



A kánonteremtés néhány történeti összefüggése

A 19. századi magyar festészet nemzetközi értékelésének története, azaz a nemzetközi művészettörténeti kánonból való kimaradása nem egyedi jelenség, hanem szorosan összefügg a többi közép-európai nemzet festészetének megítélésével. Ez a folyamat viszonylag gyorsan játszódott le, és elsősorban a kanonizációt megszilárdító nemzetközi összkép megrajzolására vállalkozó festéztörténeti összefoglalások áttekintésével ragadható meg. Ezek a kézikönyvek mind az egyetemi oktatásban, mind a szélesebb művészettörténeti szakmában évtizedeken keresztül kijelölték a szakmai orientáció és a kutatások irányát. Egyúttal meghatározták azt az értékrendet, amely hallgatólagosan csak azoknak a művészeknek, iskoláknak és stílusoknak tulajdonított történeti jelentőséget, amelyek a kézikönyvekbe bekerültek. A kiemelkedő esztétikai minőség auráját is elsősorban az ezekben szereplő műveknek tartotta fenn nemcsak a szakma, de az összes rokon tudomány is, továbbá a nehezen definiálható, de az érdeklődők széles körét magába foglaló kulturális közvélemény.¹

A sokáig igen szűk és behatárolt képanyagra alapozó, nagy összefoglalások által rögzített művészettörténeti diskurzus meghatározó ereje az 1980-as évek elején kérdőjeleződött meg először, amikor elsősorban a feminizmus, majd a különféle társadalmi demokratizálódást kiváltó mozgalmak olyan szemléletváltást hoztak, amely paradigmaváltáshoz vezetett. Mindehhez nemcsak a kulturális differenciálódás, a tömegkultúra radikális térnyerése járult hozzá, de a nemzetközi kiállítási gyakorlat felvirágzása a jóléti társadalmakban, valamint a műtárgypiac robbanásszerű átalakulása, egyfajta kulturális globalizáció is.²

A közép-európai kisállamok csak 1989 után tudtak bekapcsolódni ebbe a folyamatba, de akkor is felkészületlenül, és többnyire anyagi vagy átgondolt állami kultúrpolitikai támogatás nélkül. A kapcsolati hálók kiépítése esetleges volt, és bár születtek részeredmények, ezek sikere azonban rendszerint rövid életű volt a globalizálódó szakmán belül. A hangsúly az európai sokféleség helyett hamar a posztkoloniális kérdésekre tevődött át, így az ezzel összefonódó Európa-ellenesség szinte azonnal háttérbe szorította Európa marginális nemzeteinek azt az igényét, hogy történetileg láthatóvá váljanak a nemzetközi művészeti kánonban.³

¹ A kánonképzés irodalma könyvtárnyi. Most csak az itt felvetett probléma, a közép-európai festészeti iskolák nemzetközi kánonból való kimaradásának a szakmai háttérét közvetlenebbül megvilágító néhány műre utalok. A művészettörténet-írás belső válságának, így a kánonképzésnek is dokumentuma: Donald Preziosi: *Rethinking Art History*. New Haven – London, Yale University Press, 1989. A közép-európai festészetek közül egyedül Anna Brzyski foglalkozott ezzel a problémával, aki az 1900 körüli századforduló lengyel festészeti kánonjának kialakulását dolgozta fel. Lásd Anna Brzyski: *Making Art in the Age of Art History, or How to Become a Canonical Artist*. In: Anna Brzyski (ed.): *Partisan Canons*. Durham, Duke University Press, 2007. 245–266.

² Az 1980-as évek közepétől az USA mellett Japán és bekapcsolódott a nyugat-európai kanonizált mesterek (elsősorban a festők) műveiből rendezett „blockbuster” kiállítások rendezésébe, de ezekhez a közép-európai régióból csak a bécsi szecesszió témája tudott csatlakozni, élén Klimt fő műveivel.

³ Az Európán kívüli művészetek és a 20. századi Európa-centrikus művészettörténeti kánonteremtő hagyomány viszonyáról ld. Anna Brzyski (ed.): *Partisan Canons*. Durham, Duke University Press 2007.

⁴ Az Oslóból elinduló kiállítás [1880 *årerne / Nordisk Maleri*] először megjárta Stockholmot, Helsinkit, Koppenhágát, majd Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880–1910 címmel 1986-ban meghívták Londonba, 1987-ben Düsseldorfba és Párizsba, 1988-ban pedig New Yorkba. Norvégek, svédok, finnnek és dánok együtt szerepeltek a fő művekre koncentráltó válogatással, ami utána arra inspirálta a világ vezető múzeumait (pl. a londoni National Galleryt), hogy állandó gyűjtemények számára szerezzenek képeket a vezető skandináv mesterektől.

⁵ A 19. századi festészetről konstruált kánon egy másik aspektusát tárgyalja Robert Jensen: Measuring Canons: Reflections on Innovation and the Nineteenth-century Canon of European Art. In: Anna Brzyski [ed.]: *Partisan Canons*. 27–54.

⁶ Közismert, hogy a világkiállítások játszottak ebben kulcsszerepet, de mellettük az országos kiállítások, majd a nemzetközi képzőművészeti kiállítások (München–Glaspalast, Velencei Biennálé) jelentősége sem elhanyagolható.

⁷ Richard Muther: *Die Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*, 3 Bde., München, Georg Hirth 1893/1894.

⁸ Richd Muther (1860–1909) a müncheni Kupferstichkabinett kurátora, a reneszánsz ifjú specialista volt, aki rendszeresen írt kiállításkritikákat szakfolyóiratokba és müncheni napilapokba a Glaspalast kiállításairól. A művészetrájon-gó lap- és könyvkiadó Georg Hirth ösztönzésére fogott hozzá a 19. század európai festészetének kronologikus megírásához. Később a breslauer egyetem művészettörténet-professzora lett. 1899-től néhány éven át a bécsi *Die Zeit*-nek is írt kritikákat. Utolsó nagy munkája, A festőművészet története (1909) a napóleoni korszakkal zárul, és valójában a 19. századot kihagyja. (Ez a kötet Lengyel Géza fordításában

Súlyosbítja a helyzetet, hogy az euroglobalizálódás újabban minden partikuláris kulturális nemzeti igényt gyanúsán nacionalistának tekint, és ez tovább nehezíti a 19. századi művészeti örökségek eredményeinek az egyes nemzeti határokon kívüli megismertetését. Ami sikerült a skandináv országoknak, melyek egymással összefogva még kedvező időben, az 1980-as évtizedben kezdték el egy nemzetközi kiállítássorozattal [*Nordic Light*] a 19. századi észak-európai festészetek kiemelkedő művészeinek visszaintegrálását a nemzetközi festészeti kánonba,⁴ addig Közép-Európa ugyanezt nem tudta meglépni. [Ez csak egy-egy olyan art nouveau/Jugendstil mester esetében volt lehetséges, aki eredetileg Párizsban élt, és a maga korában ott lett híres, mint pl. a cseh Mucha vagy Kupka.]

