

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, 2024

Budapest

Múzeumi gyűjteményezés és fenntarthatóság

A deaccesszió mint fenntartható gyűjteménykezelési eszköz

Tamás Cintia

Designelmélet MA1

konzulens: Földi Eszter

Tartalomjegyzék

Absztrakt	5
Bevezetés	7
A nyilvános múzeumok kialakulásának története.....	8
A nyilvános múzeumok kialakulásának története Észak-Amerikában.....	11
A deaccesszió gyökerei.....	13
A múzeumi gyűjteményből való eltávolítás típusai	16
A deaccesszióra vonatkozó jogi és etikai szabályozások	19
Konklúzió.....	24
Bibliográfia	27
Képjegyzék.....	30

Absztrakt

Dolgozatom fókuszában a deaccesszió áll (deaccession). Az angol nyelvből átvett kifejezés egy műtárgy gyűjteményből való kivonását, eltávolítását jelenti és a fenntarthatatlan közgyűjtemények kezelésére alkalmazzák. Egy történeti kutatás segítségével azt vizsgálom, hogy a deaccesszió megítélését az eltérő földrajzi elhelyezkedésből és a történeti múltból adódóan milyen gyűjteményezési hagyományok és etikai kérdések komplikálják, illetve alkalmazását milyen jogi keretek szabályozzák. Hipotézisem, hogy a fizikailag véges világban való örökké tartó növekedés nem fenntartható, ezért a képzőművészeti intézmények sem kerülhetik el, hogy kritikai szemlélettel revizionálják gyűjteményeiket, feloldják a kánonok változatlanságába vetett hitet és a deaccesszióra ne stigmatiként tekintsenek.

Bevezetés

Világszerte egyre erősebben érzékelhető a környezeti problémák eszkalációja, a Föld ökoszisztémájának rohamos pusztulása, valamint az ebből (is) eredő gazdasági és társadalmi válságok kiéleződése. Napjainkra a fenntarthatóság témaköre olyan megkerülhetetlen kérdéssé vált, amelyet a politikai és gazdasági vezetők, valamint a különböző intézmények sem hagyhatnak figyelmen kívül. Így a kulturális intézmények sem. Azonban az elmúlt években megfigyelt „tömeges ébredés” egyik hátulütője, hogy egyre több olyan hívószó, úgynevezett *buzzword* épül be a köznyelvbe, amely a mindennapos használat révén elveszti lényegi tartalmát (Schaltegger és Burritt 2010, 379). A fenntarthatóság is egy olyan kifejezéssé vált, amelyet a legtöbb ember rendszeresen hall, mégsem (vagy éppen ennek hatására) nem vesz komolyan. A diskurzust tovább nehezíti, hogy a fenntarthatóság definíciójának meghatározása nem egyértelmű: vannak, akik hisznek a fenntartható növekedés létezésében, míg mások ezt vitatják és a növekedés minden formáját kizárják a szó értelmezéséből. Ezt azért fontos megemlíteni, hogy lássuk, mennyire komplex problémakörrel áll szemben egy múzeum – amelynek meghatározása szintén komplikált –, ha a fenntarthatóságra törekvő intézkedéseit vizsgáljuk. Éppen ezért a művészeti intézmények esetében talán az adekvát kérdés nem az, hogy „mi a fenntartható múzeum?”, hanem az, hogy a „múzeum milyen szerepet vállalhat a fenntarthatóságban?”. (Fabényi 2015, 44) Lehetetlen egyetemesen érvényes meghatározást alkotni arra, milyen egy fenntartható művészeti intézmény; hol húzódik a határa annak, hogy kiérdemelhesse ezt a jelzőt anélkül, hogy a *greenwashing* vádjá érje. Ami biztosan kijelenthető, hogy a fenntarthatóság céljai és megvalósításának eszközei folyamatos felülvizsgálatra szorulnak, illetve új gyakorlatok kialakítására lesz szükség. Ennek oka, hogy az újabb környezeti, gazdasági és társadalmi problémák felbukkanásával a művészeti intézmények felelőssége éppúgy megnőtt, mint a közönség elvárása velük szemben. Emellett a technológiai újítások olyan lehetőségeket teremtenek, amelyekkel folyamatosan javítható a múzeumok fenntarthatósági indexe. Vagyis az intézmények szakmai vezetőségének feladata, hogy újra és újra átgondolja, mit tesz és a jövőben mit tehet azért, hogy minimalizálja a károkat és a kritikai muzeológiai szempontjait figyelembe véve reflektáljon saját működésére, gyűjteményére és gyűjteményezési stratégiáira. Utóbbi alatt nem csak az értendő, hogy felelősségteljes döntések formájában válogassa meg, milyen műtárgyakkal bővíti gyűjteményét, hanem azt is számításba kell venni, hogy deaccesszió útján milyen műtárgyakat távolít el a gyűjteményéből.

Dolgozatom fókuszában a deaccesszió áll (*deaccession*). Az angol nyelvből átvett kifejezés egy műtárgy gyűjteményből való kivonását, eltávolítását jelenti és a fenntarthatatlan közgyűjtemények kezelésére alkalmazzák. Egy történeti kutatás segítségével azt vizsgálom,

hogy a képzőművészeti múzeumok milyen körülmények között használják ezt a módszert. Valamint azt is elemzem, hogy a deaccesszió megítélését az eltérő földrajzi elhelyezkedésből és a történeti múltból adódóan milyen gyűjteményezési hagyományok és etikai kérdések komplikálják, illetve alkalmazását milyen jogi keretek szabályozzák. Hipotézisem, hogy a fizikailag véges világban való örökké tartó növekedés nem fenntartható, ezért a képzőművészeti intézmények sem kerülhetik el, hogy kritikai szemlélettel revizionálják gyűjteményeiket, feloldják a kánonok változatlanságába vetett hitet és a deaccesszióra ne stigmaként tekintsenek. Fontos megemlíteni, hogy a digitalizáció a fenntarthatóság témakörében gyakran felmerül, mint jelentős potenciál. Azonban a dolgozatomban nem foglalkozom a digitális átállás és digitális technológiával készült műtárgyak témakörével. Kétségtelen, hogy a jövőben a technológiai innovációk új utakat nyithatnak meg a művészeti intézmények előtt, de a térbeli élményt semmi sem helyettesítheti. Így a deaccesszió problémakörét a fizikai valóságukban létező műtárgyakon és gyűjteményeken keresztül szándékozom vizsgálni. Továbbá a dolgozat az európai művészeti múzeumokra fókuszál, valamint az észak-amerikai régióból említ néhány példát – nem vizsgálom az ázsiai, az afrikai vagy a dél-amerikai intézmények álláspontját a deaccesszióval kapcsolatban. Fontos megemlíteni, hogy a restitúció (azaz a közgyűjteményekben őrzött vitatott tulajdonú kulturális javak visszaadása) is a deaccesszió egyik szegmensét képezi, azonban ennek problémakörét a dolgozatban nem vizsgálom, ugyanis ez a téma etikai és jogi kérdések egészen új dimenzióját nyitja meg.

A nyilvános múzeumok kialakulásának története

A deaccesszió, illetve a módszer fenntarthatósági stratégiaként való általános alkalmazásának gondolata rendkívül megosztó. Annak érdekében, hogy jobban megértsük a deaccesszióval kapcsolatban felmerülő dilemmákat és fenntartásokat, fontos történeti áttekintést végeznünk a részletes elemzés előtt. A nyilvános múzeumok kialakulásának körülményei régióként és időszakokként eltérőek, amely azt eredményezi, hogy a gyűjteményezési stratégiák és hagyományok területén is alapvető differenciát fedezhetünk fel. Valójában ezen különbségekben gyökereznek az eltérő álláspontok, valamint az ezekből eredő fenntartások a deaccesszióval kapcsolatban. Ugyanis, amennyiben az említett aspektusokat megvizsgáljuk, kirajzolódik az a tendencia, hogy a földrajzi elhelyezkedés és a művészeti intézmény fennállásának időtartama éppúgy determinálja, hogyan viszonyul egy múzeum a kulturális örökség megőrzésének tradícióihoz és a fenntarthatósághoz, illetve ezen belül a deaccesszióhoz.

A nyilvános művészeti intézményrendszer kiépülésének kezdete a felvilágosodás kultúra-fogalmával függ össze, vagyis – akárcsak a mozgalom – Nyugat-Európában gyökerezik. Franciaországban már a XVII. században megkezdődik a nyilvános művészet kialakulásának hosszú folyamata. Jean-Baptiste Colbert 1664-ben megalapítja a Francia Királyi Akadémiát, ahol néhány éven belül az akadémikusokat kiállításra kötelezik. Majd Angliában is megkezdődik a művészeti mozgalmak pártolása. A XVIII. századra megszorodott a művészeti szalonok, egyesületek és egyletek száma, megteremtődött a művelt közönség fogalma és létrejött a magán, valamint állami műpártolás rendszere. A nyilvános múzeumok történetét illetően az oxfordi The Ashmolean Museum (1683), vagy a párizsi Louvre Grande Galerie (1793) néven ismert épületrészének megnyitására hivatkoznak meghatározó eseményként. (Abt 2006, 115) Előbbi a reneszánsz korban népszerűvé vált wunderkammer¹ tipikus példája, amelynek gyűjteményét a világon elsőként tették publikussá a nagyközönség előtt. A Louvre gyűjteményének elérhetővé tételére azért tekinthetünk fontos mérföldkőként – annak ellenére, hogy gyűjteménye egy évszázaddal később vált megtekinthetővé –, mert a francia forradalom idején a nyilvánosság számára történő megnyitása a francia nép politikai szuverenitás és a nemzeti örökség iránti igényét szimbolizálta. Ennek tekintetében döntő lépésnek bizonyult a Nemzeti Konvent 1792-es határozata: elrendelték, hogy a Louvre-ban létrehoznak egy olyan nemzeti (művészeti) múzeumot, amely kisajátított királyi gyűjteményeken, valamint nemesi családoktól és vallási intézményektől elkobzott műkincseken alapszik. A Louvre megnyitásának híre hamarosan Európa-szerte elterjedt, amely hozzájárult ahhoz, hogy a múzeum a modern állam alapvető intézményévé vált. A XVIII. század végétől Európában kezdetét vette a nyilvános múzeumok megnyitásának korszaka.

