

Az új hely – Múzeumláz az ezredfordulón (1)

Wesselényi-Garay Andor

Archívum

Artmagazin 2009/1. 35-41. o.

A kortárs muzeológiai közbeszédben az elmúlt évtizedet jellemző múzeumépítési hullám olyasfajta cunaminak tűnik, amit az amerikai építész, Frank O. Gehry által jegyzett Bilbao Guggenheim indított el. (2) Ez az érzet azonban feltétlen relatív. Pernecky Géza már 1991-ben is múzeumépítési boomeról ír (3), vagyis egy tágabb fókuszú visszatekintésben a baszk főváros szerepe viszonylagossá válik. Mégis, ezzel együtt tényleg történt valami Bilbaóban, ez a valami azonban nem a funkció újrafelfedezéséhez és divatossá válásához, hanem az építészet és vele együtt az építész társadalmi szerepének megváltozásához köthető. (4) Az új múzeumok ugyanis elsősorban egy drámaian új jelenség, az építészetben az elmúlt tíz esztendő során kialakult sztárépítészet legfőbb képviselői médiumaként váltak fontossá.

A funkciók hierarchiája

A múzeumok iránti lelkesedés egyik oka a különböző építészeti funkciók eltérő megítélésében keresendő. Az egyes rendeltetések ugyanis nem ugyanolyan súllyal szerepelnek egy közösség (pláne egy építész szakmai palettáján), hanem rendkívül szigorú hierarchia szerint osztályokba sorolódnak. Funkció és funkció ugyanis korántsem egyenrangú! Ez a hierarchia persze koronként és társadalmanként is eltérő, mi több, attól a folyamattól is elválaszthatatlan, amelynek során bizonyos funkciók divatossá, az aktuális korakarat kifejezőjévé válhatnak. (5)

Könnyen beláthatjuk, hogy mindaz az elem- és fogalomkészlet, amit egyetlen szóval építészetnek hívunk, már elméleti gyökereit tekintve sem homogén halmaz. Az egyes rendeltetések közötti alá- és fölérendeltségi viszony a praxis és az építészeti kultúra lényegi alkotóeleme. Ennek a történelmi gyökerű funkcióhierarchiának az egyik csúcsát jelentik ma a múzeumok. Ez a szerep a Tempel der Kunst minőség miatt éppúgy visszavezethető az antik hagyományokra, mint az albertiánus reneszánsz tradícióhoz.

E két hagyomány elválaszthatatlanul fonódik össze Schinkel berlini Altes Museumában, ahol az épületrészletek klasszicista archaizálása nem elkülöníthető a nemzetállamnak attól az igényétől, hogy bizonyos rendeltetéseken keresztül definiálja kulturális önazonosságát. A múzeumok iránti szakmai elfogultság gyökerei tehát rendkívül mélyre nyúlnak vissza – és ez lehetetlenné teszi a múzeumfunkció fontosságának posztmodern relativizálását.

Ezek a csúcshatások persze koronként és társadalmanként eltérnek egymástól. Csak példaként: a modern építészet formálási és térképzési elveinek legfontosabb kísérleti terepe – a mozgalom társadalmi megváltó szándékával összhangban – a lakóház, a kórház és a gyár volt. Egy fél évszázaddal

később, a kilencvenes évek Magyarországon a – történelmi egyházak restaurációját az építészet irányából is kísérő – templomépítészet került a termékeny formálás középpontjában, majd ez a funkció (a restauráció befejeződésével) a regionális adottságokat még plasztikusabban kifejező borászatoknak adta át a helyét.

Bár Magyarországon ma múzeumépítési hullámról nem beszélhetünk, nem lehet nem észrevenni, hogy a múzeumok, a templomok és a borászatok funkcióját a művészetvallás jelensége mellett az a tágabb értelmezett szakralitás is összeköti, aminek vulgárfilozófiai alapjait A bor filozófiája című írásában Hamvas Béla rakta le.

A múzeum mint határeset

Az imént említett történeti okok mellett megkerülhetetlen tény, hogy ma egy múzeum megbízás rendkívül inspiratív formálási lehetőség. A funkció ugyanis tág értelmezési keretet ad a művészet, az építészet és a kettő kapcsolatának vizsgálatára. A múzeumot médiumként felhasználva, az elmúlt évtizedek jellemzően két, egymással ellentétes narratívát dolgoztak ki az építészet és a művészet kapcsolatának bemutatására.

A skála egyik végpontjára azok az építészeti törekvések helyezhetők, amelyek a műalkotás aurájában feloldódva (az aura részeként) határozzák meg a múzeum enteriőrjét. Olyan koherens tértestet alakítanak ki, ahol elmosódik a műtárgy és az azt befogadó építészeti közeg közötti határvonal. A határvonal elmosásával, vagy legalábbis kérdéssé tételével a múzeum voltaképpen az építészet művészeti emancipációjának eszközévé válik: a tértest a benne elhelyezett műalkotásokkal azonos státuszra emelkedve autonóm művészetként definiálja önmagát!

Példaként említhető Frank O. Gehry majd' összes múzeuma vagy Zaha Hadid idevonatkozó életműve, közte a vilniusi Hermitage Guggenheim. Ezekre a házakra jellemző az anarchitektonikus (nem-építészeti), plasztikus tömegképzés, vagyis a szobrászati státusz igénye.