A kérdés látszólag művészetföldrajzi, valójában eredendően politikai. Szakmai gyökereit és drámai fordulatait egyetlen szál mentén szeretném felgömbölyíteni. [A többi fontos tényezőre, ami belejátszott a régiónak az összeurópai – azaz a „nyugati” – festészet kánonjából történt kimaradásába, egy rövid problémafelvető tanulmányban csak utalni tudok.]⁵

[A kézikönyvek diskurzusai]

A teljes 19. századi európai festészetet összefoglaló kánon természetszerűleg csak a század utolsó évtizedében kezdett megszilárdulni. Forrásai a nagy nemzetközi kiállítások (Párizs, München, Berlin) és a kortárs kritikusok vagy – ritkábban – a művészettörténészek elemzései, összefoglalói. Ezek is új jelenségek voltak: a társadalmi modernizáció motorjai, a közlekedés [vasúthálózat] és a kommunikáció [hírközlés, újságok] tették lehetővé, hogy a 19. század második felében – a történelem folyamán először – mód nyíljon Európa, majd más földrajzi régiók kortárs művészetének megismerésére és összehasonlítására.⁶

Az egyes országok 19. századi művészetének összefoglalásai is az 1880-as évtizedben születtek meg, mert maga a művészettörténet-írás ifjú tudomány volt, és nem annyira a közelmúlta, mint inkább a régmúlt emlékyagára koncentrált.

Az első, maga nemében úttörő összeurópai festészeti összefoglalás, A 19. századi festészet három vasok köteté Richard Muther merész és ritka teljes-ségre törv munkája volt.⁷ A Münchenben élő és a tudományos kutatás mellett napi kritikát is író ifjú művészettörténész⁸ egész Európát bevonta az ismer-tetésbe, Oroszországot, Skandináviát és Dél-Európát is beleértve, méghozzá nemcsak az ún. nagy nemzetek vagy a hagyományos művészeti centrumok, hanem a kis nemzetek, népek festészetét is. A monumentális vállalkozást két éven belül lefordították angolra, így Muther az angolszász kritikai életet is meg-

ihlette.⁹ Szokatlanul könnyed, esszéisztikus stílusa a közönség, a kritikusok, az írók körében óriási sikert aratott, a tudományos szakma viszont először fanyalgott, irigykedett, azután mikor a lábjegyzeteknél idézésbeli pontatlanságokat fedezett fel, hecckampányt indított Muther ellen, és sikeresen aláásta a merész szerző tudományos karrierjét.¹⁰

Ekkor, az 1890-es években szinte lehetetlen feladat volt tudományos igény-nyel, árnyalt mélységeiben feltérképezni Európa mindegyik nemzeti festőiskolájának teljesítményét úgy, hogy az összefoglalás rögtön esztétikai értékrendet és stílári folyamatokat is felrajzoljon. Muther nemcsak rengeteget utazott, lehetőleg minden jelentős köz- és magángyűjteményt és kiállítást megnézett, hanem az akkor még nem túl nagy szakirodalom mellett a szak- és a napisajtóból a kiállítás kritikákat is összegyűjtötte; sokban támaszkodott ezekre, hogy minél részletesebben mutathassa be a század festészetének legjavát.¹¹ A strukturálás, a nemzeti művészetek sorozatának, a stílári áramlatoknak és a mögöttük rejlő szellemi törekvéseknek összevetése azonban egyedül órá há-rult. Utána már mindenki számára könnyebb feladatot jelentett finomítani vagy átrendezni az összképet.

Richard Muther számára a modernség fogalma nem merült ki a folyamatos formai újításokban, számára – akárcsak Baudelaire-nek – a kortárs témákra való reflexió is a korszerűség fontos kritériumát jelentette. A festészeti narratívást elfogadta, és bár nagyon nagy teret szentelt a francia festészetnek, még nem tekintette a modernség egyértelműen kizárólagos centrumának Párizst. Számára Anglia és Németország is fontos „továbbépítői” voltak a modern festészetnek.¹² Mi több, elismerő hangon mutatta be a modern skandináv, orosz és amerikai festészetet is, nem tekintve őket perifériának.

Muther, talán mivel jelentős mértékben támaszkodott az egyes országok kritikusainak, szakembereinek információira, minden nemzet vezető festőit öntörvényű alkotókként ismerte el, akik nemzeti iskoláik berkeiben autentikus, hiteles új és modern műveket hoznak létre. A hatások, inspirációk feldolgozását az alkotófolyamat részének, nem pedig az invenciózusság hiányának, azaz a gyengébb minőség jelének tekintette. Különösen fontos, hogy nem tekintette abszolút mércének a leghíresebb francia mesterek stílusát, így az azokétól való eltérés a többi nemzet festőinél nem az inferioritás jele volt, hanem az önállóságé. [Akárcsak a korábbi stílustörténeti korokban, a 19. századi művészeti centrumokban is mindenütt élhettek párhuzamosan jelentős alkotók, akik megannyi egyéni stílust képviseltek – számára a modern, 19. századi festészetben is ez volt a helyzet, ő nem állított fel a nemzetek között hierarchiát.]

Izgalmas kihívást jelentett a szerző számára, hogy miközben a könyvét írta, az évenként megrendezett müncheni nemzetközi kiállításokon az általa is támogatott modern tematikájú realizmust felváltotta a szimbolizmus. Ezt mint

1920-ban jelent meg magyarul, Lyka Károly *Magyar Képrás* című tanulmányával kiegészítve. Ez utóbbi az egyik első, igen tömör, 35 oldalnyi kánonteremtő összefoglalása a magyar festészet nagybányákkal záródó történetének. Budapest, Révai 1920.]

⁹ Az angol kiadás fordítója Arthur Cecil Hillier volt, a kiadója pedig Henry and Co. London, 1896.

¹⁰ Bár a lábjegyzetelés hiányosságainak súlya az összteljesítményhez képest elenyésző volt, sokszor csak egy-egy jelzős összetételre vonatkozott, de az akkori tudományos művésztörténész körökben az irigység és a szakmai konkurenciaharc következtében néhány kollégának sikerült megkérdőjelezni a fantasztikus vállalkozás értékét. Így a könyvet nem adták ki újra.

¹¹ Ahol Muther nem ismerte a nyelvet, ott egy-egy kollégát kért fel, hogy állítsa össze a számára a bemutatandó műtárgyanyagot, és írja meg az illető részt. Ez történt pl. az orosz festészet esetében, amit a jelentős orosz festővel, Alexander Benois-val együttműködve írt meg. Munkatársainak nevét természetesen mindig feltüntette.

¹² Lásd a harmadik kötet előszavát, ahol hangsúlyozza a naturalizmus szociális érzékenységét és Zolát idézi. Szerinte az új művészeti szellem sohasem egyetlen nemzet műve, és nemcsak a festészetben, hanem a szellemi élet minden más területén is fellépett. Így Zola mellett Dosztojevskijt, a skandináv írókat vagy az olasz Vergát hozza fel példának, a naturalizmust pedig az egyéni temperamentum felszabadításának tekintti. .

értékes, új törekvést lelkesen üdvözölte, de nem vetette el a már kissé szokványos naturalizmust sem.

Muther befolyása a német művészeti világra – elsősorban a népszerűsítő irodalomra – szinte felmérhetetlen. Először adott perspektívát és mutatott példát arra is, hogyan lehet elegánsan, érdekfeszítően és láttatóan írni a képekről a nagyközönség számára. Az első világháborúig az összes európai országban, ahol a német kultúra közvetlenül hatott [mert a régió *lingua francája* akkor még a német volt] a képzőművészeti írásokban Muther kultúrtörténeti asszociációkban gazdag, érzékletes feuilleton-stílusa terjedt el.¹³

1900 után – megint csak egy német kiadó – a lipcsei Seemann elindított egy könyvsorozatot, amely ezúttal nemzetenként, részletesebben és mélyebb merítésben volt hivatva feltérképezni egy-egy nemzet 19. századi művészetét egészen a jelenkorig.¹⁴ Mindig modernként aposztrofálták a 19. századi festészetet, szemben a régi mesterek [Altmeister] korszakaival. [A cezúrárt jószerivel a neoklasszicizmus, a napóleoni háborúk kora jelentette, Turner és Constable például modern mestereknek számítottak.] A kézikönyvek ekkor még nem követték azt a későbbi gyakorlatot, hogy konkrét politikai sorsfordulókhoz [mint pl. a francia forradalom] kössék a művészeti periodizációt.