Fontos megjegyezni, hogy ezekben a művészeti intézményekben a műtárgyak elhelyezése először „intenzív módon” történt. (Meijer-van Mensch és van Mensch 2012, 110) Vagyis a kiállított tárgyakat szándékosan úgy rendezték el, hogy a közönséget káprázatba ejtsék és a látvány olyan vizuális élményt nyújtson, amely az adott nemzet művészeti gazdagságát reprezentálja. Ekkor az intézmények célja elsősorban az volt, hogy a hatalmas méretű festmények és azok mennyisége közönséget generáljon. Azonban a Louvre már az 1797 és 1799 között lezajlott renoválását követően felhagyott ezzel a stratégiával és az iskolák szerinti művészettörténeti elrendezést² követve reprezentálta gyűjteményét. A francia intézmény

¹ Zárt térben elrendezett, szakrális és privát jellegű gyűjtemények, amelyekben a naturalia és az artificialia (természet és ember által alkotott) még nem különült el egymástól. A műgyűjtés első fázisának, a nyilvános múzeumok előfutárainak tekinthetjük őket.

² A művészettörténeti iskolák szerint elrendezés nem jöhetett volna létre a Johann Joachim Winckelmann által kifejlesztett osztályozási rendszer nélkül, amelynek alapjait a *Geschichte der Kunst des Altertums* (Az ókor művészetének története) című könyvében fogalmazta meg. Winckelmann főműve számos művészettörténészt

innovatív megoldása ismét példaként szolgált az európai múzeumok körében: egyre több múzeum kezdte a műtárgyakat elméleti szempontból kontextusba helyezni, mivel a gyűjtemények kialakításánál a rendszertani elrendezés vált általánosan elfogadottá. A művészeti múzeumok ezt követően tudatosan építették ki a gyűjteményezési stratégiájukat, azonban ennek nem volt része a deaccesszió. Ehelyett a múzeumok folyamatosan újabb és újabb műtárgyakat vásároltak, ennek következtében exponenciálisan nőtt a gyűjtemények mérete. Ez, valamint a múzeumoknak ajándékként felajánlott műtárgyak folyamatos beáramlása a tárgyak felhalmozódásához vezetett. Az intézményeknek egyre nagyobb raktárhelyiségekre volt szükségük, ahol egyre több erőforrást igényelt a műtárgyak szakszerű tárolása. Más szóval, a túlszűfolt raktárakban a műtárgyak védelme és megőrzése gazdasági, valamint környezetvédelmi szempontból sem nevezhető ideálisnak. Fontos megemlíteni azt az aspektust is, hogy a nagy múlttal rendelkező európai múzeumok gyűjteményei jelentős történelmi személyek tulajdonára támaszkodnak, nem melleleg kiemelkedő mesterek munkáit tartalmazzák. Vagyis az adott nemzet örökségének fontos tárgyi emlékeinek számítanak, amelyeknek megőrzése a művészeti intézmények feladata. Ez tovább akadályozta a deaccesszió általános alkalmazásának elterjedését.

Európában a királyi és arisztokrata gyűjteményekből organikusán kinövő múzeumok mellett egy másik irányvonalon is megkezdődött a művészeti gyűjtemények köztulajdonná tétele. A nyilvános múzeum új koncepcióját a British Museum megalapítása (1753) vetítette előre: amikor az intézmény induló anyaga többnyire magángyűjteményeken alapszik, de „maga a kezdeményezés egy embertől – vagy csoporttól – ered, és a közoktatás fejlesztésének, valamint a tudomány előmozdításának szándékát ösztönzi”. (Meijer-van Mensch és van Mensch 2012) Ez a múzeumtípus a kultúrtörténetre (beleértve a népművészetet) és a természettudományokra helyezett nagy hangsúlyt és főképp Kelet-Közép-Európában a XIX. század elején nagy népszerűsége tette szert, ahol *landesmuseum* (azaz tartományi múzeum) néven honosodott meg. Az európai művészeti múzeumok történetében a saját nemzeti örökségre való büszkeség mindig tetten érhető volt. Ebben az attitűdben gyökerezik, hogy a műtárgyakra a nemzeti identitás szimbólumaiként; olyan nemzeti örökségként tekintünk, amelyektől nem szabad megválni. Ez a tendencia Európa-szerte jellemző, de különösen azokban a kelet-közép-európai országokban, amelyek a rendszerváltást követően nyerték el újra vagy a történelem során először szuverenitásukat. Kelet-Közép-Európa posztszovjet blokkjában továbbra is megfigyelhető, hogy az államvezetés elvárja a művészeti

inspirált – többek között Christian von Mechelt is, aki 1781-ben elsőként rendezett kiállítást az egyes iskolák elkülönítésére alapozva. (Meijer-van Mensch és van Mensch 2012, 111)

intézményektől a nemzeti narratívák, érzelmek közvetítését. Ebben a régióban általában elenyésző a magánszemélyektől, alapítványoktól vagy a gazdasági szférából érkező támogatás mértéke. Alternatíva hiányában a múzeumok szinte kizárólag csak az állami támogatásban bízhatnak. Tovább nehezíti a helyzetüket, hogy sok esetben épp annak a hatalomnak a befolyása alatt állnak, amely az az államhatalomhoz való lojalitáshoz köti az anyagi támogatás feltételeit. (Ébli 2015, 68) Ezzel megnehezítve a kritikai muzeológia szempontjainak és eszközeinek alkalmazását.

A nyilvános múzeumok kialakulásának története Észak-Amerikában

A következő szakaszban röviden összefoglalom a nyilvános művészeti múzeumok kialakulásának történetét Észak-Amerika területén. Ezáltal magyarázatot kapunk arra, hogy – a nagy múltú európai művészeti intézményekkel ellentétben – az amerikai művészeti múzeumok gyűjteménykezelési eszközeinek miért képezi szerves részét a deaccesszió. A két régió közötti alapvető különbséget a mecenatúra jelenti. Európai társaikkal szemben az amerikai művészeti múzeumok nem nagyméretű királyi és arisztokrata gyűjteményekből fejlődtek ki, inkább magánszemélyek felajánlásainak köszönhetik létrejöttüket és fennmaradásukat. Az Amerikai Egyesült Államok területén található nagy művészeti intézmények megnyitása szinte kivétel nélkül a megerősödött polgári réteghez kötődik – így az adományozók határozták meg igényeiket, az intézmény misszióját. Továbbá ezek a mecénások finanszírozták az épületet fenntartását; műtárgyvásárlásokkal kialakították, majd bővítették a gyűjteményeket. Az adományozóktól való függés azonban arra kényszerítette az amerikai múzeumokat, hogy „liberális beszerzési politikát” folytassanak – így a kurátorok szakmai döntéseit gyakran felülírta a mecénás akarata. (Chen 2009, 107) A válogatás nélküli vásárlások gyakran duplikátumokkal és másodrangú művekkel gyarapították a múzeumi gyűjteményeket. A folyamatos műtárgyözönlés miatt a XX. század elejére átláthatatlanná vált számos gyűjtemény és az intézmények vezetői felismerték, hogy a gyűjtésnek valamilyen rendszert és célt kell követnie. Azonban a meglévő műtárgyállományok körültekintő szelektálása nélkül lehetetlen volt ezekben egységes alapot teremteni. Ennek eredménye, hogy a nagyvonalú vagy válogatás nélküli műtárgyvásárlást folytató intézményeknek – gyűjteményük koherenciájának megőrzése érdekében – a deaccesszió eszközéhez kellett folyamodniuk. Ennek köszönhetően az említett gyűjteménykezelési módszernek sokkal nagyobb hagyománya van a régióban, mint Európában. Emellett azt is fontos megemlíteni, hogy az amerikai művészeti múzeumok nagy többsége magánszervezetként működik. Nem egy állami rendszer tartja fenn őket, és nem befolyásolja döntéseiket a nemzeti kulturális örökség képviselőjének terhe. Ezáltal az amerikai művészeti

múzeumok nagyobb autonómiát élveznek a gyűjteménykezelés tekintetében, mint európai társaik. Ezen autonómia gyakorlása során az amerikai múzeumok úgy döntöttek, hogy pragmatikusan kezelik a gyűjteményeik szelektálását, és inkább eljárási módként tekintenek rá, mintsem „a műgyűjtés és az amerikai kultúra közötti kapcsolat filozófiai vizsgálataként” – idézi Michael Confortit, a Művészeti Múzeumok Igazgatói Szövetségének egykori elnökét Chen. (Chen 2009, 107) Vagyis a deaccesszió elsősorban a gyűjteményezési stratégiában játszik fontos szerepet, hiszen az amerikai művészeti múzeumok gazdasági indíttatásból alkalmazzák ezt a módszert: műtárgyakat adnak el annak érdekében, hogy a műtárgyvásárlások költségeit fedezni tudják.

