontos lépést jelentett a szociális múzeum koncepciójának kialakulásában. A szociális múzeum, melyet gyakran a nép múzeumaként (Volksmu-

A szaktudományos felügyelettől az együttalkotásig

seen) is emlegettek, olyan múzeumot jelentett, amit kifejezetten az alacsonyabb társadalmi osztályok oktatása (és emancipációja) céljából alapítottak a 19. század második felében. Ezen múzeumok egy részét szociáldemokrata érületű emberek és szervezetek alapították, más részük viszont erős konzervatív-nacionalista jegyeket hordozott.³⁵

A 20. század elején a szociális múzeum koncepciója alapvetően két irányban radikalizálódott. A Szovjetunióban létrehozták a helyi szociális múzeumok hálózatát. Ezen múzeumok profiája nem sokban különbözött a szociális múzeumok legáltalánosabb német változatától, a *Heimathmuseum*tól, noha politikai orientációjuk eltérő volt. A szociális múzeumok mindkét országban az ideológiai múzeumi infrastruktúra gerincét alkották, de az ideológiák (kommunizmus és nemzetszocializmus) egyre nagyobb hatással voltak más múzeumok munkájára is, a természettudományi múzeumoktól a művészeti múzeumokig, a történeti múzeumoktól az antropológiai múzeumokig.

Az állami ideológia művészeti múzeumokra gyakorolt hosszú távú hatása számos tudományos vizsgálat tárgyát képezte, de még ma is jelentős szerepet játszik az egyes gyűjtemények történetében és ennek kutatásában, nem csak Németországban és Oroszországban, hanem világsszerte. Ami Németországot illeti, itt két témát kell említeni: az „entartete Kunst” (‘degenerált művészet’) eltávolítását a múzeumok gyűjteményeiből, a múzeumok kifosztását a náci megszállás alatt álló országokban, valamint a zsidó kulturális tulajdon elkobzását.

A náci rezsim szinte a teljes modern művészetet az „entartete Kunst” kifejezéssel illette. Ezeket a műtárgyakat betiltották, mivel németellenesnek bélyegezték őket, veszélyesnek, mert, úgymond, kozmopoliták, zavarosak, zsidó vagy bolsevik hatást mutatnak.³⁶ Az úgyne-

³⁵ Andreas KUNTZ, *Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der deutschen Volksbildungsbewegung von 1871 bis 1918*, Jonas, Marburg, 1980.

³⁶ Monika GINZKEY PULOV, *High Art and National Socialism. I. The Linz Museum as Ideological Arena*, *Journal of the History of Collections* 8 (1996/2.), 202.

³³ GILMAN, I. m., 309.

³⁴ Uo., 310.

vezet „entartete Kunst”-ot elkávélfoltották a múzeumi gyűjteményekből, majd először egy utazó kiállításon egyestették, amely 1937-ben Münchenben indult útjára. A kiállítás után a legtöbb művet svájci műkereskedőkön keresztül adták el külföldi valuráért. Ennek következtében a műtárgyak szétszóródtak a világban, fájdalmas úrt hagyva a német múzeumi gyűjteményekben. A megszállt területek múzeumaiból jelentős műtárgyakat, néha egész gyűjteményeket szállítottak Németországba. Leginkább persze a zsidó magángyűjtemények és múzeumok tárgyait kobozták el vagy szereztek meg kényszerértékesítés útján. Az elkobzott műkincseket vagy Svájcban adták el, vagy a náci vezetők magángyűjteményét gazdagították velük, vagy pedig kiválasztották az újonnan felépült óriási linzi művészeti múzeum, a Führermuseum számára.³⁷

1945-ben az amerikai erők restitúciós célból összegyűjtötték valamennyi elkobzott műtárgyat, amit a gyűjtőközpontokban találtak. Nemzeti bizottságok alakultak a nemzeti kincsek visszaszerzésére. A (zsidó) kulturális magántulajdon és az (egykori) zsidó múzeumok tulajdonának visszaszolgáltatását nem mindig kezelték megfelelően. Számos műtárgy kötött ki nemzeti múzeumok gyűjteményeiben. Más műtárgyak izraeli múzeumokba, vagy a világ más részein található zsidó intézmények tulajdonába kerültek.³⁸ A helyzet nagyon összetett volt: ki lehet a jogos igénylő, különösen abban az esetben, ha a tényleges tulajdonos nem élte túl a koncentrációs táborokat? Hector Feliciano 1995-ös, *Le musée disparu* (‘Az elveszett múzeum’) című könyvében hívta fel a figyelmet arra, hogy Franciaországban nem rendezték kielégítő módon a zsidó magántulajdon restitúcióját. Ez arra ösztönözte a kor-

³⁷ NS-Kunstraub in Österreich und die Folgen, szerk. Gabriele ANDERL, Alexandra CARUSO, Studien, Innsbruck, 2005.