Muther „panorámakísérlését” a 19. század festészetéről a Lübke-féle kézi-könyvsorozat hatodik kötete [1904] folytatta sokkal kisebb, mégis még mindig jelentős terjedelemben, a teljes európai horizontot átfogó igénnyel.¹⁵ Ezt a kézikönyvet ötször adták ki, és a szerző, dr. Friedrich Haack [az erlangeni egyetem művészettörténész-professzora] minden alkalommal jelentősen kibővíthette a képanyagot és a szöveget.¹⁶ Fő vonalaiban Muthert követte, de mivel kisebb terjedelem állt a rendelkezésére, szigorúbban szelektált elődjénél, és az 1893 utáni művészeti eseményeket is tárgyalta minden kiadásnál a publikálás évéig bezáróan bővíve a narratívát.

Haack a századot kronologikusan stílus kategóriák szerint osztotta fel; a klasszicizmus és a romantika után „Renaissancizmus”-nak nevezte a historizmust, és ez után átfogó egységként tárgyalta a modern festészetet („Die Moderne”). A franciák és az angolok mellett természetesen ő is nagy teret szentelt a németeknek, míg a „többi nép” művészetét csak röviden érintette. [De még mindig tárgyalta!] Bécset német centrumként [csupán] két oldalon foglalta össze, és az egyetlen magyar festő, aki nála megőrzött valamit a jelentőségéből, a valójában németnek elkönyvelt Munkácsy volt.¹⁷ A müncheni akadémián megfordult magyar festőtanárokat viszont még felsorolta.¹⁸

A modern festészetet bemutató fejezet bevezetésében jelezte, hogy a szót jobb híján használja, de a korszakot minden felszíni divatjelenség ellenére a lélektani és szellemi elmélyülés korának tartotta. Ennek egyik pólusát számára a korábban ismeretlen eklekticizmus, a másikat egy végletes függetlenségi

¹³ Ausztriában Hofmannsthalotl kezdve a *Jung Wien* irodalmi csoport kritikusait ihlette meg írásmódja, Magyarországon pedig Lyka Károly mellett – aki egyébként előadásaira is lelkesen járt Münchenben – a többi kritikus is követte példáját. Még a *Nyugat* képzőművészet-kritikusaira is erősen hatott [Lengyel Géza, Bálint Aladár stb.].

¹⁴ Ebben a sorozatban jelent meg Hevesi kétkötetes munkája a 19. századi osztrák művészetéről és egy kötet a francia szobrászatról. Magyarországi is szerepelt volna a sorozatban; a kötet megírására Térey Gábor tért fel, de a vállalkozás végül megfeneklett.

¹⁵ A Wilhelm Lübke által írt *Grundriss der Kunstgeschichte* című kézikönyvsorozat hatodik, kiegészítő köteteként jelent meg 1904-ben, 1918-ig hat kiadást ért meg.

¹⁶ Friedrich Haack a második kiadásba már beépítette az 1906-os berlini Jahrhundertausstellung új ismereteit a német festészetéről, továbbá a legfrissebb irodalom, így Julius Meier-Graefe értékelését az impresszionizmusról és a posztimpresszionista mesterekről.

¹⁷ Hangsúlyozta, hogy Lieb néven született, azaz valójában német volt, csak a művészneve volt Munkácsy, és az elemzés kicsengése is negatív. Munkácsyról lásd: 278–279. o.

¹⁸ Haack megemlítette a müncheni Bajor Királyi Akadémián tanító összes magyar festőt, és mellettük két lengyel művészt, Matejkót és Siemradczkit is [246. o.].

vágy és önállóság jelentette. Haack szerint a modern alkotásmód szemben áll a történetivel, és a formák új jelentőségre tesznek szert, de mindemellett saját korának szemléletét is közvetíti.¹⁹

Világnézeti szempontból a szocialisztikus elképzelések mellett az egyén, az individuuum felszabadítását tartotta a legfontosabb modern vívmánynak, Tolsztoj és Nietzsche volt a két főhőse. Az általuk képviselt két pólus között feszült – számára – a modern művészet íve. Szerinte az „Armeleutemalerei” csak a kezdetet jelentette, a századvég reformelképzelései továbbvitték a demokratizálást a témákban, de szerinte emellett az egyéniség lett a legfontosabb. A modern művészetben belül három irányzatot különböztetett meg: elsőnek a naturalistát, majd egy új dekoratív irányzatot és egy szimbolistát. Ez utóbbi újra jogaiba helyezte a fantáziát és az álmokat. A két utóbbi irányt összevonva „Neuidealizmus”-nak nevezte.²⁰ Haacke a festészeti modernség úttörő teoretikusának Ruskint tartotta, és a modern művészethez tartozónak érezte Turnert és Constable-t. Szerinte Jean-François Millet a modernség atyja,²¹ aki Corot mellett a legfontosabb korai francia modern festő, és Courbet jelentőségben csak utánuk következik. A németek közül Böcklin, Leibl, Liebermann, Uhde és Klinger tartozik szerinte a legfőbb modernnek közé. Bár elismerte Párizs vezető szerepét, főleg a város miatt, de boldogan nyugtázta, hogy Németország kultúrája [a franciához képest] még sokrétű, még nem annyira centralizált.

Manet és az impresszionisták már igen nagy teret kaptak összefoglalásában [ebben Haacke már Julius Meier-Graefe-re támaszkodott], de mellettük más modernnek is szerepeltek, így Eugéne Carrière, Albert Besnard, Alfred Roller. Utána teljesen átvette Meier-Graefe friss, 1904-es összefoglalásának kiemelt festőit, és röviden, jelzésszerűen hozzájuk sorolta a Nabis-t, a kubizmust, a futurizmust is. Radikálisan eltért a későbbi összefoglalásoktól, amennyiben még egy sor nemzeti festészetre – az olaszok, spanyolok, belgák, hollandok és az összes skandináv nemzet után végül az oroszokra – is kitért. Egy teljes fejezet jutott Anglia, Skócia és Amerika modern mestereinek, akiknek sorát a preraffaelitákkal kezdte, de a naturalisták és a portréművészet specialistái [pl. Sargent] se maradtak ki. Rövid „arcképekben” mutatta be az akkor még híres, majd hosszú időre elfeledett, de mostanában lassan újra felfedezett mestereket. A német modernnek [430–550. oldal] hasonló részletességgel és súllyal, sőt nagyobb terjedelemben szerepeltek nála, mint a franciák. Ide kapcsolta azonban Bécs festését is, ahol a névlistán belül csak Klimt kapott egy rövid megvilágító elemzést. Számára az egyik legjelentősebb modern művész, akinek 18 oldalt és sok illusztrációt szentelt, Max Klinger; a grafikáról írva pedig joggal kiemelte Käthe Kollwitz művészetét. [Ezek a német művészek később szinte kivétel nélkül kimaradtak a háború után írt angol nyelvű nemzetközi összefoglalásokból.]

A harmadik népszerű, többkötetes német művészettörténeti kézikönyv Karl

¹⁹ A 19. század szellemi áramlatait tekintve a legmodernebbnek és döntő hatásúnak a szociális gondolatot és világnézetet tartotta [335. o.].

²⁰ Uo. 339.