Voltaképpen a múzeumok vezetőségének csak arra kell figyelnie, hogy az adományozó által meghatározott kereteket betartsa. Hiszen az USA jogszabályai nem tiltják a deaccessziót. Azonban a két nagy múzeumi szövetség, az Amerikai Múzeumok Szövetsége (AAM, American Alliance of Museums) és a Művészeti Múzeumok Igazgatói Szövetsége (AAMD, Association of Art Museum Directors) etikai kódexe és iránymutatásai korlátozzák, hogy a múzeumok mire fordíthatják a deaccesszióból befolyt bevételeket. (Gerstenblith 2021) Az alapelvek megszegése különböző szankciókat vonhat maga után, amely súlyos szabálysértés esetén akár az akkreditáció elvesztéséig is terjedhet. Erre az elmúlt 10 évben több esetben is sor került. Például 2014-ben, amikor az AAMD a Delaware Art Museumtól vonta meg az akkreditációt miután az intézmény több műtárgyat is eladásra bocsátott annak érdekében, hogy az épület bővítésének és renoválásának költségeit finanszírozni tudja. (AAM. 2014) 2018-ban hasonló büntetést róttak ki a Berkshire Museumra, miután az intézmény negyven darab műtárgyat értékesített – köztük két Norman Rockwell-festményt (1. kép), amelyet maga a művész adományozott a múzeumnak – tisztán pénzügyi haszonszerzés céljából³. (Florino 2023) Az AAMD mindkét említett múzeumtól megvonta akkreditációját, valamint arra kérte tagjait, hogy tartózkodjanak a két intézménnyel való mindenféle együttműködéstől.

2020-ban a koronavírus-járvány hatására számos múzeum kényszerült ideiglenes bezárássra, amely súlyos bevételkiesést jelentett az intézmények számára. A rendkívüli helyzetre való tekintettel az AAMD két évre moratóriumot hirdetett: feloldotta irányelveit és úgy döntött, nem sújtja büntetéssel a pénzügyi nehézségekkel küzdő múzeumokat. 2021 márciusában az

³ Az aukciót megelőzően az AAM és az AAMD közös nyilatkozatot adott ki, amelyben megjegyezték, mélyen ellenzik a műtárgyak eladását. Emellett két per is indult a Berkshire Museum ellen, az egyiket Rockwell leszármazottai indítványozták.

AAMD közvélemény-kutatást végzett tagjai között arról, hogy véglegesítsék-e az új, fellazított szabályrendszert. A javaslatot végül 91-88 arányban elutasították.

A deaccesszió gyökerei

Korábban már említésre került, hogy – akárcsak a fenntarthatóság, úgy – a múzeum fogalmának meghatározása is mennyire komplex kérdéseket vet fel. Ezt bizonyítja a Múzeumok Nemzetközi Tanácsának (International Council of Museums – ICOM) 2019-es konferenciája is, ahol heves vitákat szült az új, általános múzeumdefiníció megfogalmazásának folyamata. A konfliktusokkal terhelt kongresszus sikertelenül zárult és a résztvevőknek nem sikerült az új múzeumdefiníció meghatározásáról megállapodniuk. Erre csak 2022-ben került sor Prágában. A prágai kongresszust követően az ICOM Magyarország elnöksége az új definíció hivatalos magyar nyelvű változatát is közzétette⁴, amelyben olyan kulcsszavak szerepelnek, mint az „oktatás”, „reflektív gondolkodás” és „fenntarthatóság”. (Sári 2023) Ez alapján kijelenthetjük, hogy ha a múzeumok egyik célja a köznevelés, akkor a fenntarthatóságra való törekvés és tanítás is a feladatai közé tartozik. Ezen direktíva pedig megkívánja, hogy az intézmények a kritikai és új muzeológia szempontjai szerint rendszeresen felülvizsgálják gyűjteményük relevanciáját. Hiszen a múzeum mint tér sosem statikus: a történelmi, társadalmi és kulturális kontextus függvényében folyamatosan változik, így elengedhetetlen a folyamatos önreflexió. (Fabényi 2015, 44) Vagyis, amennyiben a gyűjtemény megkívánja, a deaccessziót mint fenntarthatósági megoldást is számításba kell venni. Fontos megemlíteni, hogy az önreflexió során az adott múzeumnak azt is figyelembe kell(ene) venni, milyen a gyűjtemény jellege, illetve annak korszakai. Ugyanis ezek az aspektusok, illetve az adott ország és intézmény politikai helyzete mindig egyértelműen megmutatkoznak magán a gyűjteményen. Elég megfigyelni az első magyar nyilvános múzeumok gyűjteményeit. Ezek remekül tükrözik, hogy alapításuk idején Magyarország egy nagyon dinamikusan fejlődő országnak számított és a millennium éveiben a múzeumok nagyszabású gyűjteményezéseket tudtak kezdeményezni. Ugyanakkor, a legnagyobb európai művészeti intézményekkel szemben volt egy hatalmas hátrányuk: Franciaország, Olaszország vagy Spanyolország uralkodói és pápai gyűjteményei a korábbi korok legjelentősebb mestereinek munkáit tartalmazzák. A megbecsült művészek ezekben az országokban kaptak megrendeléseket, így később organikusan kerültek be a

⁴ „A múzeum a társadalom szolgálatában álló nem profitorientált, állandó intézmény, amely kutatja, gyűjti, megőrzi, értelmezi és kiállítja a tárgyi és szellemi örökséget. A múzeum a nyilvánosság számára nyitott, hozzáférhető és befogadó, elősegíti a sokszínűséget és a fenntarthatóságot. Etikusan, szakszerűen és a közösségek részvételével működik és kommunikál, változatos tapasztalatot nyújtva az oktatás, a szórakozás, a reflektív gondolkodás és a tudásmegosztás terén.” <https://icomhungary.hu/hu/node/89>

nyilvános múzeumok gyűjteményeibe. Miközben Magyarország első nyilvános képzőművészeti múzeumainak, például a Szépművészeti Múzeumnak a gyűjteménye egy utólagos konstrukció. A múzeum vezetősége a századforduló éveiben – a jelentős anyagi támogatás ellenére – sem engedhette meg, hogy például Leonardo vagy Velazquez-festményekkel gazdagítsa gyűjteményét. Viszont Európa-szerte kiemelkedőnek nevezhető kortárs anyagot sikerült kiépítenie. A múzeum gyűjteményvezetői nemzetközileg elismert műkereskedőkkel álltak kapcsolatban, akiktől értékes műtárgyakat vásároltak – egészen az első világháború kitöréséig. A magyar művészeti múzeumok felvirágzása a háború kitörésével megtorpant, ráadásul a trianoni békeszerződést követően az ország elvesztette diplomáciai kapcsolatait és gazdasági helyzete sem tette lehetővé, hogy nagy horderejű gyűjteményezésbe kezdjen. Ezt a gyűjteménye is tükrözi: a két háború közötti anyag színvonala elmarad a XIX. századi gyűjteményétől. Az ország politikai berendezkedéséről is sokat elárul a gyűjtemény, hiszen a nyilvános múzeum sosem egy apolitikus intézmény; a gyűjtemény alakítása, átszervezése mögött gyakran politikai megfontolások húzódnak. (Meijer-van Mensch és van Mensch 2012, 105)

A deaccesszió szempontjából ezt azért nyomatékosítom, mert sosem szabad az alapján a gyűjteményből való eltávolítás mellett dönteni, mert egy műtárgy nem képvisel elég magas színvonalat⁵. Ez két aspektusból is problematikus lenne: számos példát ismerünk, amikor egy korszak vagy egy művész megítélése az idő előrehaladtával megváltozott, felértékelődött. Ahogy a holland Kulturális Örökségvédelmi Intézet (Instituut Collectie Nederland, ICN) is megfogalmazta: sosem tudhatjuk, hogy a „ma raktári tárgya” mikor lesz „a holnap műtárgya”. (ICN 2006, 29) Emellett a kritikai muzeológia alapvető komponense a múltra való reflektálás. A Szépművészeti Múzeum esetében például az, hogy ne a művészettörténet fellelegvárává akarjon válni, hanem kihangsúlyozza gyűjteménye erősségeit; reflektáljon saját történetére és arra, milyen társadalmi, politikai tényezők alakították gyűjteményét.

⁵ Az észak-amerikai régióban akadnak, akik szerint az úgynevezett *masterpiece theory* – vagyis a beszerzési források növelése egy ismertebb mű megszerzése érdekében – is elegendő érv az eladásra bocsátás mellett. Azonban fontos kiemelni, hogy ennek visszafordíthatatlan következményei lehetnek: a felelőtlen deaccesszió a műtárgy eltűnését, illetve a közönség múzeumba vetett hitének elvesztését is eredményezheti. Az egyik legismertebb eset Thomas PF Hoving nevéhez köthető. A New York-i Metropolitan Museum of Art egykori igazgatója nem tartotta elítélendőnek, ha a „ritka nagyszerű műalkotások” megszerzése érdekében “kigyomlálják és megszabadulnak számos olyan műtől, amelyek „egykor a gyűjtemény nélkülözhetetlen darabjainak tűntek”, de ma már „redundánsnak, feleslegesnek vagy nem megfelelő minőségűnek” értékelik. (Chen 2009, 110) Miután a The New York Times 1972-ben beszámolt Hoving titkos műtárgy eladásairól, az ügyet hatalmas felháborodás fogadta. De a MET botránya hozzájárult ahhoz, hogy a deaccesszió fogalma bekerüljön a köztudatba, illetve felülvizsgálják ezeket a döntéseket. (Chen 2009, 104)