³⁸ Elisabeth GALLAS, *Die Restitution Jüdischer Kulturgüter Europas zwischen 1945 und 1952 = Raub und Restitution. Kulturgut aus Jüdischem Besitz von 1933 bis heute*, szerk. Inka BERTZ – Michael DORRMAN, Wallstein, Göttingen, 2008, 214.

mányokat, a múzeumokat és az egykori tulajdonosok lezármazottait, hogy újragondolják a háború utáni években lezajlott folyamatokat. A világ számos művészeti múzeumában vált általánossá az eredetkutatás, különösen az 1933–1945-ös időszak szervezésére vonatkozóan.

A háború végén a szovjet hadsereg bekebelezte az irányítása alatt tartott német területeken lévő múzeumok kultúrkinccseit, beleértve a szovjet múzeumokból ellopott kulturális javakat is, amelyeket a német hatóságok zsidó magángyűjtőktől vettek el és zsidó műkereskedőktől, vásároltak meg”. A hidegháború csak nehezítette a restitúciós tárgyalásokat. Az eredetileg a Német Szövetségi Köztársaság területeiről származó gyűjteményeket apránként visszaszolgáltatták, de még 1990 után is tisztázatlan maradt sok gyűjtemény sorsa.

Kié a kulturális örökség?

Az elkobzott és kisajátított kulturális javak visszaszolgáltatása körüli viták alapkérdése lényegében az, hogy kié a kulturális örökség. Az 1960-as évek végétől kezdve a köztulajdon többé már nem számtított lényegénél fogva magasabb rendűnek, mint a magántulajdon, a nemzeti gyűjteményeket már nem tartották automatikusan fontosabbnak a regionális vagy helyi gyűjteményeknél, és a korábbi gyarmatosító hatalmak fővárosait már nem tekintették természetüknél fogva jogosultnak a világörökség bemutatására.

A Közép- és Kelet-Európában az 1980-as évek óta lezajlott politikai változások új dilemmákhoz vezettek. A Szovjetunió és Jugoszlávia felbomlása nehéz vitákat hozott felszínre a tulajdon és a közös örökség kérdéseiről. Az új független államok a saját nemzeti múzeumaiknak követelték azokat a kincseket, amelyeket a sajátjuknak vélték. A felszínre kerülő új nacionalizmus szintén támogatta azokat a követeléseket, amelyek egy sokkal korábbi időszak politikai geográ-

fiájára mentek vissza. Európa ezen részének politikai térképe a 20. század folyamán jelentősen átrajzolódott, ami a nemzeti identitás újrafelfedezését is indukálta. Ugyanebben az időben az államnak mint a nemzeti örökség tulajdonosának szerepe megkérdőjeleződött. A szocialista államok létrejöttét követően elköszont műemlékek és más örökségi elemek egyre nagyobb számban válnak a korábbi tulajdonosok, magántulajdonosok, valamint az egyház követeléseinek tárgyává.

Helyi szinteken a – magán- vagy kollektív – tulajdon tisztelete az *integrált múzeum* koncepciójának egyik sarokköve. Ez az elképzelés a *Múzeumok szerepe és fejlődése a kortárs világban* című kerekasztal-beszélgetésen merült fel, amelyet az UNESCO szervezett Santiagóban, Chileben, 1972 májusában. Az integráció utal (1) az adott témakörhöz kapcsolódó szaktudományok integrációjára, (2) a muzeográfiai szakterületek integrációjára, valamint (3) a múzeumok és a közösség integrációjára is.