Ellentétük – a skála másik végpontján – a vasbeton-üveg architektúrájú, minimalista „cipősdoboz”, például Peter Zumthor bregenzi művészeti galériája vagy a Weber és Hofer Lentos múzeumának üvegekubusa. Ezek a házak – önmagukat semleges térként definiálva – a bennük kiállított műalkotásokra helyezik a hangsúlyt.

Míg az előző esetben a tér és az exteriőr már önmagában is művészeti státuszára tör, addig az utóbbiakban a tér a műtárgyak elhelyezésével, installációjával nyeri el valódi rendeltetését, s az egyes kiállításoknak megfelelően változó alkalmi jellegét. Az első, vagyis a plasztikus viselkedés mint múzeumstratégia tehát elválaszthatatlan az építészet legitimációjától, művészeti önigazolásától. Vagyis a mérnökség vagy művészség, az autonómia vagy heteronómia kérdésében a múzeum az autonóm művészeti tett mellett érvel.

A múzeumépítészet anarchitektonikus stratégiája egyenrangú tárgyakként rendeli egymás mellé a műalkotásokat és az enteriőrt. De ez a mellérendeltség a stratégia határait is kijelöli. Richard Serrának a Bilbao Guggenheimben rendezett életmű-kiállítása a Frank Gehry által tervezett épület hiányosságaira is rámutatott. Serra óriási acélszalagjai hiába állnak rendkívül szoros formai rokonságban a Gehry épülettömegét képző, háromszor görbült titáncink szalagokkal, a monumentális szobrok kisplasztikává zsugorodtak a túlmotivált bilbabói enteriőrben.

A Guggenheim „megette” Serra szobrait, és ez a plasztikus (anarchitektonikus) enteriőrképzés muzeológiai kritikáját is jelentette, az urbanisztikai hatástól függetlenül! A dobozszerű múzeumok fordítva működnek, a semleges enteriőrök levegőhöz juttatják a műalkotásokat, miközben a plasztikus tértestek – kis túlzással – megfojtják őket.

A szélsőséges enteriőrkialakítások mellett rendkívül termékeny metszéspontot képvisel Peter Zumthor kölni egyháztörténeti múzeuma, a Kolumba. A több rétegben és korban egymásra rakódott templomromok fölé-köré Zumthor a fehér dobozok ikonoklaszta minimalizmusát idéző téglahártyát emelt, miközben az enteriőrben a régi és az új találkozási újra megteremtette a szakrális „atmoszférát”. A Kolumba elementáris ereje – Bilbaóval és a svájci dobozépitészettel szemben is – abban áll, hogy nem általában teremt plasztikus vagy épp semleges enteriőrt a műalkotások befogadására, hanem kifejezetten a bemutatandó tárgy- és épületkomplexumot helyezi, egyedi építészeti eszközökkel, a középpontba.

Kellékek a városban

Egy múzeum építése mindig városépítészeti tett is egyben, egy modern kori urbanisztikai kellék, amely önmagában is felhelyezhet egy várost a kortárs építészet vagy a kulturális turizmus térképére. Bár ennek tankönyvi példája a Bilbao Guggenheim, a jelenség alapját jelentő kellékközpontú urbanisztikai gondolkodás a 19. századi városépítésre vezethető vissza. Hiszen a legtöbb európai nagyváros más európai metropoliszok által alkalmazott urbanisztikai kellékek átvételéről és megismétléséről szólt.

A gyűrűs-sugaras rendszert Budapest például Párizstól vette át, amit Bécs példája megerősített. Az Andrássy út mintáját a Champs-Élysées jelenti, a Lánchíd egy korábban megépült hídkonstrukció adaptációja alapján készül el, a körúton elhelyezett nagy intézmények pedig bécsi mintát mutatnak. (Fontos, de zárójelbe illő megjegyzés: Ljubljana – e kellékeket keverve – Max Fabiani tervei alapján a gyűrűs raszterhálós elrendezéshez nyúl, ezzel egyesíti Barcelona és Bécs példáját.) Akárhogy is: az európai fővárosok – különös tekintettel a Monarchia nagyvárosaira – leírhatók kellékek és funkciók listájával, például: pályaudvar, kövezett utak, promenádok, a Stadttor, városi parkok, operák, múzeumok, stb.

A kellék alapú urbanisztika napjainkban is él. Csak hogy a mai kellékek (sportcsarnokok, rekonstruált ipari negyedek, felhőkarcolók) nem feltétlen funkciókhoz, sokkal inkább egy-egy épülettípushoz és egy új jelenséghez, a sztárepítészet jelenlétéhez köthetők. Bár a közintézményeknek általában generatív szerepük van a környezetük fejlődésében – klasszikus urbanisztikai fogás például a Richard Meier által tervezett MACBA (Barcelonai Modern Művészeti Központ) Barcelona szociális feszültségekkel teli,

szlömösödő negyedébe sebész késsel történő beillesztése –, az építés gesztusánál fontosabb a személy, vagyis az épületet jegyző sztár megjelenése.

Az építészet autonómiájának hangsúlyozására is alkalmas múzeumépítés mentén ugyanis szinte természetesen szökött szárba a sztárépítészet intézménye, amely újabb visszacsatolásként folyamatosan újabb múzeumok építését generálta. (6) A sztárrendszer – mint a kölcsönös rajongáson nyugvó, szociológiai jelenség – bizonyos közösségi reakciókon keresztül jön létre. Olyan rendeltetések mentén alakulhatott csak ki, amely lehetővé tette az építész és a „nép” közvetlen találkozását.