Egészen a közelmúltig úgy vélték, hogy az elidegenítés „negatív konnotációkkal rendelkezik, beleértve a gyanakvást, a sokkot és szkepticizmust” – nemcsak a nyilvánosság, hanem a szakemberek részéről is. (Museums Association 2006, 3) Ezt a deaccesszióról szóló kutatások és információk hiánya eredményezte. Ugyanis a deaccesszióval foglalkozó kutatás viszonylag új keletű, az első programszerű kísérlet Michael Asher konceptuális művész nevéhez köthető. (Gammon 2018, 24) Asher a New York-i Museum of Modern Art (MoMA) 1999-es *The Museum as Muse: Artists Reflect* című kiállítására, kurátorok közreműködésével készített egy listát azokról a műtárgyakról, amelyeket eltávolítottak a múzeum gyűjteményéből. A katalógus a *Painting and Sculpture from the Museum of Modern Art: Catalog of Deaccessions, 1929 through 1998 by Michael Asher* címet viselte. Asher ebben 403 darab műtárgyat sorolt fel, azonban utólag kiderült, hogy listája hiányos volt és több olyan műtárgy sem került rá, amelyről bizonyítható, hogy aukcióra bocsátották. Ennek ellenére Asher regisztere fontos mérföldkőnek tekinthető a deaccesszióról szóló diskurzusban. Azóta természetesen számos új tudományos kutatás készült, amely a deaccesszió történetével és problémakörével mélyebben foglalkozik. A legtöbb ilyen tanulmány az észak-amerikai, illetve az angliai művészeti múzeumok korábbi eladásait és álláspontjait vizsgálja, azonban az európai intézményekről is készült átfogó elemzés. Dieuwertje Wijsmuller, a deaccesszióra specializálódott holland muzeológus például 2018-ban publikált tanulmányát nemcsak szakirodalmi áttekintésre alapozta, hanem kilenc európai ország harminchárom szakemberének véleményét és tapasztalatát is megvizsgálta. (Wijsmuller 2018, 10) Wijsmuller a deaccesszió tekintetében – más teoretikusokra is hivatkozva – az Európai Unió területén két vezető muzeológiai hagyományt nevez meg: az angolszász és a latin tradíciót. Ez nem jelenti azt, hogy Európában nem léteznek más hagyományok. A legtöbb európai országot többé-kevésbé befolyásolták ezek a tradíciók, nem lehet szigorú földrajzi határokat meghatározni. Mindenekelőtt azért sem, mert általában egy országon, egy intézményen belül is eltérhet a szakemberek meggyőződése.

A két muzeológiai hagyomány közötti eltérések nagymértékben hasonlítanak azokra a differenciákra, amelyeket korábban az észak-amerikai és az európai művészeti múzeumok összehasonlításakor meghatároztam. Európa déli részén (például Spanyolország, Olaszország, Görögország, Románia és Franciaország) a szigorúbb és konzervatívabb latin hagyomány jellemző és a múzeumi tárgyak elidegeníthetetlenségének elve uralkodik. Ezekben az országokban a deaccesszióról szóló diskurzus él, azonban a szigorú jogi korlátozások, valamint a tapasztalat hiánya miatt a gyakorlati kivitelezés elmarad. Viszont tagadhatatlan, hogy a latin gondolkodásmódot követő államok egyre nyitottabbak a deaccesszió tekintetében. Ennek

elsődleges oka, hogy általánosságban mindenki egyetért abban, az idő múlásával a folyamatban lévő „örökség burjánzás” (Macdonald 2013, 137) „felhalmozási válsághoz” vezet (Harrison 2013, 5). Európa észak-nyugati részére (Anglia, Hollandia, Dánia) inkább az angolszász muzeológiai hagyomány jellemző. Az angolszász tradíció gyakorlatias gondolkodásmódja eltávolodik a latin hagyománytól: a deaccesszióra olyan hasznos eszközként tekint, amely elengedhetetlen a múzeumi gyűjtemények javításának érdekében. Ezt a folyamatot jogszabályok és szakmai iránymutatások segítik elő. A gyűjteményből való eltávolítással kapcsolatos liberálisabb irányelvek miatt számos deaccessziós folyamat negatívan végződött, ezért az angolszász hagyományokat követő országokban az a tendencia figyelhető meg, hogy kidolgozottabb direktívákra nyílik igény. (Wijsmuller 2018, 5)

A múzeumi gyűjteményből való eltávolítás típusai

A múzeumi tárgyak gyűjteményből való kivonásának motivációi nagyon eltérőek lehetnek. Ezek ismertetéséhez Wijsmuller kategorizálását veszem alapul, hogy a deaccesszió mellett való döntés legjellemzőbb okait ismertessem. Az első csoportba azok az elhatározások tartoznak, amelyek mögött gyakorlati motiváció áll, például a tárhely hiánya. A becslések szerint a megalapításuk pillanatától kezdve a múzeumi gyűjtemények évente körülbelül 1-2 százalékkal nőnek (Vecco és Piazzai 2015, 223), miközben a deaccessziót nem használják gyűjteménykezelési eszközként. Az exponenciálisan növekvő gyűjtemények égető problémáját az 1980-as évek közepétől kezdve egyre több művészeti intézmény érezte: a műtárgyak tárolására alkalmas helyek hiánya és túlzsúfoltsága tagadhatatlanná vált. Utóbbi akár a raktározott műtárgyak fizikai állapotának romlásához is vezethet. Sokatmondó adat, hogy a National Museum Directors' Council 2003-ban megrendezett konferenciája a *Too Much Stuff?* (*Túl sok cucc?*) címet kapta. A tárolóhelyben való szűkölködés dilemmájára elsőre logikus lépésnek tűnhet a raktárhelyiségek számának és/vagy méretének növelése – azonban ez a megoldás hosszú távon gazdasági és környezetvédelmi szempontból sem fenntartható. Az ellenőrzött keretek között történő, szakmai döntésekkel megalapozott deaccesszió segítségével orvosolható a probléma. Hozzátenném, minden esetben fontos figyelembe tartani a tényt, hogy a túlzásba vitt műtárgy-selejtezésnek visszafordíthatatlan következményei lehetnek. A gyakorlati okokon alapuló elidegenítések sajátos jellemzője, hogy – a deaccesszió többi típusával ellentétben – nem a gyűjtemény tartalmának, hanem fizikai állapotának javítását szolgálja. A tárolóhely hiánya mellett ebbe a kategóriába sorolhatók azok az intézkedések, amelyeket kártevők általi sérülés vagy a műtárgy káros anyaggal való szennyeződése indokol. Valamint abban a helyzetben is morálisan elfogadhatónak tekinthető az elidegenítés, ha egy

sérült műtárgy helyreállítási költségei meghaladják a szimbolikus értékét. Az angolszász és latin hagyományt követő országokban is egyre több szakember pártolja azt az ideát, hogy a gyűjteményeket nem lehet örökké növelni és a végtelenségig fenntartani. A British Museums Association szerint „a deaccesszióval kapcsolatos döntések meghozatala része a múzeum szakmai és etikai felelősségének”. (Museums Association 2005, 6) François Mairesse, a párizsi Sorbonne Egyetem professzora és a valloniai Mariemont Királyi Múzeum korábbi igazgatója pedig egy egészen extrém kijelentéssel hívta fel erre a figyelmet: a deaccessziót elutasító gyűjteménykezelők magatartását a patológus halmozással állította párhuzamba. (Mairesse 2010, 54) Ugyanakkor fontos megemlíteni, hogy a múzeumi szakemberek között is vannak, akik elutasítják a deaccesszió ezen típusát. Wijsmuller tanulmányában megemlíti Magyarországot, mivel az általa vezetett szakmai workshop (2017. január 21.) egyik tanulsága az volt, hogy a magyar művészeti múzeumok vezetősége nagyobb eséllyel bővítené az intézmény tárolóhelyiségeit, minthogy a gyűjteményből való eltávolítást fontolóra vegye.

A deaccesszió kezdeményezésének kurátori döntés is lehet az indikátora. Amíg a gyakorlati indíttatású elidegenítés célja a megfelelő fizikai körülmények megteremtése a gyűjtemény fejlődéséhez, a kurátori döntésen alapuló szelekció a gyűjtemény eszmei értékét hivatott javítani. Például a gyűjteménybe, a gyűjteményezési koncepcióba nem illő műtárgyak kivonásával. Ezáltal a kurátorok biztosíthatják, hogy a többi műtárgyra nagyobb figyelmet, több erőforrást fordíthasson az intézmény. Valamint hangsúlyozhatják a gyűjtemény jellegét és erősségeit, növelhetik a tárgyak láthatóságát. Ehhez azonban a művészeti múzeumoknak felül kell vizsgálni a műtárgyak helyét, szerepét a gyűjteményben. A meghatározott gyűjteményezési stratégia alapján, a műtárgyra vonatkozó információk (proveniencia) birtokában megfogalmazni, hogy a tárgy milyen értéket jelent a gyűjtemény számára. Számításba venni, eltávolítása milyen negatív hatás fejthet ki a teljes gyűjteményre, vagy javítana-e a gyűjtemény általános minőségén.

Wijsmuller a deaccesszió harmadik típusát „filozófiai indíttatású” elidegenítésnek nevezi. Ez a modell jelenleg inkább elméletben létezik, a gyakorlati alkalmazása még közel sem olyan elterjedt, mint a többi példa. Viszont egyre több tanulmány foglalkozik azzal a kérdéssel – általában a *degrowth* fogalmával összekapcsolva –, amely megkérdőjelezi a műtárgyak élettartamát. A filozófiai indíttatású deaccesszió a radikális újraértékelésre helyezi a hangsúlyt: többek között azt vizsgálja, egy művészeti intézmény meddig felelős az anyagi minőségükben folyamatosan romló műtárgyak állapotának megőrzéséért, restaurálásáért. Támogatói arra hívják fel a figyelmet, hogy el kell fogadnunk, a legtöbb műtárgy élettartama véges és ezt a múzeumi gyűjteménybe való iktatáskor meg kell határozni. (Morgan és

Macdonald 2018, 61) Míg egyes kurátorok számára ezek az elképzelések vonzóak, mások arra hívják fel a figyelmet, hogy rendkívül nehéz meghatározni egy tárgy életciklusának végét, illetve azt a pontot, amikor egy kulturális örökség megőrzésének költségei meghaladják eszmei értékét. Ahogy említettem, a filozófiai indíttatású deaccesszió egyelőre hipotetikus gyűjteménykezelési stratégia, de a jövőben könnyen valós dilemmává válhat (különösen, ha az egyre csökkenő erőforrás és túlsúfolt raktárhely miatt felgyorsul a műtárgyak fizikai állapotának romlása). A műtárgyak élettartamát vizsgáló kutatások elsősorban olyan irányelvek kidolgozása mellett érvelnek, amelyek objektív kritériumokon alapszanak. Emellett az erre vonatkozó elképzelések alternatívákat vázolnak fel a gyűjteményből eltávolított műtárgyakkal kapcsolatban. A megsemmisítés helyett a tárgyak újrahasznosítása mellett érvelnek, így a „művészeti újjászületés” által meghosszabbítható a műtárgyak élettartama. (Bowell 2017, 158–159) Az elidegenített tárgyak felhasználásának lehetőségeivel, többek között a kreatív újrahasznosítással is a dolgozat következő fejezetében részletesebben foglalkozom.