²¹ Millet művészetének egyenesen nyolc oldalt szentelt, míg Courbet-nek csak ötöt.

²⁴ I. m. 8.

²⁵ Kéri Katalin: *Hölgyek napernyővel. Nők a dualizmus kori Magyarországon 1867–1914*. Pécs, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 2008.

²⁶ Bicskei Éva: *Műkedvelés és professzionalizáció között. Nők képzőművészeti oktatásának intézményesülése az első világháborúig*. *Korall*, 2003. 2. szám, 6. Lásd még az intézmény diszkriminatív praxisát is részletesen bemutató remek tanulmány kibővített változatát, úo.: *A Női Festészeti Tanfolyam – A Magyar Királyi Női Festőiskola története (1885–1921)*. *Ars Hungarica*, 2007. 1. szám, 51–94.

²² Karl Woermann: *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*. Leipzig – Wien, Bibliographisches Institut, 3. Bd. 1900–1911. [2. kiadás: 1922.]

²³ Erről a témáról az úttörő és szemléletátalakító mű: Robert Jensen: *Marketing Fin-de-Siècle Modernism in Fin-de-Siècle Europe*. Princeton, 1994.

Woermann nevéhez fűződik, és a franciák mellett ebben is helyet kaptak a többi európai ország festői.²² Ez a kézikönyvsorozat merészen globális összefoglalásnak készült, az Európán kívüli kontinensek művészetét is át kívánta tekinteni. Így csak kisebb terjedelmet tudott szentelni a 19. századi Európának, de természetesen még mindig szerepelt benne Európa északi, déli és keleti fele is, a skandinávok, a spanyolok, olaszok, a balti államok, a lengyel festészet és az orosz is. A magyar művészet ebből a könyvből már kimaradt.

Ezek az összefoglalások széles kultúrtörténeti szemléleten alapultak és történeti-társadalmi jelenséggként értelmezték a művészetet, még akkor is, ha a stílustörténetnek is nagy jelentőséget tulajdonítottak.

*

A kánonalkotás beszűkülő fókusza az 1900-as évek elejétől fogva több tényezőre vezethető vissza, egyrészt elméletekre, másrészt a művészeti életben végbemenő társadalmi változásokra.

A századfordulón dolgozták ki a művészettörténeti szakma megújítói a formális pszichologizáló stílustörténet legjelentősebb rendszereit [Alois Riegl, Heinrich Wölfflin és August Schmarsow módszertanai ekkor váltak népszerűvé], és a figyelmet egyre következetesebben a „nevek nélküli”, tehát stílusközpontú művészettörténet-írás irányába terelték, így egyre kevesebb szerepet kaptak a régiók és a nemzetek.

A stílus kérdésének abszolutizálása mellett még látványosabb szemléletbeli fordulatot hozott Benedetto Croce művészetszemlélete és esztétikája, amely szembefordult a műalkotások történeti, társadalmi interpretációjának hagyományával, és szintén a formai-esztétikai minőséget helyezte a középpontba. Ez azt jelentette, hogy nemcsak a művészek számára lett feltétlen követelmény a művészi autonómia, hanem a művészetelmélettel foglalkozó kánonépítő szakemberek számára is egy sterilebb, a társadalmi beágyazottságtól elvonatkoztató, szisztematikusan csak a vizualitás tisztán formai szempontjait figyelembe vevő szemlélet lett a tudományosság új, korszerű, modern kritériuma. A 20. század eleji stíluscentrikusság így kiszorította a korábbi, differenciáltabb és társadalomtörténetileg megalapozott szemléletet.

A modern, 19. századi festészeti kánon alakulását illető paradigmaváltás másik döntő tényezője, a franciacentrikusság az 1889-es és még inkább az 1900-as párizsi világkiállítás után következett be, méghozzá drámai gyorsasággal. Hozzájárult persze ehhez, hogy egy évtized alatt létrejött és aktivizálódott a műkereskedő galériák nemzetközi hálózata.²³

A változás lényege és meghatározó momentuma, hogy Európa-szerte a fiatal festők nagy részének körében a feltétlen Párizs-központúság lett mérvadó.

[Az építészek között nem.] Ez nemcsak az akkori kortárs festészetet illetően „egységesítette” a nemzetek legifjabb festőnemzedékeinek stílus kísérleteit, de visszamenőleg, az egész 19. századra kijelölte azt a normatív fejlődési utat, amely a stíláriális változáson alapult, és szinte kizárólag formai alapon, a festészettechnikai újításokra figyelt. A mögötte rejlő döntő szemléletbeli változás a képzőművészetek lehető legteljesebb autonómiájára törekedett, elvettve mindazokat a korábbi társadalmi feladatokat is [pl. állami-intézményi reprezentáció vagy politikai propaganda], amelyek a művészet társadalmi beágyazottságából adódtak.²⁴ Képviselői természetesen ideológiailag is szembekerültek a hivatalos állami kultúrpolitikával, és a civil társadalom értelmiségi elitjének a radikális szárnyához kapcsolódtak, egyúttal a művész-társadalom bohémvilágának egyik csoportjaként a mindenkori művészeti piac lehetőségeihez alkalmazkodtak.²⁵ Ez a táblaképekre koncentráló – az aktualitás és a korszerűség mércéjének elsősorban a párizsi műtárgypiac eseményeit megtevé – művészetkritikai, majd művészettörténeti szemlélet leszűkítette a korábbi festészeti kánont: a független zsenikultusz és a művészi szabadság nevében megfosztotta a művészetet a többi társadalmi funkciójától, saját formakísérleteit lépésről lépésre az egyedüli hiteles fejlődés, azaz a modernizálás útjának tekintette, és ezt minden fórumon deklarálta.

E szemlélet leghatásosabb első megfogalmazója a német Julius Meier-Graefe [1867–1935] volt, aki műkereskedőből vált kritikussá és művészeti íróvá.²⁶ Az 1900-as párizsi világiállításról írt kritikáiban az impresszionistákat állította a század második felében megszülető modern festészet középpontjába.²⁷ Meier-Graefe 1904-ben megjelent magnum opusában [*A modern művészet fejlődéstörténete; összehasonlító művészeti tanulmányok, hozzájárulás egy modern esztétikához*] lineáris fejlődéstörténetként értelmezte a 19. századi festészetet.²⁸ Ő keskenyítette el a széles és plurális művészeti mezőt egy olyan szűk úttá, ahol kizárólag valami újítás, de azon belül is csak a formai újdonság viheti előre a művészetet, mert az a lényegi, a vizualitás autonómiájához tartozó értékképző. Ezzel megerősítette a kísérletező, marginális helyzetű művészek ellititudatát, és elméletileg megalapozta a művészeti mező megosztásának gyakorlatát, polarizálva az ún. hivatalos [azaz államilag támogatott stílusok és mesterek] és az avantgárd művészet között. Ehhez a sémához azután helytől és időtől függően, különböző változatban kapcsolódtak az ideológiailag és politikailag kiéleződő konkurenciaharcok a konzervatívok és a haladók között Európa szinte mindegyik nemzeti kultúrájában. A stílus kísérletek felgyorsuló iramában összefonódtak a legifjabb nemzedékek művészeti és politikai küzdelmei az újítás, modernizálás, azaz a jobbitás zászlaja alatt, egyedül maguknak vindikálva a hiteles esztétikai értékeket.

A 20. század legnagyobb hatású angol nyelvű festészettörténeti összefogla-

²⁴ Ez az új szemlélet még a fejlődés modelljeként értelmezett francia festészetből is kizárította a narratívához tapadó mestereket, és csak az optikai-formai effektusok újításaira koncentráló festőket fogadta el modernnek.