Kultúrplázák

A stílárís eltérések ellenére a sydneyi Operaház, a Pompidou Központ vagy a New York-i Guggenheim Múzeum rendeltetése ugyanaz. A sztárépítészet helye ugyanis nem annyira az iroda- vagy lakóház, mint inkább a nagy közösségi épület, amely a várost horizontálisan és vertikálisan is kiterjesztő funkciók (térbeli csomópontok) mentén jön létre. Ennek legjellemzőbb példái az operaházak, koncerttermek, galériák, legfőképp pedig a múzeumok.

Ráadásul a múzeum a mai formájában sokkal inkább valamiféle kultúrpláza, ahol a café, a könyvesbolt, az ajándékbolt és az egyéb, piazzaként működő terek már majdhogynem fontosabbak, mint a termekben megjelenő tudás-panoptikum és a műtárgyak. (7) A múzeum már réges-rég nem csak az időt megtörő, feltorlasztó heterokronia, (8) hanem közösségi és találkozóhely is, ami segíti a kiállított műtárgyak újabb összefüggésrendszerének megteremtését (és a művészetvállás óhatatlan szekularizációját).

Bár a sztárépítészet értékelésekor nem lehet eléggé hangsúlyozni a majdhogynem önálló zsánerré váló múzeumépítészet jelentőségét, manapság hasonló tapasztalható Kínában az operaházaknál is, a kaliforniai Napa-völgyből elindult marketingstratégia pedig a borászatokat emelte a sztárépítészet legújabb kedvencei közé. A korábban felsorolt példák tanúsították, hogy a múzeum ma már csak abban az értelemben urbanisztikai kellék, hogy a sztárrendszert is magában hordozza.

Vagyis az elnökök, az olajhercegek, az államhivatalnokok és az uralkodók a jelenkori múzeumépítési láz során nem annyira az épületre, mint inkább az épület (mint médium) által képviselt sztárrendszerre voksolnak. Ami természetesen pénzben is kifizetődő vállalkozás. Denverben (a berlini Zsidó Múzeumot is jegyző) Daniel Libeskind új múzeumának felépítése előtt azok a lakások voltak a legdrágábbak, amelyek a Sziklás-hegységre néztek, a múzeum átadása után viszont már a házra nyíló apartmanokat tudták magasabb áron értékesíteni...

Jegyzetek:

(1) E tanulmány címe szándékosan utal György Péter *Az eltörölt hely – a Múzeum* (Magvető, Budapest, 2003) tanulmánykötetére, amelyben a szerző a múzeumoknak, mint tudást archiváló, feldolgozó, rendszerező és átadó funkciónak a létét kérdőjelezi meg a hálózati kultúra képviselte paradigmaváltás tükrében. Ahogy a későbbiekben ki fog derülni, e tanulmány tézise építésztársociológiai szempontból a múzeumot új helyként határozza meg.

(2) Az építéstörténetről lásd Coosje Van Bruggen: *Frank O. Gehry Guggenheim Museum Bilbao*. Guggenheim Museum Publications, New York, 1997.

(3) Pernecky Géza: *Hogyan építsünk múzeumot?* In: *Zuhanás a toronyból. Válogatott írások 1983–1994. Művészeti Világ sorozat. Enciklopédia Kiadó, 1994. 166–186.* A tanulmány eredetileg a *Mozgó Világ* 1991/8-as számában jelent meg.

(4) Építészeti és történeti okok miatt sem lehet azt állítani, hogy a jelenleg is tartó hullám 1997-ben indult volna el; a hullám új jelentőségét viszont a Bilbao effektussal intézményesített sztárrendszer jelenti. És ezzel még mindig nincs vége! Ha ugyanis a jelenkori múzeumcunamit előidéző földcsuszamlás további okait keressük, akkor azok – a fentiekkel szoros összefüggésben – a műtárgyak számának drasztikus emelkedése, a művészet fogalmának drámai expanziója, a műkereskedelemnek a művészeti kánonra gyakorolt hatása, valamint a kisebbségi kultúrrepresentációs eszközzé váló művészetnek a környékén található. De ez már egy másik történet, ebben a tanulmányban csak arra teszek kísérletet, hogy rávilágítsak a múzeumépítéssel néhány sajátosságára és bemutassam azokat a folyamatokat, melyek Bilbaóval értek be.

(5) E funkcióhierarchia explicit példáját adja az olasz teoretikus, Bruno Zevi, mikor az építészet mibenlétének meghatározásakor a határvonalat az építészet és nem építészet között a rendeltetések alapján húzza meg. (Zevi, Bruno: *Az építészet megismerése*. Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1964. 3.) Zevi hajlíthatatlan magabiztossággal tekinti építészetnek a londoni Szent Pál-katedrális, hogy a tektonikai, szerkezeti és anyaghasználati kvalitásaitól függetlenül az építészet terepéről számúzzön egy biciklitárolót. Zevi vélekedése, noha irritáló, cseppet sem új. Az, ahogy Vitruvius – az első általunk ismert teljes építészeti traktátus szerzője – felosztja a könyvét a templomok, színházak, hadmérnöki művek bemutatására, már implikál bizonyos funkció-hierarchiát. (Vitruvius: *De Architectura Libri Decem*) A rendeltetések csúcsát azonban csak a reneszánsz idején, Leon Battista Alberti traktátusa határozza meg. Alberti munkásságának eredményeként emelkedik eszményi magasságokba az antik templom; és válnak az építészet alapelemévé az eredeti kontextusukból kiszakított oszloprendek. (Alberti: *De re aedificatoria*)

(6) Az építészeti sztárrendszer kialakulásáról lásd részletesebben: Wesselényi-Garay Andor: *Sztárépítészet*. In: *Debreceni Disputa – Kulturális-közéleti folyóirat*. 2008/11–12. 62–72.