Az *integrált múzeum* alapelve azokat az elveket tükrözi, amelyeket az UNESCO *A nagyközönség részvétele a kulturális életben és ahhoz való hozzájárulásuk* című ajánlásában (1976) megfogalmazott. Az ajánlás szerint „az alapvető emberi értékek és az egyén méltóságának fejlődéséhez elengedhetetlen a lehető legnagyobb számú személy és egyesület részvétele kulturális tevékenységek széles körében, szabad választásuk szerint.”³⁹ Ez a felismerés a következő évtizedekben jelentős fejlődéshez vezetett, a politikailag elköteleződött kezdeményezésektől (például ökomúzeumok és kerületi múzeumok) a kritikai vagy reflexív muzeológia létrejöttéig.

Az ökomúzeumok koncepciója (melyet Hugues de Varine és Georges Henri Rivière fogalmazott meg 1971-ben) az emberek, az öröksé-

³⁹ Recommendation on Participation by the People at Large in Cultural Life and their Contribution to It, 1976. november 26. http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13097&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

gük és a környezetük közötti kapcsolatról – és ezen kapcsolat fejlődéséről – szól. Ez az elképzelés vált az integrált szemlélet egyik fontos konkrét kifejeződésévé. A kulturális örökség hozzátartad a helyszín fogalmához, beleértve az adott helyen élő emberek és tárgyak történetét, a láthatót és a láthatatlant, a tárgyi és a szellemi örökséget, az emlékeket és a jövőt. A hangsúly azon van, hogy ezek a források hozzáférhetőek-e, nem pedig azon, hogy összegyűjtjük-e őket raktárakban. Más szóval az ökomuzeológia a megszított felelősségről és a fennálló tulajdonjog tiszteletéről szól.

A társadalmi befogadás politikája (amely a közösségfejlesztő munkát közelebb hozta a hagyományos múzeumokhoz), az emancipációs mozgalmak és a növekvő multikulturalizmus által támogatott új igények új fejezetet nyitottak a múzeum és a társadalom közötti kapcsolatban. Joggal mondhatjuk, hogy az 1990-es évek fordulópontot jelentenek a múzeumi és örökségi területen jelentkező új részvételi paradigma megvalósításában. Az internetet használók és az ott tartalmakat létrehozók közötti különbségtétel megszűnésével (Web 2.0) a múzeumi munka új formáját Múzeum 2.0 néven emlegetik.

A gyűjteményfejlesztés ezen új paradigma értelmében úgy írható le, mint „új gyűjt(emeny)és” (*new collecting*).⁴⁰ Az „új gyűjtés” három alapelve azonosítható:

- a múzeum nem tárgyakat gyűjt, hanem interakciókat;
- a múzeum a kulturális örökségi közösségekben egyenrangú félként vesz részt;
- a múzeum platformként szolgál az egyének és a csoportok számára saját örökségük gyűjtéséhez.

⁴⁰ Arjen KOK, *Het Nieuwe Verzamelen in Zoetermeer = 4289 Wisselwerking De Wonderkamer van Zoetermeer. Verslag van een gestand museum experiment*, szerk. André KOCH – Jouetta VAN DER PLOEG, Stadsmuseum Zoetermeer, Zoetermeer, 2009, 55.

Az „új gyűjtés” első alapelve abból a feltételezésből indul ki, hogy bizonyos területeken a magángyűjtők kifinomult ízlésére tettek szert. A múzeum szerepe, hogy támogassa ezeket a gyűjtőket gondoskodva például a raktározásról, konzerválásról és restaurálásról, illetve azáltal is, hogy múzeumi kurátorok kiállításain új jelentést kölcsönözzenek a gyűjteményeknek.

A második alapelv olyan múzeumnokra vonatkozik, amelyek magán- és intézményi gyűjtők hálózatában működnek, de ahol a tárgyak tulajdonosai még mindig jelen vannak. 2005-ben *A kulturális örökségtársadalmi értékéről szóló keretgyezmény*vel (közismert nevén: Faro Egyezmény) az Európa Tanács az ilyen hálózatokra bevezette az *örökségközösség* (*Heritage community*) kifejezést. Az egyezmény értelmében az *örökségközösség* olyan emberekből áll, akik a kulturális örökség egy sajátos aspektusát értékelik, közösségi akciók keretében szeretnék azt fenntartani és átadni a jövő generáció számára.