²⁵ Ennek a folyamatnak a magyar művészeti életben 1900 és 1919 között lezajlott történetét szociológiai, világnézeti és politikai szempontból páratlanul részletesen, de pszichológiailag és árnyaltan Rockenbauer Zoltán írta meg *Apoc művészet* című könyvében [Budapest, Noran Libro, 2014].

²⁶ Meier-Graefe első kritikus írása Edward Munchról egy Przybiszevski által szerkesztett kötetben jelent meg 1894-ben. A német Jugendstil híveként ment Párizsba, ahol a mindenkori legújabb francia stílus kísérletek és a frissen megismert impresszionista, majd posztimpresszionista mesterek híveként építette ki azt a szemléletet, ami az állandóan újító formai megoldásokban látta a modern művészeti fejlődés, azaz a stílusfejlődés kulcsát.

²⁷ Julius Meier-Graefe: *Die Weltausstellung in Paris 1900: mit zahlreichen photographischen Aufnahmen, farbigen Kunstbeilagen und Plänen*. Paris – Leipzig, Krüger, 1900.; *Monet und sein Kreis*. Berlin, Bard, Marquardt, 1902. [Die Kunst: Sammlung illustrierter Monographien. 7.]; *Der moderne Impressionismus: mit einer kolorierten Kunstbeilage und 7 Vollbildern in Tonätzung*. Berlin, Bard, 1903. [Die Kunst: Sammlung illustrierter Monographien. 11.]

²⁸ *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: vergleichende Betrachtungen der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*. Stuttgart, Verlag Jul. Hoffmann, 1904. [Englische Übersetzung: *Modern Art: being a contribution to a new system of aesthetics*. 3 Bände. Heinemann, London; Putnam, New York 1908. Übersetzer: Florence Simmonds, George W. Chrystal].

²⁹ Werner Haftmann: *Die Malerei im 20. Jahrhundert*. München, Prestel Verlag, 1954.

³⁰ Werner Hoffmann: *Das irdische Paradies: Kunst im 19. Jahrhundert*. München, Prestel Verlag, 1960. [Magyarul: *A földi paradicsom. 19. századi műtűmök és eszmék*. Budapest, Képzőművészeti, 1987.]

lásai – Clive Bell, Herbert Read, John Rewald, Clemens Greenberg írásai – ettől kezdve ennek a kritériumnak az alapján szelektálták nemcsak a kortárs művészeti alkotásokat, hanem visszamenőleg a 20. századi modernizmus előzményeinek tartott 19. századi mestereket is. Az ő megközelítésüket folytatták a második világháború utáni összefoglalások is. A stílárís-formai kísérletek elsőbbsége mint egyetlen művészi értékmérő mellé társult az immár megrendíthetetlen Párizs-centrikusság, amit a műtárgypiac is megerősített. A nagy tekintélyű és hatású német Werner Haftmann az 1950-es évek elején nyugat-európai látószögben tárgyalta a modern festészetet.²⁹ Egészen az 1980-as évek végéig a nagyívű összefoglalásokat író szaktekintélyek csak Európa nyugati felét tekintették figyelemre méltónak, „keletről” egyedül az orosz avantgárdot. A művészeti autonómia és a stílusfejlődés szálára fűzték fel a klasszikus 20. századi festésztörténeti narratívát, és visszamenőleg a 19. századot is ennek a koncepciónak a nevében konstruálták fejlődési sorrá.

Egyetlen kivétel akadt: Werner Hoffmann, aki ezzel a felfogással szakítani próbált, és 1959-ben így írt a 19. század festészetéről: *„A századfordulón megjelent kézikönyvek írói – Springer, Lübke, Woermann, Muther – még a század teljes spektrumát ábrázolták, a távlat növekedésével azonban mindinkább lábra kapott a tények megválogatásából eredő torzítás. Azokat az irányzatokat, amelyek az érzékelt világ visszaadásával foglalkoztak – pl. a realizmust, az impresszionizmust – behatóan tanulmányozták és kiemelték történelmi összefüggéseikből, a gondolati indíttatású művészetet, a szalonfestészetet, az idealizmust és a historizmust kinas eltévelyedésként leértékelték. A történelemnek azon fejezetei, amelyeket avantgárdnak nyilvánítottak, eltorzították a század egészenek képét, és ugyanakkor egységesnek és formális tekintetben következetesnek is könyvelték el. [...] A valóság birtokbavétele az impresszionisták által így szükségszerű előkészítő lépéssé válik Cézanne autonóm képstruktúrájához, amelyből a 20. század valamennyi formai spekulációval foglalkozó irányzata a maga programját levezeti. Ez így igaz, de mind a magunk századának, mind az előzőnek csak egy részét ragadja meg: mindkét század művészetének képe egészen más a valóságban.”*³⁰

A stíluscentrikus megközelítés mellett – mint fentebb utaltam rá – ez a gyakorlat még jobban beszűkítette a művészettörténet-írói hagyományt: az egyetlen festészeti központ mint középpont tételezése. Ennek az elvnek szerves kísérőjelensége lett, hogy a centrum megteremti a perifériát. Ha a világ vizuális kultúrájának van egy fővárosa, akkor minden egyéb város csak provinciális lehet, és tudjuk, hogy ami provinciális, az kevésbé értékes, mi több, elmaradott, és egy idő után konzervatívva, majd lényegtelenné válik. Legalábbis a gyakorlat ezt sugallta, majd egy idő után ez vált a művészettörténet-szakma [legalábbis a „mainstream”] meggyőződésévé. Európán belül a politikai korrektség kritériuma

az első világháború befejezése óta csak szelektíven érvényesült.

Ha egyes régiók évtizedeken át kimaradnak a rendszeres kiállítási cserékből, a nemzetközi műtárgypiacból, a két- vagy többoldalú tudományos eszmeccseréből, akkor elveszítik a horizontjukat, az arányérzőküket, és ezek a peremvidékek a saját múltbéli és jelenbéli művészeti teljesítményeiket is egyre kevésbé becsülik. Még akkor is, ha a műalkotás kvalitása éppen nem a technikai fejlettség szintjétől függ, és nem is a nemzetközi ismertségtől, hanem az „emberi jelenséggel”, az egyszeri és megismételhetetlen egyénnel és sorssal van összefüggésben [ami lokálisan meghatározott], mert megnyilvánulási formáiban a szellemre és a lélekre vonatkozik. Ha a görögségtől, a kereszténységtől és a felvilágosodástól örökölt európai emberkép szerint minden megszületett ember egyformán értékes és védendő – az egyéni szabadságról nem is beszélve –, akkor minden kreatív művésznek is hasonló elbírálás alá kellene esnie egy utópikus globális kultúrában, világban.