(7) Danto, Arthur C.: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Columbia University Press, New York, 1998. Magyarul: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz, 1997. Ford. Babarczy

Eszter. Danto plasztikus példája Picasso Guernicájának találkozási ponttá válásával a kisváros 1937-es bombázásának elhalványuló borzalmát állítja párhuzamba.

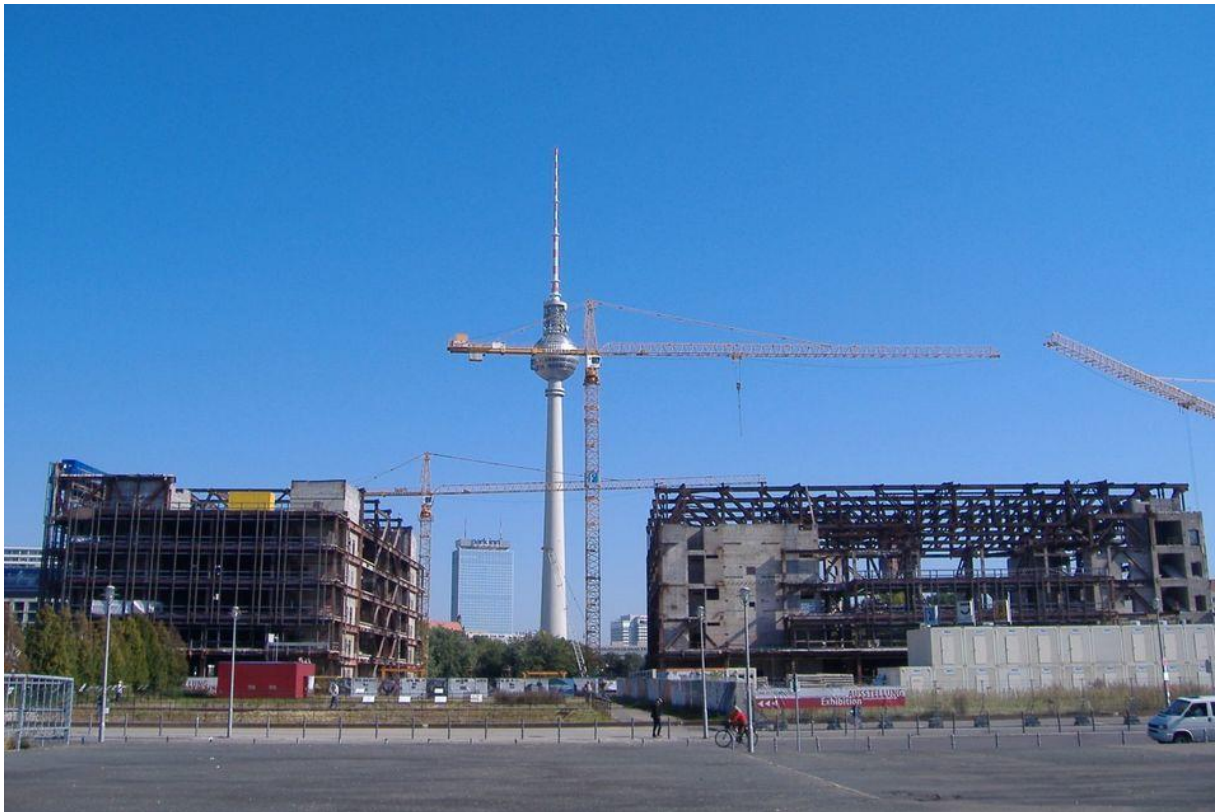
(8) Michel Foucault: *Eltérő terek*. In: *Nyelv a végtelenhez – Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Latin Betűk, Debrecen, 1999. 147–157. o. Ford. Sutyák Tibor. Foucault a heterotópiák tárgyalásakor, azok tulajdonságainak leírásakor vezeti be a heterokronia kifejezését. Gondolatmenete szerint a múzeum a temetőkhöz hasonlatos, szerkezeten kívüli, önálló szerkezetű hely.

A budapesti múzeumi valami I.

2013.02.26. 15:08

A budapesti múzeumi valami körül több a tisztázatlanság, a kulturális, az épített és ültetett környezetbe való beavatkozás elsöre brutálisnak hat. Környezetvédelmi, urbanisztikai, közlekedésszervezési, turisztikai és egyéb szempontok átgondolására, nyilvános megvitatására már sokkal korábban szükség lett volna. Székely Miklós cikksorozatában muzeológiai és építészeti szempontból elemzi a tervezett együttest, az első részben kísérletet téve a múzeumi negyed és a múzeumi koncentráció fogalmainak tisztázására.