A gazdasági okokra visszavezethető deaccesszió, azaz a műtárgyak pénzügyi indíttatásból történő értékesítése komoly felháborodást vált ki a művészeti szcénán belül, valamint a nyilvánosságban egyaránt. Számos szakember kifogásolja ennek az gyűjteménykezelési módszernek az etikai vonatkozásait, hiszen a nyereségvágyból eredő visszaélések visszafordíthatatlan károkat okozhatnak a kulturális örökségben. Valamint a muzeológusok másik félelme, az államilag fenntartott művészeti múzeumokat illetően (ahol a műtárgyak általában a városi önkormányzatok tulajdonát képezik), hogy a döntéshozók arra kényszerítik az intézményeket, hogy műtárgyak eladásával finanszírozzák saját fenntartási költségeiket, esetleg a város adósságait. Korábban már két amerikai példa tekintetében említésre került ez a probléma, azonban ilyen etikátlan tranzakciókra nem csak a tengerentúlon került sor. 2006-ban az Angliában található Bury városi tanácsa úgy döntött, saját pénzügyeinek 10 millió fontos hiányát (pontosabban ennek egy részét) egy műtárgy eladásának bevételeiből pótolja. Így – a nyilvános felháborodás és a szakmabeli tiltakozások ellenére – a Bury Museum and Art Gallery-nek meg kellett válnia egy L. S. Lowry-festménytől (2. kép). (Stump 2009) A Museums Association éves konferenciáján Charles Saumarez Smith elnök „önkéntes kulturális vandalizmusnak” nevezte a városi tanács döntését és arra hívta fel a figyelmet, hogy az emberi kapzsiság által motivált eladások „megtörhetik a közvélemény múzeumokba vetett bizalmát”. (Heal 2009) Európán belül az Egyesült Királyságban jegyzik a legtöbb olyan esetet, amely során a városi önkormányzatok kulturális örökségek eladásával próbálták a költségvetési hiányokat pótolni. (Wijsmuller 2018, 18) De Hollandiában, Németországban, Olaszországban és Portugáliában is tettek hasonló javaslatokat a városvezető tanácsok. A holland Museum

Gouda 2011-ben Marlene Dumas *The Schoolboys* című festményét kínálta eladásra a londoni Christie's aukcióján. Habár az elidegenítés legálisnak minősült, felvetett néhány kérdést és a Holland Múzeumok Egyesülete (De Museumvereniging, DMV) etikátlannak minősítette a döntést. (Adams 2011) Ezek az esetek viszont arra is felhívják a figyelmet, hogy a helyes deaccessziós irányelvek kidolgozásában milyen fontos tényező a transzparencia, illetve mennyire meghatározó a nyilvánosság szerepe. A közönség, amelyre sokáig passzív résztvevőként tekintettek, ma már interakcióra törekszik és képes befolyásolni az intézmények elidegenítési politikáját. A közönséggel való együttműködésre remek példa az a progresszív projekt, amely a londoni University College London szervezésében valósult meg. Az intézmény olyan interaktív kiállítást rendezett, amely a múzeumi gyűjtemények átgondolt selejtezéséről szólt. A látogatóknak öt tárgyat mutattak be és az új ismeretekre alapozva kellett dönteniük, melyiket eltávolítanak el a gyűjteményből. (UCL 2009) Az ilyen projektek – amellet, hogy segítenek a közönségnek alaposan megérteni a gyűjteményből való eltávolítás fogalmát és dilemmáit – hozzájárulhatnak a deaccesszió destigmatizálásához is. A transzparencia és a nyilvánosság szerepe más szempontból is fontos. Több olyan precedensről is tudunk, ahol a tömeges tiltakozás eredményesnek bizonyult és ennek hatására a döntéshozók elvetették a gazdaságilag motivált deaccesszió ötletét. Németországban például a szakmai és nyilvános felháborodás mentett meg egy értékes Monet-képet, amelyet a krefeldi városi tanács tervezett eladni, hogy a tranzakcióból befolyt összegből finanszírozza a múzeum tetőszerkezetének megjavítását. (France-Presse 2006) A általános közvélemény – amelyet az ICOM Etikai Kódexe is megfogalmaz – a pénzügyi indíttatású deaccesszióval kapcsolatban az, hogy csak akkor tekinthető morálisan elfogadhatónak, ha az eladásból befolyt összeget kizárólag ugyanazon gyűjtemény javára fordítják. A múzeum közönségének erejéről tett tanúbizonyságot a Detroit Institute of Arts egyedülálló története is. 2014-ben a város ellen szövetségi csődeljárás indult, amely az önkormányzati tulajdonban lévő múzeum gyűjteményének teljes felszámolását is eredményezhette volna. A műtárgyak megmentése érdekében azonban alapítványok, magánszemélyek és Michigan állam adományaiából több mint 800 millió dollárt gyűlt össze. Így a múzeum – mint a legtöbb amerikai művészeti intézmény – egy független jótékonyági alap tulajdonába került. (Collins 2015)

A deaccesszióra vonatkozó jogi és etikai szabályozások

Nemzetközi szinten nincs hatályban olyan jogszabály, amely a művészeti intézmények deaccessziós politikáját korlátozná, kereteit meghatározná. Az Európai Unió a szubszidiaritás elvét követi a kultúrpolitika területén: hivatalos állásfoglalása, hogy a kulturális örökség

kezelését az egyes tagállamok „nemzeti vagy regionális szinten tudják a legjobban megvalósítani”. (Vecco és Piazzia 2015, 226) Azonban nem csak az Európai Unió álláspontja jelent nehézséget egy olyan átfogó politika megvalósításában, amely egységes doktrínát biztosít a műtárgyak gyűjteményből való kivonásához. A különböző régiók sajátos muzeológiai hagyományai, illetve az eltérő tapasztalatok és attitűdök mellett a jogi keretek differenciáltsága is lehetetlenné teszi egy olyan általánosan elfogadható és alkalmazható deaccessziós rendszer kidolgozását, amely minden európai országban hatékonyan működhetne. Ennek oka, hogy a (nemzeti) örökség értékelési rendszerére, valamint a múzeumi gyűjteményből való eltávolításra vonatkozó jogszabályok között hatalmas eltéréseket fedezhetünk fel. Az EU legtöbb tagállama „rendelkezik jogszabályokkal a kulturális örökség és/vagy kifejezetten a múzeumok védelméről”, viszont eltérő, hogy ezek milyen részletességgel foglalkoznak a deaccesszió eszközeivel. (Wijsmuller 2018, 7) Magyarországon például minden jogi eszköz rendelkezésre áll ahhoz, hogy a művészeti múzeumok gyakorolják a gyűjteményből való kivonás módszereit. Hat különböző rendelet is érinti a kulturális javak kikerülésének témakörét:

- 1997. évi CXL. törvény a muzeális intézményekről, a nyilvános könyvtári ellátásról és a közművelődésről
- 2007. évi CVI. törvény az állami vagyonról
- 2011. évi CXCVI. törvény a nemzeti vagyonról
- 20/2002. (X. 4.) NKÖM rendelet a muzeális intézmények nyilvántartási szabályzatáról
- 51/2015. (XI. 13.) EMMI rendelet a muzeális intézmények nyilvántartásában szereplő kulturális javak revíziójáról és selejtezéséről
- 22/2019. (II. 25.) Korm. rendelet a közgyűjteményekben őrzött vitatott tulajdonú kulturális javak visszaadásának rendjéről szóló
- 449/2013. (XI. 28.) Korm. rendelet hatályon kívül helyezéséről és az azzal összefüggő átmeneti rendelkezésekről

Ezen rendelkezések szerint Magyarország területén a kulturális javak korlátozottan forgalomképesek. Vagyis a jogszabályunk – például a francia és az olasz rendelkezésekkel ellentétben – nem azt fogalmazza meg, hogy elidegeníthetetlenek. Hanem korlátozottan forgalomképesek, azaz speciális feltétellel, miniszteri engedéllyel lehet elidegeníteni őket.

A gyűjteményből való kikerülés lehetséges jogcímei a magyar szabályozás értelmében a következők: átruházás; elidegenítés; csere; más intézmény gyűjteményébe való átadás; az intézményben vagy más intézményben történő múzeumpedagógiai célú használat; álló- vagy fogyóeszközként, illetve anyagként való, az intézménynél történő felhasználás; selejtezés;

visszaadás. A különböző terminusok ismertetése azért fontos, mert a fent említett rendeletek elég szabatosan fogalmaznak: például néhány rendelet nem tér ki minden lehetséges alternatívára. Az 1997. évi CXL. törvény a muzeális intézményekről, a nyilvános könyvtári ellátásról és a közművelődésről az „elidegenítés”, a „csere” és a „selejtezés” kifejezést tartalmazza: jogi szempontból az „elidegenítés” a tulajdonjog átruházását, a „selejtezés” a műtárgy megsemmisítését jelenti. A „csere” pedig két egymással szemben álló adásvétel, vagyis a csere adásvételnek minősül jogi szempontból. A többi jogcímre az említett törvény nem tér ki. Mindeközben a „deaccesszió” kifejezés alatt – amely ugyan nem szerepel a magyar jogszabályokban – a gyűjteményből való kikerülés értendő, amely nem minden esetben szinonimája az „elidegenítés” kifejezésnek. Magyarországon gyakori, hogy a deaccesszió során nem változik meg a műtárgy tulajdonjoga: ha az országos közgyűjtemény részét képezi, akkor folyamatosan állami tulajdonban marad – még akkor is, ha egy másik múzeum gyűjteményébe kerül. Ebben az esetben csak a vagyonkezelő intézmény változik meg, viszont a folyamat teljes időtartama alatt állami vagyonkörben marad a műtárgy. A hiányos megfogalmazás nem segíti elő a deaccesszió általános fenntarthatósági stratégiaként való elterjedését. Hiszen könnyen azt a tévképet keltheti, hogy az említett három lehetőségen kívül nincs más alternatíva.