A harmadik megközelítés a forrásközösségek szerepére helyezi a hangsúlyt. A legtöbb „új gyűjtés” projekt saját magát dokumentálja; ezek a projektek alapot képeznek, hogy az emberek megosszák egymással történeteiket, teret adva a jelentéstudajdonításoknak. Ugyanakkor a legújabb hollandiai és németországi projekteken az „új gyűjtés” a közösséggel mint társkurátorral való együttműködést is jelenti. Ezekben a projekteken a múzeum inkább a közvetítő és nem a szakértő szerepét vállalja magára. Laurajane Smith fogalma („elfogadott diskurzus a kulturális örökségről”) utal a szakértők és a forrásközösségek kettősségére. A részvételre épülő projektek olyan kortárs gyakorlatokat mutatnak fel, amelyek felszabadulnak a fenti diskurzus hatalma alól.⁴¹ Az „új örökség diskurzus” támogatja az együttalkotást és a megosztott kuratori gyakorlatot. „Azáltal, hogy az emberek azonosítják és megnevezik környezetük anyagi és szellemi alkotóele-

⁴¹ Christina F. KRIPS, *Libertating Culture. Cross-Cultural Perspectives on Museums, Curatorship, and Heritage Preservation*, Routledge, London, 2003.

meit, rábrepednek a világhozhoz fűződő jogukra és átveszik felette az irányítást.”⁴²

A gyűjteményfejlesztés racionalizációja

Az 1980-as évek második felében a gyorsan növekvő műkincsipiaci árak múzeumi gyűjtési politikára gyakorolt hatása jelentős médiát figyelmet kapott. Ugyanakkor a valós gyűjteménykezési költségeket, vagy a gyűjteményezés hosszú távú pénzügyi következményeit nemigen vizsgálták. 1988-ban a brit Office of Arts & Libraries megrendelt egy felmérést a múzeumi gyűjtemények fejlesztésére és irányítására fordított költségekről. Az eredményt 1989-ben a *The Cost of Collecting* (‘A gyűjtés költsége’) című jelentésben tették közzé. A különböző típusú költségek feltérképezése mellett a tanulmány arra is választ keresett, hogy a különböző típusú gyűjtemények és múzeumok esetében milyen magasak ezek a költségek és hogyan viszonyulnak egymáshoz.

A gyűjtés és a gyűjteményfejlesztés ezen megközelítése jól példázza a múzeumi munka 1980-as évek végétől kezdődő fokozott racionálisizációját. Szintén ezt mutatja a gyűjtemények használati értékének növeléséhez szükséges észszerű kritériumok felállításáról folytatott vita. A racionalizált gyűjtési politika leggyakrabban emlegetett példája a svédországi SAMDOK projekt. A svéd múzeumok ezen együttműködése 1977-ben kezdődött, és célja az volt, hogy a gyűjtemények és a dokumentáció segítségével tervszerűen és szisztematikusan felmérjék a kortárs svéd társadalmat. Kiindulópontként a társadalom meghatározott számú szektorát különböztették meg és ezeket a szektorokat további területekre osztották fel, amelyek célzott tanulmányozás tárgyává váltak. Ezeket a területeket az egyes közreműködő múzeumok meghatározott szempontok szerint tanulmányozták és aprólékosan dokumentálták.

⁴² Uo., 10.

A gyűjtés – lényegéből következően – növekvő gyűjteményhez vezet. A múzeumokban – szemben a könyvtári világban történtekkel – nemigen folytattak a gyűjteménygyarapodás természetére vonatkozó kutatást. Az 1980-as évek közepéig a múzeumi világ nyilvánvalóan nem érezte – vagy nem akarta érezni –, hogy a növekedés problémát jelenthet. Számos, a kultúrtörténeti gyűjteményekben végzett felmérést követően 1988-ban a holland múzeumi egyesület találkozózt szervezett a minőség és mennyiség témájának megvitatására. Ez jelentette a kezdetét a gyűjteményből való kivonás („gyűjteménycsökkentés”, *deaccessioning*) kérdése körül kialakult nemzeti szintű vitának. Időközben a legtöbb hollandiai múzeum elfogadta a gyűjteményből való kivonást a gyűjteményfejlesztés eszközeként, nem utolsósorban azért, mert erre vonatkozóan világos irányelveket dolgoztak ki. Az Egyesült Királyságban hasonló viták zajlottak, hasonló eredménnyel. Ez jól szemlélteti a gyűjtési gyakorlatot és elméletet érintő fontos szemléletváltást: a kortárs muzeológiában a figyelem középpontjában nem a gyűjtés, hanem a gyűjteményfejlesztés áll.

Fordította: Balázs-Szécsi Diána