A budapesti Múzeum Liget, vagy hivatalosnak tetsző nevén a Nemzeti Közgyűjteményi Épületegyüttes megvalósításáról 2013. február 10-én tartott sajtótájékoztató eldöntött tényként kezeli a projekt megvalósítását, egyben kijelölve annak két sarokpontját, az építészeti pályázatok lezárását 2014-ben és a központ (legalábbis részleges) megnyitását 2018-ban. A nyilvánosság teljes kizárásával lefolytatott tervezetés mellett az újabb, immár az EU-s költségvetés elfogadása utánra időzített tájékoztatás jó alkalmat nyújt az ötlet körüljárására. A projekt kezdeténél a Magyar Nemzeti Galéria és a Szépművészeti Múzeum összevonása áll. Ezt a tényt nem szabad figyelmen kívül hagyni. A **budapesti múzeumi valami** koncepciójának végiggondolását az teszi különösen fontossá, mert a tisztánlátást a lehengető kommunikáció és a két évtizede tévelygő magyar kultúrpolitika megzavarja. Az egymás mellé épített múzeumok halmaza kapcsán ugyanis egy dolog kivételével semmiben sem lehetünk biztosak: egészségtelen módon kapcsolódik benne össze több hazai múzeum elhelyezésének régóta húzódo megoldatlansága, egy látszólag patrióta, de valójában átgondolatlan történelmi narratíva lehetősége, és a kormány hatalmi reprezentációs igénye.



1/5

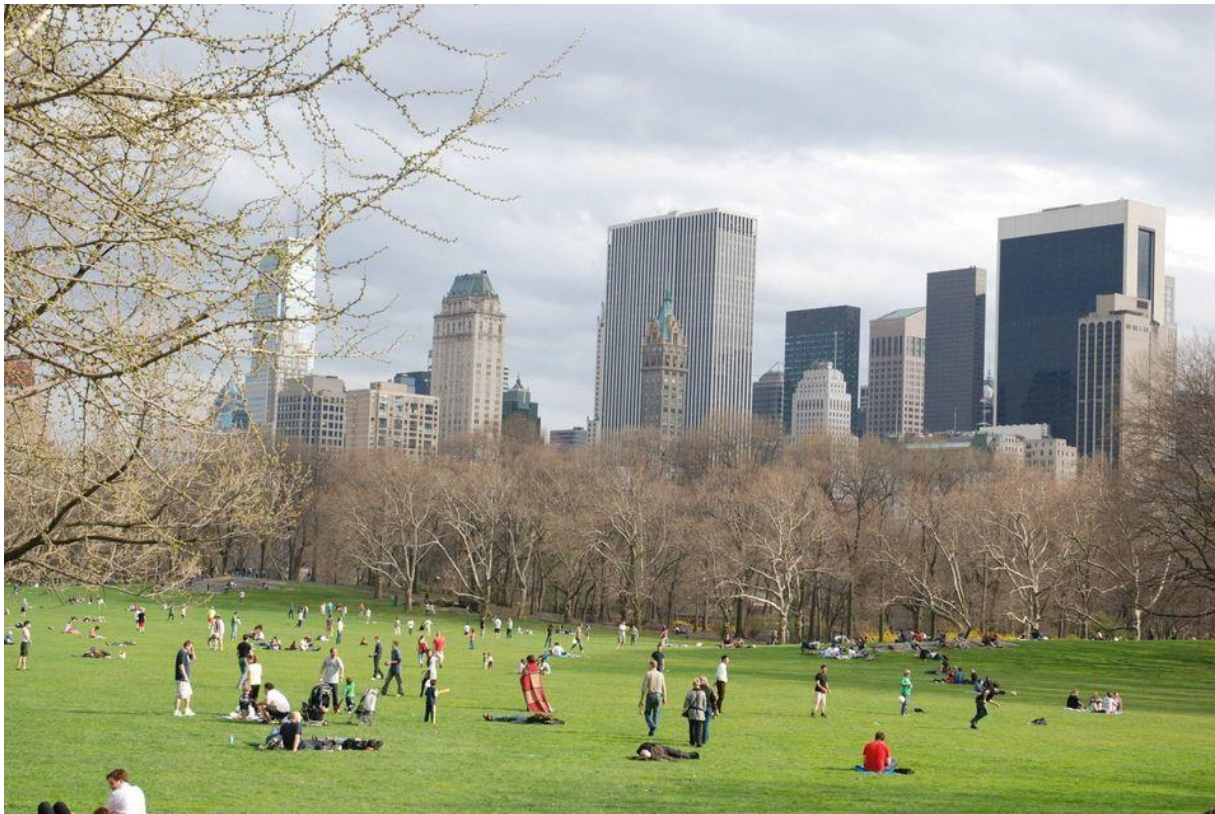
A berlini Palast der Republik bontása 2007-ben, fotó: Kid Alex (A. Leschek) (cc)

Az összeolvasztásáról az érintettek közül mindenkinek megvan a saját, részint egyéni érdekei által vezérelt, részint [legjobb szakmai meggyőződésre](#) alapozott véleménye, ez utóbbiak azonban csak nagyon kis hatást tudnak kifejezni. Történik mindez annak ellenére, hogy a Múzeumi Liget létrehozása természetes következménye a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményeit a Szépművészeti Múzeumba visszatuszkolni igyekvő szándéknak. Ez utóbbi pedig a magyar művészeti örökség gyűjtésének és ápolásának leminősítése. Az összevonás emlegetése annál is fontosabb a jelenlegi diskurzus szempontjából, mert az abban megfogalmazott érvek és motivációk jól kimutathatóak az Ötvenhatosok terére tervezett múzeumi negyed koncepciójának alakulásában.