A szűkebb szakma [fentebb vázolt] esztétikai és szemléletbeli változásai mellett volt egy másik döntő tényező is, ami hozzájárult ahhoz, hogy Európa egyik fele [a középső és keleti fertály] teljesen eltűnt a meghatározó erejű [nyugat-]európai művészettörténeti kánonból [nemcsak a friss művészeti eredményei, hanem visszatekintve szinte az egész 19. század]: az első világháború, amely tönkretette az európai egységesülést. A háború végén, a párizsi béketárgyalások után a gazdaságilag legyengült közép-európai régió rendkívül lassan tudott újra bekapcsolódni a nemzetközi szakmai vérkeringésbe, a kiállításcserékbe, és még kevésbé a nemzetközi műtárgy-kereskedelembé. [Ez utóbbiba csak passzív félként, azt a műtárgyanyagot is elveszítve, ami addig nemzetközileg releváns volt, lásd például a magyar magángyűjtemények sorsát a 20. században.] Így a szellemi izolálódás folyamata már ekkor megindult, és a röpke 18 békeév ahhoz sem volt elegendő, hogy a 19. század magyarországi művészeti eredményeit illetően megőrizzük a nemzetközi jelenlétet.³¹

Tudományos szempontból a német könyvkiadáshoz és szakmához való kötődés csak erősítette az elszigetelődést az angolok vagy franciák irányában és felől. Már ekkor, 1920 után szellemi vasfüggöny ereszkedett a régióra, ha a győztes hatalmak felől nézték kultúráját, esetünkben festészetét, még a 19. századot tekintve is. [Kivételesen bizonyos fokig a cseh művészet volt, az erős Párizs–Prága politikai és kulturális kapcsolattengely miatt.] Mindezt a második világháború és az utána kialakított új világrendszer újabb négy évtizedre szinte bebetonozta.

Logisztikailag igencsak nehéz összeurópai festészeti összefoglalásokat, különösen szintéziseket írni. A szelekciót nemcsak a szerző ismeretei, de a mindenkori történelmi-földrajzi-politikai helyzet határozza meg. Elsősorban a 19. századi nemzeti kultúrák művészetét illetően az, hogy a történeti műtárgyanyag

³¹ Ami a magyar festészeti örökséget illeti, egyetlen kivételt van, ami erősíti a szabályt: a két világháború közötti legbefolyásosabb francia művészettörténész, középkor-kutató Henri Focillon a 19. század művészetéről 1927-ben megjelent könyvében – épp francia kapcsolataik miatt – említést nyert Munkácsy, Paál László, mi több, Szinyei Merse Pál is [Henri Focillon: *La peinture au XIXe siècle: Le retour à l'antique, Le romantisme*. Paris, H. Laurens, 1927]. Focillon széles látóköre talán annak is köszönhető, hogy ő elsősorban a középkor művészetével foglalkozott, amelynek szakemberei még egyben látják a keresztény Európát.

az 1945-ben lehulló vasfüggöny melyik oldalára került, meghatározta, hogy bekerül-e az európai művészeti kánonba.

The History of Art [1950], Ernst H. Gombrich műve, a világ művészettörténet-írásának legsikeresebb bestsellere³² a német kultúrtörténeti hagyománynak megfelelően nagyívű „nagy elbeszélés” volt, a kezdetektől a 20. század derekáig több mint harminc évre meghatározta a művészetek történetét, azaz a kánon értékrendjét. Épp ellene lázadtak az új szempontokat érvényesítő gender és posztkoloniális művészettörténeti iskolák.

Az angolszász és európai kultúrában még e paradigmaváltás előtt, a hatvanas évek végén köszöntött be a művészettörténet-írás „második virágkora”, amikor a kortárs pop art fellépése ellenére az elitkultúrának még hihetetlen kultusza volt. Ez elsősorban a nyugat-európai és az amerikai kutatások, valamint a könyvkiadás fellendülését jelentette, amikor az egyre szebb és differenciáltabb, egyre jobb minőségű színes reprodukciókkal ellátott népszerűsítő sorozatok mellett megjelentek az új korszak-monográfiák, a közérthetően megírt összefoglalások, és elkezdődött a nagyszabású „blockbuster” képzőművészeti kiállítások sora. A második világháború előtti értelmiségi emigrációs hullám hatására a zsidó származású művészettörténész szakemberek Angliában és az Egyesült Államokban is felvirágoztatták a szakmát.³³ Tudományos műhelyeket és iskolákat alapítottak, átformálták a *connaisseur* hagyományon alapuló helyi szokásokat. A következő generáció legjobbjai azután egyre differenciáltabban rekonstruálták a történeti múltat, de a kánonba integrált iskolák földrajzilag limitáltak maradtak. Igen ritkán jutott a 19. századot kutató közép-európai szakember olyan lehetőséghez, hogy egy alapkönyvsorozatba írjon. Ilyen ritka példa az osztrák (eredetileg Cézanne-specialista) Fritz Novotny, aki a tekintélyes *Pelican History of Art* 19. századi kötetét írta meg.³⁴ Mivel a tekintélyes kézikönyvsorozatban az angol művészet külön kötetet kapott, Novotny a többi európai nemzeti iskolára koncentrálhatott, és stíluskorszakokonként térképezte fel festészetük úgy, hogy 1780 körül, a neoklasszicizmussal és David festészetével indított. Számára is a stílusfejlődés a mérvadó, továbbá a francia példák, osztrákként viszont otthonosan mozgott a német és az osztrák festészetben, mi több, egyetemi tanárként magyar diákjai is voltak, akik [mint pl. Dobai János] minden információval ellátták, remélve, hogy néhány magyar mesterről is szót ejt majd a könyvében. Így történt, hogy a realizmus fejezetben említést tesz Munkácsyról és Szinyei Merse Pálról, sőt még képet is közöl tőlük.³⁵ Novotny összefoglalása még mindig klasszikus, elegánsan megírt, fiacenticus stílustörténeti munka.

A hatvanas évekre jellemző volt, hogy még a vasfüggöny túloldalán élő legnagyobb úttörő elmék is, így az osztrák, de egyben a francia kultúra lelkes

³² Ernst Hans Josef Gombrich: *The Story of Art*. London, Phaidon, 1950. A kétezres évek elejéig 16 kiadást ért meg és 32 nyelvre fordították le. A későbbi kiadásokban a bővítés az Európán kívüli civilizációk és kultúrák irányába történt.

³³ Különös, de ezek a nagyszerű szakemberek elsősorban a 19. század előtti művészet specialistái voltak, így az egyetemes kánonba nem kapcsolták be szülőföldjük művészeti emlékenyagát.

³⁴ Fritz Novotny: *Painting and Sculpture in Europe 1780–1880*. London, Penguin Books Ltd., 1960, 1971.

³⁵ Ld. Novotny i. m.: Munkácsyról 255–256. o., 189. kép [A *dohányzó*, 1874] és Szinyeiről 256. o. 190. kép [Majális, 1873.]

elkötelezettje, Werner Hofmann – aki elsőnek törte át a 19. századról szóló festésettörténeti narratívák forma- és stíluscentrikusságát – valamennyi példáját a francia, az angol és a német, vagy ritkábban az osztrák festészet köréből merítette. *A földi paradicsom* [1959] című, lenyűgözően gondolatgazdag, úttörő szemléletű könyvének képanyaga pontosan illusztrálja, hogy az 1960-as években a művészettörténeti szakma számára Európa Bécsnél megszűnt létezni. Hogyan oszlanak meg nemzetek szerint a 19. századi festészeti példák Hofmann úttörő, ezért a szakma által ellenségesen fogadott könyvében? Francia festészet 164, német festészet 52, angol festészet 21, olasz festészet 5, spanyol festészet [csak Goya] 11, holland festészet [csak Van Gogh] 8, norvég festészet [csak Munch] 10, az USA 3 képpel szerepelt. Osztrák révén Hofmann az osztrákok közül is „beemelt” néhányat [2 Rudolf von Alt, 2 Waldmüller, 3 Makart és 1 Romako]. Ezért szerepel könyvében Közép-Európa, de az osztrák művészet sikeres nemzetközi recepciótörténete elképzelhetetlen lett volna, ha 1955-ben Ausztria megszállása nem ér véget, és az ország nem lett volna képes a nyugati világhoz csatlakozni. A vasfüggöny mögött rekedt országok továbbra sem jelentek meg az európai horizonton: a bécsi Hofmann egyszer sem pillantott festészetükre, nála még Matejko is kimaradt a példák közül.