Az 51/2015. (XI. 13.) EMMI rendelet a muzeális intézmények nyilvántartásában szereplő kulturális javak revíziójáról és selejtezéséről meghatározza, hogy a művészeti múzeumoknak gyűjteményenként hétévente, letétbe vételtől számított háromévente, gyűjteménykezelő személyében bekövetkezett változáskor és eseti jelleggel kell revíziót végezniük. Valamint azt is tartalmazza, a revízió során milyen javaslatot tehetnek a műtárgyakra vonatkozóan. Ez lehet törzsanyagként történő beletárolás, leltárkönyvi törlés (átadás, csereanyagként való kezelés, múzeumpedagógiai vagy oktatási célú felhasználás, álló- vagy fogyóeszközként történő átadás) vagy selejtezés. Dr. Galambos Henrietta a Szépművészeti Múzeum Jogi Főosztályának vezetője és az ICOM Legal Affairs Committee – vagyis a nemzetközi múzeumi szervezet jogi ügyekkel foglalkozó állandó bizottságának tagjának – szóbeli közlése szerint, Magyarországon az esetek túlnyomó részében a törzsanyagként történő leltározás mellett döntenek. Gyakran akkor is, amikor érdemes és indokolt lenne más megoldáson elgondolkodni. A rendelet selejtezésről szóló része a megsemmisítésre adó okokat egyértelműen meghatározza. Eszerint az intézmény alapleltárában szereplő kulturális javakat meg kell semmisíteni, ha azok „állagukat tekintve oly mértékben megrongálódtak, hogy restaurálás útján sem menthetőek meg”, „az egészséget veszélyeztetik” vagy „állományvédelmi szempontból súlyosan veszélyeztetnek más kulturális javakat”.

Azonban a deaccesszió sosem tisztán jogi, vagy egyértelmű etikai kérdés. A kulturális javak gyűjteményből való kivonásakor több aspektust is figyelembe kell venni. Ezek a szempontok egy széles spektrumon mozognak, amelyek egyik végén a nemzeti jogszabályok állnak, amelyek törvényesen kikényszeríthető pontokat tartalmaznak; a másikon az etikai szabályok állnak, amelyeknek megsértése általában nem von maga után súlyos szankciót. Ám e két végpont között számos olyan eszköz található, amely szabályozhatja vagy elősegítheti a múzeumi gyűjteményből való eltávolítást. Természetesen az első és legfontosabb szempont, hogy a hatályban lévő nemzeti jogszabályok lehetővé tegyék a deaccesszió folyamatát. Azonban az ajándékozási vagy adásvételi szerződések tartalmazhatnak olyan kikötéseket, amelyek megakadályozhatják egy műtárgy gyűjteményből való eltávolítását. Például, amennyiben az adományozó szerződésbe foglalta, hogy az adott mű sosem kerülhet ki a gyűjteményből. Ebben az esetben az elidegenítés (néhány kivételes esettől eltekintve⁶) nem valósulhat meg. A korábban már említett Detroit Institute of Arts ellen indított csődeljárás során a gyűjtemény egyik legértékesebb darabját, Tintoretto *The Dreams of Men* című festményét egy adásvételi szerződésbe foglalt feltétel mentette meg az aukcióra bocsátástól. A műtárgy provenienciájának kutatása közben bukkantak rá arra az 1923-ban keletkezett okírra, amelyben az eladó, vagyis az olasz állam megtiltotta a festmény eladását. (Gosch. 2016, 247)



⁶ Kivételt képez, ha a tárgy olyan anyaggal szennyeződött, amely veszélyt jelent a dolgozók egészségére vagy a többi műtárgy állapotára.

Az intézmény belső szabályzatai (például alapító okirat vagy kifejezetten az intézmény által megfogalmazott, deaccesszióval kapcsolatos előírások) csak az adott művészeti múzeumra vonatkoznak. Több európai országban is megalkották azokat a nemzeti irányelveket, amelyek segítenek eldönteni a kurátoroknak, milyen körülmények tekintetében nevezhető indokoltnak és etikailag megkérdőjelezhetetlennek a műtárgyak kivonása egy múzeumi gyűjteményből. Ilyen például a brit Disposal Toolkit, valamint a dán és holland „deaccessziós iránymutatás”. Nemzetközi szinten az ICOM Etikai Kódexe nyújt iránymutatást a művészeti intézményeknek ahhoz, hogy a deaccesszió eszközeinek alkalmazása etikailag kifogásolhatatlan legyen. Az ICOM Etikai Kódexében a „Gyűjtemények selejtezése” című alfejezet foglalkozik a deaccesszió elméleti és gyakorlati kérdéseivel. A kódex 2004 óta magyar nyelven is elérhető az ICOM Magyarország oldalán (ICOM Magyarország 2004), azonban fontos megjegyezni, hogy Deme Péter fordításában folyamatosan a „selejtezés” kifejezést használja, miközben – a 2015-ben kiadott EMMI rendeletből tudjuk, hogy – ez a jogcím a műtárgy megsemmisítését jelenti. Habár a magyar nyelvű etikai kódex összegyűjti a deaccesszió legfontosabb irányelveit, a következetlen fogalomhasználat miatt nagyon félrevezető. A szöveg ebben a formában könnyen azt a gondolatot ébresztheti az olvasóban, hogy a műtárgy elpusztítása a deaccesszió egyetlen formája. Ez az értelmezés szakmai és nyilvános körökben is hátráltatja a gyűjteményből való eltávolítás gyakorlatának megértését, illetve általános elterjedését.

Dr. Galambos Henrietta szóbeli közlése alapján azonban azt is kijelenthetjük, hogy a hazai deaccessziós politika infantilis helyzete több komponensből áll. A magyar művészeti múzeumok általában nem rendelkeznek olyan intézményen belüli szabályokkal, amelyek a deaccesszió fenntarthatósági metódusként való alkalmazását segítenék. Szerzeményezési politikájuknak nem alapvető része a gyűjteményből való kivonás, pedig aktív gyűjteménymenedzsmentet kellene gyakorolniuk és elgondolkodni azon, hogyan vezetnek ki műtárgyakat a gyűjteményeikből. Hiszen nem lehet örökké újabb és újabb raktárhelyiségeket építeni/kialakítani. Emellett a közép-kelet-európai attitűdből (is) eredeztethető érzelmi ragaszkodás a kulturális örökséghez, illetve a tapasztalat hiányából fakadó bátortalanság is nehezíti a kurátorok helyzetét és azt, hogy nyíltan kiálljanak a deaccessziós politika támogatása mellett. Ugyanakkor azt is meg kell jegyezni, hogy amennyiben egy kurátor úgy döntene, mégis felelősséget vállal döntése mellett és kezdeményezi a deaccesszió szélesebb körben való alkalmazását, akkor sem garantálható, hogy sikerrel járna. Ugyanis nincs egy jól működő rendszer, amely megkönnyítené azt a folyamatot, hogy a gyűjteményből potenciálisan kikerülő tárgy megfelelő helyre kerüljön. A Holland Múzeumok Egyesületének (De Museumvereniging) hivatalos weboldalán viszont találkozhat a kereslet-kínálat: egy jelszóval hozzáférhető felületen

megtalálható – a honlapon bejelentett – elidegenítésre ítélt műtárgyak listája. Ezeket a tételek igényelni lehet, az indoklást vizsgálatát követően a tulajdonos döntésétől függ, hogy felajánlja-e az adott intézménynek, alapítványnak vagy magánszemélynek a tárgyat. Amennyiben elfogadnak egy ajánlatot, megkezdődhet a deaccesszió folyamata. Az ilyen központosított rendszer hozzájárul ahhoz, hogy a művészeti intézmények raktáraiban őrzött – ezzel rengeteg fizikai helyet elfoglaló, megőrzésükkel pénzt és energiaforrást igénylő – műtárgyak, duplikátumok újra értéket nyerjenek, például múzeumpedagógiai célú felhasználás vagy kreatív projekt keretein belül.

Itt elengedhetetlennek tartom megjegyezni, hogy a deaccesszió elsősorban nem azokat a műtárgyakat érinti, amelyekre művészettörténeti kultúrkincsként, felbecsülhetetlen eszmei értékű kulturális örökségként tekintünk. A művészeti intézmények számára a legnagyobb terhet azok a tárgyak jelentik, amelyeket az évtizedek, évszázadok során felhalmoztak raktáraikban. Amelyeket a „szégyenpolcon” tárolnak. (Durrant 2023) Ezeket a műveket a deaccesszió folyamata során nem feltétlenül szükséges más művészeti múzeumba áthelyezni, a nyilvános hozzáférés más területein is hasznosnak bizonyulhatnak. Az ilyen alternatívára remek példa Zoro Feigl holland művész 2008-as projektje: Feigl a Zuiderzeemuseummal és a W139 művészeti galériával partnerségben létrehozott egy olyan installációt, amelyet a múzeum raktárhelyiségeiből összegyűjtött műtárgyak (illetve háztartási eszközök) manipulálásával hozott létre. A „De Branding / The Breakers” című installációnak (3. kép) természetesen csak olyan műtárgyak képezték részét, amelyek régóta használaton kívül álltak. Így újrahazsnosításuk, jelentésüknek újradefiniálása valójában plusz értékkel ruházta fel ezeket a tárgyakat.