A múzeumi összevonást történelmi igazságtételként kezelő döntés mögötti érvrendszer abszurditásának belátásához nem szükséges évtizedes szakmai meggyőződés, vagy az alapvető muzeológusi etikai normák ismerete és betartása. Elég a magyar múzeumtörténet minimális ismerete, [a történelmi tények tisztelete](#). S ez utóbbi különösen fontos, főleg, ha logikusan végiggondoljuk az „Isten a történelem ura” fordulat törvénybe emelése mögötti szándékot. Márpedig sem egy istenfélő nemzeti kormány, sem annak a holdudvara nem hamisíthat történelmet. A helyzet abszurditása éppen ebben, a történelemhez, a nemzeti fejlődés korszakaihoz és azok eredményeihez való rendkívül ellentmondásos viszonyulásban rejlik. A nem tudás és a tudni nem akarás vezethet oda, hogy éppen a nemzeti kormány önálló gyűjteményezési és kiállítás-politikájának egy másik intézménybe, a Szépművészeti Múzeumba történő becsatornázásával valójában lebontotta a nemzeti kultúra egyik zászlóshajósát, a Nemzeti Galériát. A magyar művelődés kincseit őrző, ápoló és bemutató országos intézményt elsősorban a nemzeti értéket állítólag kormeszakadtáig védő mai kormánnyal szögesen ellentétes nézeteket valló, poszt-nemzeti identitásmodell mértékül vevő körökből érték nyilvános támadások éveken keresztül. A nemzeti örökség ápolásának majd másfél évszázada létező állami feladatai felett jól-rosszul őrködő Kulturális Örökségvédelmi Hivatal feladatköreit pedig olyan

mértékben aprózták szét, hogy [az intézményesített örökségvédelem megszűnt](#) Magyarországon. Ezt a lépést a számos külföldi szakember által példaértékűnek tekintett vidéki múzeumi intézményrendszeri struktúra esztelen szétszedése, majd hirtelen összeférelése követte. Félő, hogy a Magyar Művészeti Akadémia helyzetbe hozása után teljesen megosztott művész- és kurátortársadalom pedig a tévelygő magyar kultúrpolitika kiszolgálója lehet. Akarva akaratlanul, jobbról és balról egyaránt.

A múzeum-összevonás ellen szakmai érveket hangoztató tudományos és civil szervezetek, intézményvezetők, a muzeológia tudományával foglalkozó szakemberek, talpas muzeológusok és a tiltakozó petíció hazai és külföldi aláíróinak szava a mai napig sem tudta áttörni a közgazdasági logika, a nemzetépítési szándék és az összevonás mellett hamisan érvelő kommunikáció falát. A pártpolitikai preferenciáktól független szakmai álláspont figyelmen kívül hagyása drámai következményekkel járhat, ami a magyar képzőművészet eredményeinek külföldi elismertetése helyett annak teljes bulvárosodásához vezethet. Az állítólag gettóba zárt magyar képzőművészetet [a magyar Barbizon festője](#) és [a magyar Daumier](#) művei szabadítanak ki a budapesti [Central Park west](#) friss levegőjébe? Őszintén kétlem. A karizmatikusnak tetsző, politikailag jól beágyazott főigazgató-kormány megbízott, Baán László és az eszméit megvalósulni látó intézménykritikus, György Péter mögött mindenesetre már felsejlik a történelmet író tollnokok hada, akik meglepő gyorsasággal hozták létre a tervezés alatt lévő, elnevezését váltogató múzeumi konglomerátum angol nyelvű [Wikipedia oldalát](#).