Az angol nyelvű művészettörténet-írás nagy sokára kezdte integrálni Hofmann árnyalt filozofikus és eszmetörténeti elemzésének szempontjait, gyakorlatilag csak akkor, amikor az 1980-as évek végén a feminizmus, a társadalomszociológia és a marxizmus által is megérintett új művészettörténeti megközelítés elindította a társadalmi kontextust végre jobban figyelembe vevő értelmezéseket, és a hagyományos stíluskritikai alapú kánon ellen fordult.³⁶ Ebben az időszakban is születtek terjedelmes, új összefoglalások a 19. század európai festészetéről, amelyek immár árnyaltabban elemezték a festészeti iskolák és stílusok történetét, de földrajzilag és politikailag még mindig nem nyitottak Európa Németországon túli területei felé [lásd Lorentz Eitner vaskos korszak-monográfiáját].³⁷

A gyökeres szemléleti változást a 19. század művészetének értékrendjét illetően a Musée d’Orsay megteremtése,³⁸ szakmai és közönségsikere hozta el. Először a francia nemzeti kánonon belül történt meg a realizmus, a hivatalos akadémikus mesterek és a szimbolisták rehabilitációja, és ez kiszélesítette a francia, majd áttételesen a nemzetközi kánont is, lehetőséget biztosítva a skandináv, belga, holland stb. mesterek újraértékelésére. [Közép-Európa ebből és egyre fontosabb nemzetközi kiállításokból akkor még kimaradt.]

Az első olyan mű, amely néhány jelentős német, skandináv, lengyel és orosz festőt is visszakapcsolt az európai művészet narratívájába, az amerikai Robert Rosenblum és H. W. Janson 1984-ben megjelent *Nineteenth Century Art* című,

³⁶ Itt T. J. [Timothy James] Clark, Linda Nochlin, illetve Griselda Pollock könyveire utalok.

³⁷ Lorentz Eitner: *An outline of 19th century European Painting [from David through Cézanne]*. New York, Harper & Row, 1982, 1987, 1992.

³⁸ A múzeumot 1986 decemberében nyitották meg, egy évtizedes előkészítő munka után, amiben intenzíven részt vett Robert Rosenblum is. Kutatásainak eredménye a *19th Century Art* című, először 1984-ben publikált korszakmonográfia. Az intézmény gyűjteményét bemutató, luxus-kivitelű képkötetet is ő írta.

³⁹ Lásd Roseblum bevezetőjét: Robert Rosenblum – H[arst] W[aldemar] Janson: *Art of the Nineteenth Century. Painting and Sculpture*. London, Thames and Hudson, 1984. A két amerikai szerző egyetértésben a 19. századi festészetet 1776-tal indította, az amerikai Függetlenségi nyilatkozat évével, és az első korszakot a napóleoni háborúk végével zárta. A második korszak 1815–1848, a harmadik 1848–1970, míg a negyedik 1870–1900 közé tevődött.

⁴⁰ Az interpretáció azonban kétélű. Matejko Báthory-képe, melyet 1872-ben Párizsban is kiállítottak, mintha csak a kontraszt kedvéért került volna be, hogy Manet modernségét hangsúlyozza.

⁴¹ Hugh Honour – John Fleming: *A World History of Art*. London, Macmillan, 1982.

⁴² Richard R. Brettell: *Modern Art 1851–1929. Capitalism and Representation*. Oxford, Oxford University Press, 1999.

⁴³ „No true history of modern art can exclude the contributions of the many different nationalities such as British, Germans, Russians, Italians, Scandinavians, Czechs, Spaniards and Americans.” (Brettell 1999. 3.)

dúsan illusztrált korszak-monográfiája volt. Igaz, hogy magyar művészet ebben sem szerepelt, és a Párizs-centrikusság ebben az összefoglalásban sem ingott meg, de a század politikatörténetével összekapcsolva előadott művészeti események a korszakok új olvasatát jelentették.³⁹ A szövegben és az illusztrációban észak-amerikai művészek mellett már teret nyert a sokáig mellőzött német festészet részletesebb bemutatása, és említést nyertek olasz, spanyol, dán, finn, lengyel [Matejko] és orosz [Kramskoj] festők is.⁴⁰

Az angol könyvkiadás – talán éppen Gombrich *Story of Art*-jának óriási sikere miatt – még a könyvkiadás alkonyán, manapság is időről időre megjelentet egy-egy nagyívű összefoglalást a világ művészetéről. A kultúrák egyenrangúságának szellemében a vállalkozó szellemű szerzők már a hetvenes évektől tágitották a földrajzi horizontot, de elsősorban az Európán kívüli világ felé – az Európán belüli differenciáltság nem kapott teret.⁴¹

Az utolsó olyan nagyszabású összefoglalás, amely az előző munkákhoz hasonlóan megérdemli, hogy „alapkönyvként” [textbook] megmaradjon, és egyben kordokumentum, a *Modern Art 1891–1929*, egy amerikai professzor, Richard R. Brettell munkája, az új szellemű és kétségkívül innovatív Oxford History of Art sorozat 1999-es kötete.⁴² A szokatlan periodizációt az alcím magyarázza: „*Capitalism and Representation*”. Brettell volt az első, aki a közép-európai régió nemzeteinek a festészetéből is válogatott példákat. „*A modern művészet egyetlen igaz története sem hagyhatja ki a sok különböző nemzet, az angol, a német, az orosz, az olasz, a skandinávok, a csehek, a spanyolok és az amerikaiak hozzájárulását*” – írta a bevezető fejezetben.⁴³ Valószínűleg Brettell személyes kapcsolataiból adódott, hogy a német képek mellett elsősorban a lengyel festészetből merített példákat, de két magyar kép is bekerült könyvébe. Egy Ferenczy: a *Kavicsokat dobáló fiúk* – elsősorban azért, mert Seurat kompozíciójával érezte rokonnak –, de a képmagyarázat számunkra igencsak szokatlanul a fiúk [vélt vagy valós] szociális helyzetére utal, míg a másik magyar példa kontextualizálása még meglepőbb: Csontváry *Taormináját* [208. oldal] a „Nationalist landscape painting” alfejezet illusztrációi közé helyezte. Brettell gondolatgazdag és tömör szövege sokszor enigmatikus a helyi szakmai hagyományokon felnőtt szakemberek számára, de frissítő kihívást is jelent. Újraértékeli a naturalizmust, rehabilitálja a narrativitást az impresszionizmuson is túl, és akkor is elismeri az ún. „kis népek” jelentős mestereinek művészi teljesítményeit, ha azok nem a párizsi modellt követték [pl. Malczewski, Wyspianski, Repin stb.]. Mivel csak 1851-től, az első londoni világkiállítástól kezdve tárgyalja a modern festészetet [1929-ig], a 19. századnak csak a második felét helyezi új fénybe, és nem biztos, hogy szemlélete követőkre talál.