Konklúzió

A nyilvános művészeti múzeumok kialakulásának történetéből, illetve a földrajzi elhelyezkedésből fakadó muzeológiai hagyományok között nagymértékű eltérések fedezhetők fel. Ez a hatalmas differenciáltság önmagában lehetetlenné teszi egy átfogó, minden művészeti múzeum számára jól alkalmazható deaccessziós szabályzat létrehozását. Amennyiben a nemzeti jogszabályokat, az egyes intézményeken belül meghatározott előírásokat, valamint a nemzeti és/vagy nemzetközi etikai iránymutatásokat is figyelembe vesszük, még inkább egyértelművé válik, hogy egyedi stratégiákra van szükség, amelyet minden művészeti intézmény – a nemzeti jogszabályok keretein belül – saját gyűjteményeire szabva dolgoz ki. Viszont ezeket egy olyan konszenzuson alapuló útmutatóból kell kialakítani, ami a rendelkezésre álló kutatási és gyakorlati anyagok alapján jött létre. Ezért fontos, hogy a

deaccesszióról szóló diskurzus felerősödjön, bekerüljön a köztudatba – de ne csak azokon a példákon keresztül értesüljön erről a közönség, amely az etikátlan, nagy felháborodást keltő elidegenésekről szól. Elengedhetetlen, hogy ezeket a negatív példákat is figyelembe vegyük, hiszen tanulhatunk az elkövetett hibákból és ezek alapján módosíthatóak az intézményen belüli szabályok, nemzeti és nemzetközi etikai irányelvek. Viszont, ha csak ezekről tudósít a (nagyobb tömeget megszólító) média, az negatívan befolyásolja a közvéleményt, amely azt eredményezheti, hogy a kurátorok sem használják szívesen a gyűjteményből való eltávolítás lehetőségeit. Ehelyett arra van szükség, hogy a deaccesszióról szóló diskurzus a pozitív példákról, illetve arról is szóljon, miért elengedhetetlen a művészeti múzeumok és a közjó érdekében az alkalmazása. Ez azért is lényeges, mert csökkentheti a szakembereket gyakran visszatartó érzelmi terheket. Hiszen egy muzeológus, egy kurátor a gyűjtemények hosszú távú védelmére törekszik, de a deaccesszió (átszólag) ellentmond ennek. Fontos azokból az országokból példát meríteni, ahol a deaccesszió általános gyűjteménykezelési eszközként való alkalmazása előrehaladottabb fázisban jár: Hollandia és Dánia vezető szerepe ebben megkérdőjelezhetetlen.

Azt gondolom, a magyar jogszabályoknak nagyobb felelősséget kellene biztosítaniuk a kurátorok számára. A jelenlegi rendszerben szinte minden deaccessziós folyamat kezdeményezéséhez miniszteri engedély szükséges, amely komoly adminisztratív feladatokkal jár és lelassítja a folyamatot. Érdemes lenne meghatározni egy értékhatárt, amely csak egy bizonyos összeg felett korlátozza a kurátorok hatáskörét. Amennyiben egy műtárgy értéke ezt nem haladja meg, úgy a kurátor szabadon dönthet sorsáról (természetesen ezt szakmai tudására alapozva, a gyűjteményezési stratégia és minden etikai szempont figyelembevételével). Amennyiben a szóban forgó műtárgy értéke meghaladja az értékhatárt, továbbra is felsőbb engedélyhez lenne kötve a gyűjteményből való kivonás kezdeményezése. Emellett az ICOM Etikai Kódexének magyar nyelvű szövege is sürgős módosításra szorul – a „selejtezés” kifejezés használata félrevezető, hamisan leszűkíti a deaccesszió alkalmazásainak lehetőségeit. Amelynek legritkább esetben eredménye a selejtezés, azaz a műtárgy megsemmisítése.

Azt már korábban nyomatékosítottam, hogy a deaccesszió szimpla gazdasági problémák kezelésére nem alkalmas – fel sem merülhet az a gondolat, hogy egy intézmény fenntartási költségeit, adósságait műtárgy eladásával próbálja finanszírozni. A deaccessziónak a gyűjteményezési stratégia elemei részét kell alkotnia, de a gyűjtemény érdekét kell szolgálnia. Illetve, a gyűjteményből való kivonás mellé egy intelligens gyűjteményezési stratégia kidolgozása is szükséges. A XXI. század realitásában megkérdőjelezhetetlen, hogy az örökös növekedés milyen gazdasági és környezetvédelmi károkat okoz, ezért a művészeti intézmények

nem engedhetik meg maguknak, hogy újabb és újabb raktárépületek felhúzásával oldják meg az egyre nagyobb méretű gyűjtemények tárolását. Hozzátenném, a látványraktár kialakítása is egy remek megoldás a műtárgyak láthatóságának, hozzáférhetőségének növelésére. A Rotterdamban található Depot Boijmans Van Beuningen⁷ például több innovatív újítást is bevezetett, hogy a közönség bepillantást nyerhessen a múzeumban zajló folyamatokba. (4. kép) Azonban a látványraktárak szüntelen építése sem lehet megoldás – csupán egy megfontolandó alternatíva, amely kiegészítheti a tudatos műgyűjtést. Amennyiben a művészeti intézmények olyan intézkedéseket hoznak, amelyek az intelligens kiválasztás és megfontolt deaccesszió kombinációjának összehangolását segítik, kijelenthetjük, hozzájárultak ahhoz, hogy a „fenntarthatóság” ne csak egy kiüresedett buzzword legyen, hanem visszanyerje eredeti jelentését.

⁷ Az épület funkcióját tekintve a műtárgyak tárolására szolgál, de a nagyközönség előtt is megnyitották kapuit. Nem azzal a céllal épült a Boijmans Van Beuningen múzeum közelében, hogy az anyamúzeum mellett másodlagos múzeumként működjön – ahol a gyűjtemények kis százaléka kerül kiállításra –, hanem látványraktárként üzemel. Bemutatja a látogatóknak milyen feladatokkal jár képzőművészeti alkotások tárolása és restaurálása. A nagyobb láthatóságot szolgálja az is, hogy a műtárgyakat nem a klasszikus művészettörténeti osztályozás szerint, hanem méret- és klímaigények alapján rendezik el a kiállítóterekben.
<https://www.worldbuildingsdirectory.com/entries/depot-boijmans-van-beuningen/>

Bibliográfia

Abt, Jeffrey. 2006. „The Origins of the Public Museum.” In *A Companion to Museum Studies*. Szerkesztette Sharon Macdonald. 115–156. Blackwell Publishing.

Adams, Geraldine Kendall. 2011. „Disposing the question.” *Museums Association*, október 01. Megtekintve 2024. 05. 03-án. <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2011/10/01102011-disposing-the-question/>

American Alliance of Museums (AAM). 2014. „Statement on the Deaccessioning by the Delaware Art Museum and the Action taken by the AAM Accreditation Commission.” Megtekintve 2024. 05. 03-án. <http://ww2.aam-us.org/about-us/media-room/2014/delaware-accreditation-status>

Bowell, Kate. 2017. „Object Reincarnation. Imagining a Future outside the Permanent Collection.” In *Active Collections*. Szerkesztette: Elizabeth Wood, Rainey Tisdale és Trevor Jones. 153–161.

Chen, Sue. 2009. „Art Deaccessions and the Limits of Fiduciary Duty.” *Art Antiquity & Law* 14.2: 103–142.

Collins, Maureen B. 2015. „Pensions or Paintings? The Detroit Institute of Arts from Bankruptcy to Grand Bargain.” In *University of Miami Business Law Review*, 24(1). <https://repository.law.miami.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1263&context=umblr>

Durrant, Jenny. 2023. „Disposing of objects has many benefits.” *Museums Association*, november 27. Megtekintve 2024. 05. 03-án. [museumsassociation.org/museums-journal/opinion/2023/11/disposing-of-objects-has-many-benefits/](https://www.museumsassociation.org/museums-journal/opinion/2023/11/disposing-of-objects-has-many-benefits/)

Ébli Gábor. 2015. „A nemzeti és társadalmi elvárások ütközése. Milyen identitásokat képviselnek a kelet-európai múzeumok.” In *Sustainable identities = Fenntartható identitások*. Szerkesztette German Kinga. 69–73. Budapest: Ludwig Múzeum.

Fabényi Julia. 2015. „Fenntarthatóság, identitás és a kereplő.” In *Sustainable identities = Fenntartható identitások*. Szerkesztette German Kinga. 41–44. Budapest: Ludwig Múzeum.