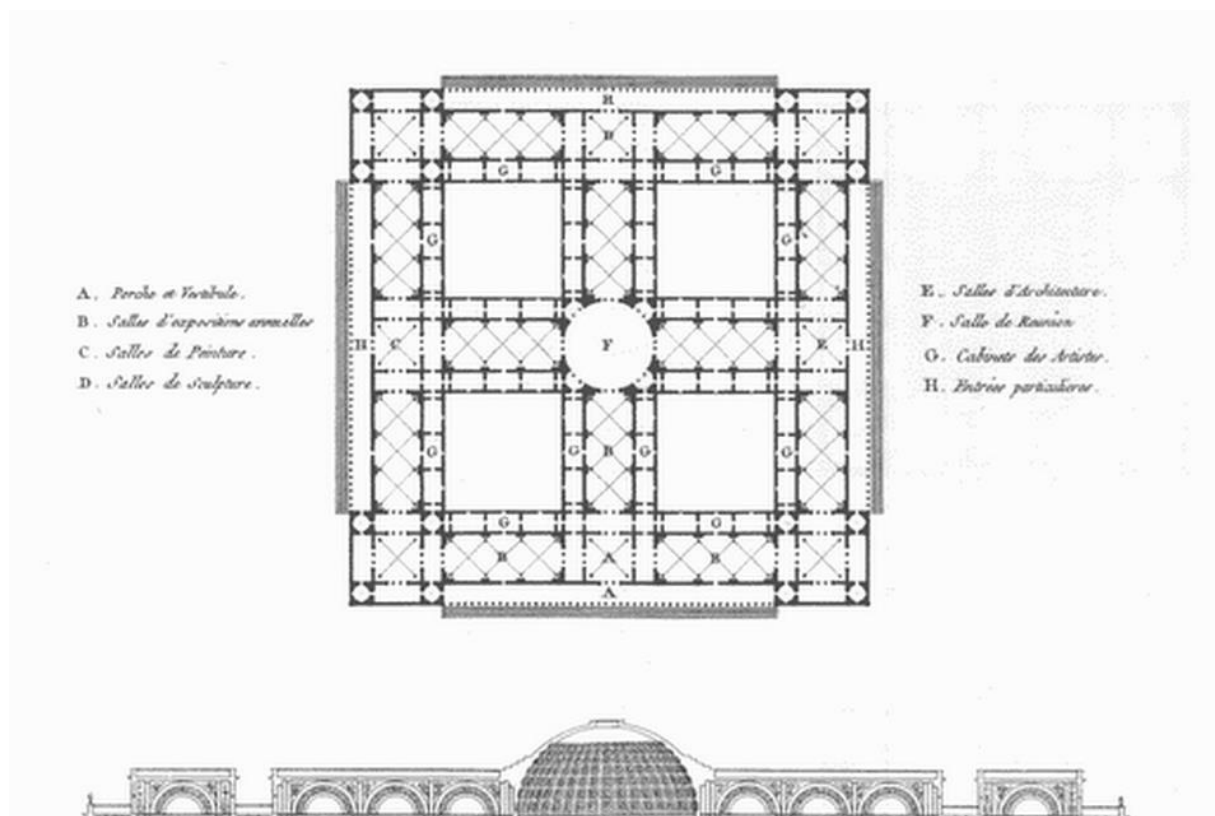


2/5

A new yorki Central Part west

A múzeum, mint intézmény és épület egyértelmű politikai állásfoglalás, ez a szándék már egészen korai kezdeteinél kimutatható. A múzeumok intézmény- és építészettörténete pedig magyar szempontból nem elhanyagolható, az elmúlt kétszáz év legkülönbözőbb politikai és közjogi viszonyai mellett folyamatosan „világszínvonalat” hoztunk ezen a területen. Igen, már a kezdetektől. Széchényi Ferenc és József nádor nemzeti könyvtárának és múzeumának tervét **Pollack Mihály** a modern történelem negyedik múzeumépületében teljesítette ki. A müncheni Glyptothek, a berlini Altes

Múzeum és a londoni British mellett a pesti épület az univerzálisba ágyazott nemzeti gondolat tökéletes megformálása. Az 1820-as években elindult jelentős európai múzeumfejlesztésekben Anglia, Poroszország, Bajorország és az akkor a Habsburg Birodalom egyik része, Magyarország járt élen. Politikai tartalommal mindazonáltal leginkább Berlin és München intézményeit töltötték meg. A későbbi német egységet megalapozó vámunió kialakításának korában, a két egymással versengő hatalmi központ, I. Lajos bajor király és III. Frigyes porosz király (és természetesen építészeik) ideái mentén szervezte újjá tereit. Ekkor indult meg a reprezentációs tér köztérre válása Berlinben több, Münchenben kevesebb sikerrel. A politikai narratíva mindkét helyen adott volt. Lajos az archaikus görög örökségtől kezdve kortársakig, Bertel Thorvaldsenig és Antonio Canováig vázolta fel a németiség szobrokba öntött kulturális és politikai hagyományait, kijelölve saját helyét a történet – akkor látszólagos – végén. A berlini helyzet komplexebb és egyben távlatosabb is volt. A később Altes Muzeumnak átnevezett Königlichches Museum a művelődés polgári intézményeként jött létre. Az épület egy négy részből álló együttes negyedik elemeként jött létre: a királyi palota – a Hohenzollernek kastélya (Berliner Stadtschloss) – a világi hatalom központja, a keleti oldalon lévő berlini dóm pedig az egyházi hatalmat képviselte (ez egyébként egy eredetileg barokk épület klasszicista átépítése, részben **Karl Friedrich Schinkel** elképzelései szerint), a nyugati oldalon elhelyezkedő, ágyúk és egyéb fegyverek elhelyezésére szolgáló Zeughaus (régii Arsenal) pedig a katonai hatalmat képviselte. A tér északi oldalára helyezett és egy eredetileg bővíthető területen álló múzeum a művészetek és a tudományok központjaként jött létre. Építészeti kialakítását - ahogy a korszak egyik legnagyobb hatású építésztől elvárható volt - az évszázados előképeket nélkülöző múzeumépület ideális tervét alig másfél évtizeddel korábban megalkotó **Jean-Nicolas-Louis Durand** forradalmi terveiből merítette.



3/5

Durand ideális múzeumának alaprajza

A berlini királyi múzeum létrejöttékor a polgári művelődés eszményének megvalósulásával kívánta alátámasztani Poroszország vezető szerepét a német fejedelemségek versengésében. Szerencsés

elhelyezkedése - a Spree által közrefogott félsziget várossal érintkező felén - azonban nyitva hagyta a lehetőséget a terjeszkedés előtt. Az új múzeumok részint organikusán kötődtek az Alteshez, részint a kor nemzeti művészeti ideáinak keretét képezték. A Neues Múzeum, és az ókori emlékanyagot bemutató épületek sorát 1930-ban lezáró Pergamon Múzeum a német ókortudomány és régészet újabb és újabb eredményeinek tárházává váltak. Világosan fogalmazva: felépítésüket a folyamatosan gyarapodó gyűjtemények elhelyezése és a történelmi anyagnak az egyszerre tudományos és politikai szempontok szerinti német történelmi narratívába történő beillesztése tette szükségessé. S bár hiba lenne a berlini múzeumsziget kialakulását gyűjtemény-elhelyezési problémaként kezelni, az tény, hogy a folyamatosan növekvő gyűjtemények miatti raktározási és tárproblémák egyidősek a modern múzeum jelenségével. Megnyugtató megoldásról ritkán hallani, **Le Corbusier** moduláris múzeumi épületei [Indiában](#) és [Japánban](#) a probléma inkább innovatív megközelítéseiként vonultak be a 20. századi múzeumtörténetbe.