Az egyik legalaposabb és friss meglátásokkal teli munka, amely 30 ezer éven

keresztül kívánja tömören összefoglalni világunk [a teljes glóbusz] képzőművészeti kultúráját, egy angol festő és művészettörténész, Julian Bell nagyszerű teljesítménye, a *New History of Art [Mirror of the World]*.⁴⁴ Az alapos történelmi és filozófiai felkészültségű Bell korszakunkra vonatkozó gondolatgazdag szövege annyiban jelent változást a korábbi összefoglalásokkal szemben, hogy a franciákon kívül a szokásosnál több angol festőről ír, de emellett többször említi a német festészetet [Caspar David Friedrich, Adolph Menzel], sőt az orosz peredviznyikok is szerepelnek benne [Ilja Repin: Hajóvontatók, 1870–73].⁴⁵ Ám ennek ellenére Gustav Klimt az egyetlen közép-európai régióból való művész, aki ebben a monumentális áttekintésben röviden említést nyer.⁴⁶

Bell remek stílusban, érdekesítően megírt magnum opusa a szó legjobb értelmében globális művészettörténet, ami remekül szövi össze a hagyományos kronologikus, Európa-centrikus narratívát a többi kontinens művészeti korszakaival, legyen szó a kínai művészet kezdeteiről vagy a törzsi kultúrák produktumairól. A nyitott és problémaérzékeny művész összefoglalásából természetesen kimaradt Közép-Európa mindenkori művészete: vagy túl hasonlóknak találta Európa nyugati, ismert felének képkalkotásához és emberképéhez, vagy – és ez még valószínűbb – nem ismeri.

Szinte szimbolikus, ami 1989 után a régióval történt. Alig pár évig volt érdekes a „Nyugat” számára; „mássága” az akadémikus és intellektuális világ számára egyszerre volt túl közeli és irritáló. Művészeti teljesítményei mindössze a mindenkori régi, vagy éppen divatos diskurzusok esettanulmányait gyarapítják, az előre felállított tételek bizonyítására szolgálnak. Azt, hogy a régió kívül is értékesek lehetnek esztétikailag, a mindenkori nemzetközi műkereskedelem nem bizonyította be, fő művei sem a nemzetközi kiállítási gyakorlatban, sem a könyvkiadásban nem váltak „láthatóvá”.

Itt kell felhívunk a figyelmet még egy döntő tényezőre: arra, hogy a nemzetközi politika mellett a 20. század elejétől fogva milyen erősen befolyásolta a művészettörténeti kánonkonstrukciót – különösen a második világháború utáni évtizedekben és egyre erősödő hatással – a műtárgypiac, a nemzetközi aukciósházak marketingje és árkonstrukciói.

Ebből az összetett és érdekes-összefonódásoktól terhelt folyamatból Közép-Európa festészete jószerivel kimaradt. Mindössze egy kis szegmense tudott belekerülni, az avantgárd tendenciákból: az 1916–45 közötti absztrakt és non-figuratív törekvésekhez tartozó mesterek egynéhánya, elsősorban azok, akik a nemzetközi kommunista ideológia hívei voltak. Őket a műpiac is felfedezte.

A közép-európai régió századfordulós művészetét – külön könyvben – el-sónek Elisabeth Clegg foglalta össze a Yale kiadó számára, 2006-ban. Húsz év szívós munkájával térképezte fel az 1890 és 1920 közötti két évtized művé-

⁴⁴ Julian Bell: *A New History of Art – Mirror of the World*. London, Thames & Hudson, 2010. A 372 illusztrációból 267 színes. A szerző művészettörténetet tanított évtizedeken át, mi több, maga is festő.

⁴⁵ Itt csak a 19. századi művészettel foglalkozó fejezetekre utalok, ahol teret kapott az USA, Dánia, Norvégia festészete is.

⁴⁶ Lásd: Bell 2010. 368–369.; és illusztrációnak: a Judith H. 1909-ből.

⁴⁵ Itt csak a 19. századi művészettel foglalkozó fejezetekre utalok, ahol teret kapott az USA, Dánia, Norvégia festészete is.

⁴⁷ Elisabeth Clegg: *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890–1920*. New Haven and London, Yale University Press, 2006.

⁴⁸ Lásd a recenzióban írt bírálót: *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890–1920* by Elisabeth Clegg. *Centropa [New York]*, vol. 8, no. 2 [May 2008].

⁴⁹ Pieter M Judson: *The Habsburg Empire. A New History*. Harvard University Press, Cambridge MA, 2016. Az első világháború elmúlt éveiben lefolyt történelmi újraértékelése szintén enyhítette a Monarchia negatív megítélését.

⁵⁰ [Ennek politikai és szociokulturális okairól nem e tanulmány hivatott számot adni, de kétségtelenül szerepet játszott benne, hogy 1955-től kezdve Ausztria nem tartozott a szovjet hadsereg által megszállt területekhez, nem takarta vasfüggöny a kultúráját sem.] A bécsi művészet visszaintegrálódása 1984-ben, a velencei Palazzo Grassiban rendezett, a bécsi századfordulót bemutató kiállítással indult, majd 1985-ben a bécsi Künstlerhaus *Traum und Wirklichkeit* kiállításának óriási sikere meggyőzte a bécsi és osztrák kultúrpolitikai vezetést, hogy nagyszerű Bécs-imázst lehet vele kialakítani. Elindult egy nemzetközi kiállításorozat: Párizs, New York, Japán, sőt még Pétervár is látta Klímet, Schielét és Kokoschkát. Természetesen Freud és Mahler városa lett a háttérük. Mára a modern marketingnek hála Klímet kihagyhatatlan a világ festéztörténelmi narratívájából. [A 70-es évek végéig ő sem volt még benne.]

szeti eseménytörténetét, a kiállítások köré csoportosítva a műtárgyanyagot, az egyes festők életművét.⁴⁷ Clegg az építészetet és az iparművészetet is tárgyalja. A periodizáció problémáitól eltekintve⁴⁸ a könyv elvülhetetlen érdeme az anyag-gazdagsága: lehetővé tette a régió nyelveit nem beszélő kutatók számára, hogy megismerjék a korszak jól válogatott tényanyagát, eseménytörténetét, továbbá a művészeti intézményrendszer és a művészeti élet korabeli szerkezetét. Clegg, aki a régió szláv nyelvein olvas, de magyarul nem, forráshasználatában és történelmi kontextualizálásában is átvette a szláv szerzőknek azt a narratíváját, hogy az Osztrák–Magyar Monarchia történelmi-politikai képződményként jogosan esett szét. Ezt a kérdést újabban több történész – így például a *The Habsburg Empire. A New History* című, 2016-os, monumentális művében Pieter M. Judson – lényegesen árnyaltabban közelíti meg.⁴⁹ Mivel ez az adatgazdag alapkönyv kiállítás-hoz nem kapcsolódott, sajnos nem vált szélesebb körben is ismertté. Csak egy nemzetközi és jól reklámozott kiállításorozat lett volna képes még az 1990-es évtizedben felhívni a figyelmet a régió századfordulós művészetére, utána már más régiók és korszakok kerültek a nemzetközi érdeklődés fókuszába.

A művészettörténetben kétszer hullott le a szellemi vasfüggöny Közép-Európára. Először az első világháború végén, amikor a kiállításcseréket és a művészeti piacot, műtárgykereskedelmet illetően Európa két részre szakadt, és a keleti fele marginalizálódott. Másodsor a második világháború és az azt követő politikai világrend következményeként. Száz esztendő múlt el, mióta a szelektív kánon megszületett, sőt a berlini fal, illetve a vasfüggöny leomlása óta is eltelt egy negyedszázad, de a közép-európai régió 19. századi művészetét [az osztrákokét kivéve] mégsem lehetett visszaintegrálni a nagy, összeurópai narratívába. Az Osztrák–Magyar Monarchia festészetéből egyedül az osztráknak sikerült 1985-től fogva beépülni az ún. „észak-atlanti kultúra” kollektív emlékezetébe.⁵⁰ A magyar művészetnek azonban nem. A régióéknak sem.

Mi múlt vagy múlik rajtunk?