Florino, Joanne. 2023. „Donor Intent Watch: A Dispute at the Berkshire Museum Offers Lessons on Donor Intent.” *Philanthropy Roundtable*, október 26. Megtekintve 2024. 05. 03-án. <https://www.philanthropyroundtable.org/donor-intent-watch-a-dispute-at-the-berkshire-museum-offers-lessons-on-donor-intent/>

France-Presse, Agence. 2006. „Germany: Museum Drops Plan to Sell Monet to Pay for Roof Repairs.” *The New York Times*, november 04. Megtekintve 2024. 05. 03-án. https://www.nytimes.com/2006/11/04/world/europe/04briefs-GERMANYMUSEU_BRF.html

- Gammon, Martin. 2018. *Deaccessioning and Its Discontents: A Critical History*. Cambridge: The MIT Press.
- Gerstenblith, Patty. 2021. „Deaccessioning art.” *Oxford Art Online*, október 11. Megtekintve 2024. 05. 03-án. <https://doi.org/10.1093/oao/9781884446054.013.90000369443>
- Gosch, Rebecca. 2016. „An Immeasurable Sign of Great Hope: The Detroit Institute of the Arts, Municipal Bankruptcy and Cultural Assets.” In *Washington University Journal of Law & Policy*, 51(1): 223–256.
- Harrison, Rodney. 2013. „Forgetting to remember, remembering to forget: late modern heritage practices, sustainability and the ‘crisis’ of accumulation of the past.” In *International Journal of Heritage Studies*, 19(6): 579–595.
- Heal, Sharon. 2009. „MA takes first steps to discipline Bury council.” *Museums Association*, november 13. Megtekintve 2024. 05. 03-án. <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2009/11/14005-2/>
- ICOM Magyarország. 2004. „Múzeumok Etikai Kódexe.” *ICOM Magyarország*. Szerkesztette Bezzeg Mária, fordította: Deme Péter. Megtekintve 2024. 05. 03-án. <https://icomhungary.hu/sites/default/files/etika.pdf>
- Instituut Collectie Nederland (ICN). 2006. „Dutch guideline for deaccessioning of museum objects.” Szerkesztette Frank Bergevoet, Arjen Kok és Mariska de Wit. Megtekintve 2024. 05. 03-án. <https://comcol.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/9/2019/01/dutch-guidelines-for-deaccessionung-of-museum-objects-lamo.pdf>
- Macdonald, Sharon. 2013. *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today*. London: Routledge.
- Mairesse, François. 2010. „Collection Strategies Now!” In *Encouraging Collections Mobility: A Way Forward for Museums in Europe*. Szerkesztette: Susanna Pettersson, Monika Hagedorn-Saupe, Teijamari Jyrkkiö és Astrid Weij. 54–71.
- Meijer-van Mensch, Léontine és Peter van Mensch. 2012. „A szaktudományos felügyelettől az együtt alkotásig. A gyűjtés és a múzeumi gyakorlat fejlődése a 19. és a 20. században.” In *Múzeumelmélet - A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig*. Szerkesztette Palkó Gábor, fordította Balázs-Szécsi Diána. 97–126. Budapest: PIM – Ráció.
- Morgan, Jennie és Sharon Macdonald. 2018. „De-growing museum collections for new heritage futures.” In *International Journal of Heritage Studies*, 26(1): 56–70.
- Museums Association. 2005. „Collections for the Future.” Megtekintve 2024. 05. 03-án. https://media.museumsassociation.org/app/uploads/2020/06/11085857/policy_collections.pdf
- Museums Association. 2006. „The Museums Association. A public consultation on museum disposal.” Megtekintve 2024. 05. 03-án. <https://www.museumsassociation.org/app/uploads/2020/06/disposalreport.doc>

Sári Zsolt. 2023. „Az ICOM múzeum definíciójának története és evolúciója.” *ICOM Magyarország*, január 28. Megtekintve 2024. 05. 03-án. <https://icomhungary.hu/hu/node/89>

Schaltegger, Stefan és Roger L. Burritt. 2010. „Sustainability accounting for companies: Catchphrase or decision support for business leaders?” *Journal of World Business* 45(4): 375–384.

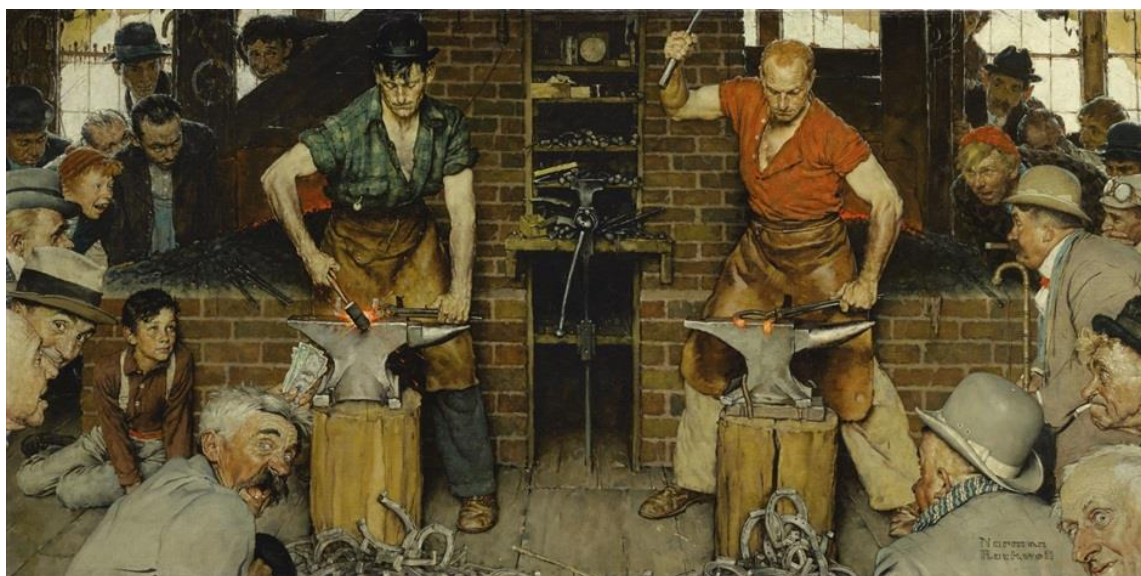
Stump, Paul. 2009. „Bury goes ahead with Lowry painting sale, despite protests.” *Museums Association*, november 13. Megtekintve 2024. 05. 03-án. <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2009/11/13973-2/#>

University College London (UCL). 2009. „UCL Review 2009.” *UCL*. Megtekintve 2024. 05. 03-án. https://www.ucl.ac.uk/annual-review/sites/annual_review/files/2009_annual-review.pdf

Vecco, Marilena és Michele Piazzai. 2015. „Deaccessioning of museum collections: What do we know and where do we stand in Europe?” In *Journal of Cultural Heritage*, 16(2): 221–227.

Wijsmuller, Dieuwertje. 2018. *Deaccessioning & disposal in Europe 2008-2017. A research on possibilities and attitudes across the European member states.* https://www.academia.edu/35639397/Deaccessioning_and_disposal_in_Europe_2008_2017

Képjegyzék



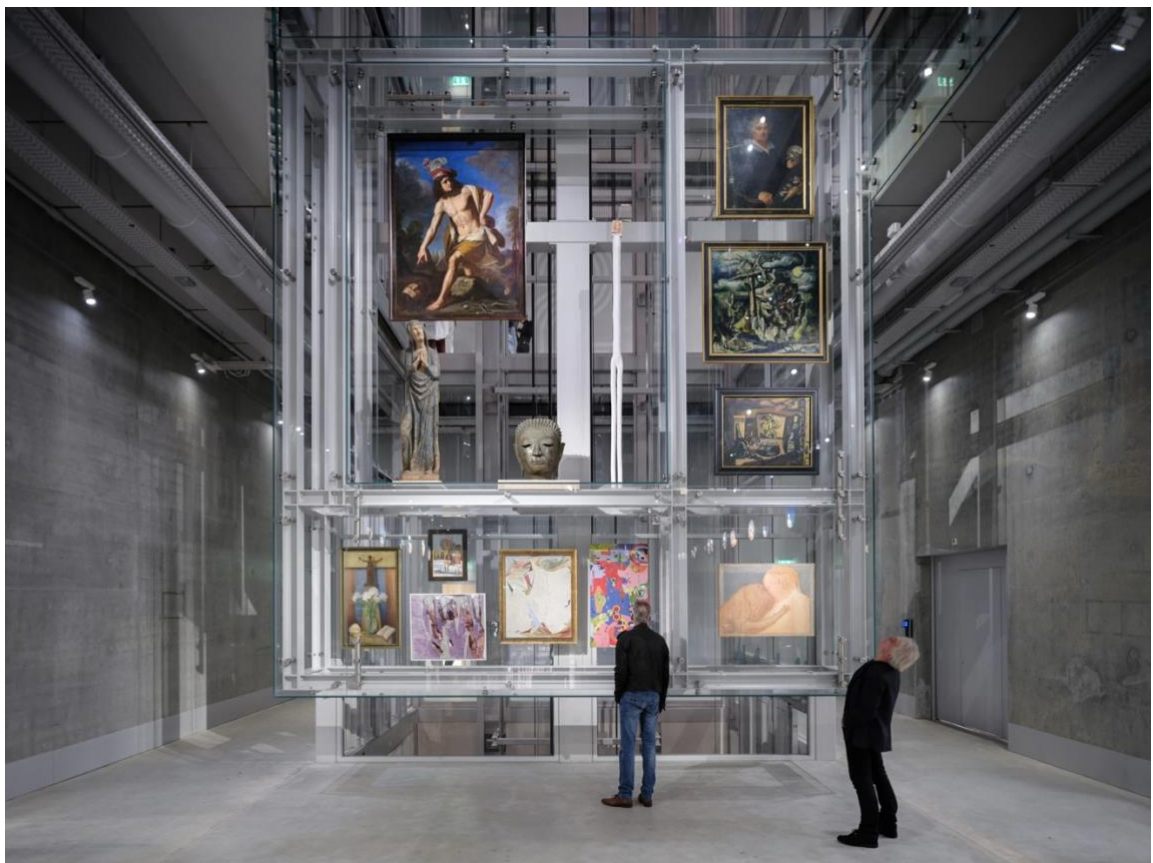
1. kép: Norman Rockwell. *Blacksmith's Boy - Heel and Toe*. 1940. olaj, vászon. Forrás: Sotheby's.



2. kép: L. S. Lowry. *A River Bank*. 1947. olaj, vászon. Forrás: Christie's.



3. kép: Zoro Feigl. *De Branding / The Breakers*. 2008. installáció. Forrás: Zoro Feigl.



4. kép: A Depot Boijmans Van Beuningen egyik kiállítótere. Ossip van Duivenbode fotója, forrás: Architectura Viva.