A berlini múzeumszigetre való hivatkozás mellett a másik itthon gyakran emlegetett és valóban tálcán kínálkozó párhuzam a bécsi MQ. Ez a komplexum azonban éppen lényegét tekintve tér el a budapesti tervektől. A Kaiserforum múzeumi épületei a császári reprezentáció eszközeként egészen másfajta hangsúllyal szolgálták a birodalom alattvalóinak művelődését és a tudomány fejlődését. A bécsi Kunst- und Naturhistorisches Museum a Habsburgok által évszázadok alatt felhalmozott gyűjteményből állt össze, amelyek között előkelő helyet foglalt el Tiroli Ferdinánd portré- és fegyvergyűjteménye, valamint II. Rudolf és Leopold Wilhelm festménygyűjteménye. A Ferenc József által 1881-ben megalapított intézmény 1891-ben nyílt meg. Nem ez volt azonban az első a birodalmi főváros nagyközönség előtt megnyitott arisztokrata magángyűjteményeinek sorában. II. József idején jött létre a független és nyilvános képtár Bécsben a prágai és ambras-i képtár válogatott darabjaiból a bécsi művészeti akadémia növendékeinek „mintagyűjteményeként” és a nagyközönség esztétikai nevelése céljából. A Stallburg immár szűknek bizonyult tereiből a festészeti anyag végül Savoyai Jenő herceg nyári rezidenciájába, a Felső-Belvederébe került. A Kunsthistorisches Múzeum gyűjteményeivel felvázolt művészettörténet azonban a 19. század elejével véget ért, 19-20. századi, valamint kortárs gyűjteményeket a város területén elszórtan lehetett látni. A befejezetlenül maradt Kaiserforum végében álló, hosszú ideje kihasználatlan valamikori istálló belső udvarába - hosszas viták után és ízléstelen lobbizásoktól sem mentesen - végül csak az ezredforduló táján épült fel a Leopold Múzeum és MUMOK két épülete. Az ide csoportosított gyűjtemények és épületek éppen ezt az európai, magas művészeti narratívát egészítették ki: egyszerre került egymással fizikai közelségbe a Kunsthistorisches átadásának korát megidéző századfordulós művészet és az azt követő korai modernizmus az MQ létrejöttének jelenére utaló kortárs művészeti gyűjteménnyel. A kör tehát bezárult, egy sor kisebb kulturális és művészeti helyszín mellett a kreatív ipar műhelyeinek is helyet adó bécsi MQ tehát valójában a 21. század eleji történet kiegészítésével tette teljessé a művészettörténeti múzeum egyetemes narratíváját, azt a történetet, amelyet részint éppen Bécsben fogalmazott meg az egyetemes művészettörténet-írás.



4/5

Kunstkamer Sneak Preview Konténer – részlet a múzeum 2013-as kiállításából, fotó: press © Kunsthistorisches Museum, Wien



A frankfurti Museumsufer részlete, fotó: dontworry (cc)

Az elmúlt évek hazai közéleti diskurzusában olyan gyakran fordult elő a múzeumi negyed kifejezés, hogy szükségessé vált reflektálni a jelenségre, vagy legalábbis kísérletet tenni meghatározására. S itt rögtön meg kell jegyezni, a cikksorozat muzeológiai megközelítése miatt ez a terminológia eltérhet az urbanisztikai értelemben vett (város)negyed meghatározásától. **A múzeumi negyed nem hosszas elméleti fejtegetések és nyilvános párbeszéd hatására jelent meg a múzeumokról folyó diskurzusban.** A **negyed**, legyen akár kormányzati, akár múzeumi, alapvetően urbanisztikai terminológiaként jelent meg a hazai szaksajtóban és a közbeszédben; eredete, célja egyaránt politikai. A múzeumi terminológiába az utóbbi pár év közbeszédének hatására szűrődött be, azonban definíciójával mindmáig adós a muzeológia tudománya ugyanúgy, mint az előbbi tágabb elméleti tudományterülete, a múzeumtudomány. A berlini és a bécsi példák alapján egy új, muzeológiai definíció körvonalazódik, amely szerves (történelmi régészeti, művészettörténeti, vagy más tudományokhoz kapcsolódó) fejlődés során kialakult múzeumi intézmény- és épületegyüttesekre alkalmazza a **múzeumi negyed** szóösszetételt úgy a tudományban, mint – elfogadását követően talán – a nyilvános közbeszédben. Az egy urbanisztikailag többé-kevésbé értelmezhető, de egységes történeti fejlődést nem mutató múzeumok intézményi és térbeli sokaságára e sorok szerzője szerencsésebbnek tartaná a **múzeumi koncentráció** kifejezés használatát.* Ilyen múzeumi koncentrációra számos példát lehetne hozni Európából is: az amszterdami Rijksmuseum-Stedelijk Museum-Van Gogh Múzeum háromszög mellett hasonló jelenség figyelhető meg a tizenhárom intézményt tömörítő frankfurti Museumsufer esetében is.

Székely Miklós
művészettörténész