

Fehér Dávid

A biennále és ami körülötte van 2.

Benyomások, széljegyzetek

53rd International Art Exhibition, La Biennale di Venezia

● Velence
● 2009. június 7 – november 22.

A bekeretezett történelem és az installált tekintet (A magyar pavilonról)

A magyar pavilon tárlata a Giardini legerősebb kiállításai közé tartozik. A kiállítás a nemzetközi érdeklődést is felkeltette: az *Art in America* terjedelmes cikkben foglalkozott¹ az itt kiállító, nemrég Erasmus-díjat nyert FORGÁCS PÉTER művészetével, s a Velencében bemutatott projekttel, mely a *Col Tempo – A W.-projekt* címet kapta.

A roppant szövevényes kiállítás mintha a kurátor, RÉNYI ANDRÁS és a média-művész Forgács Péter „együttfilozofálásának” eredménye lenne. Egyesül benne

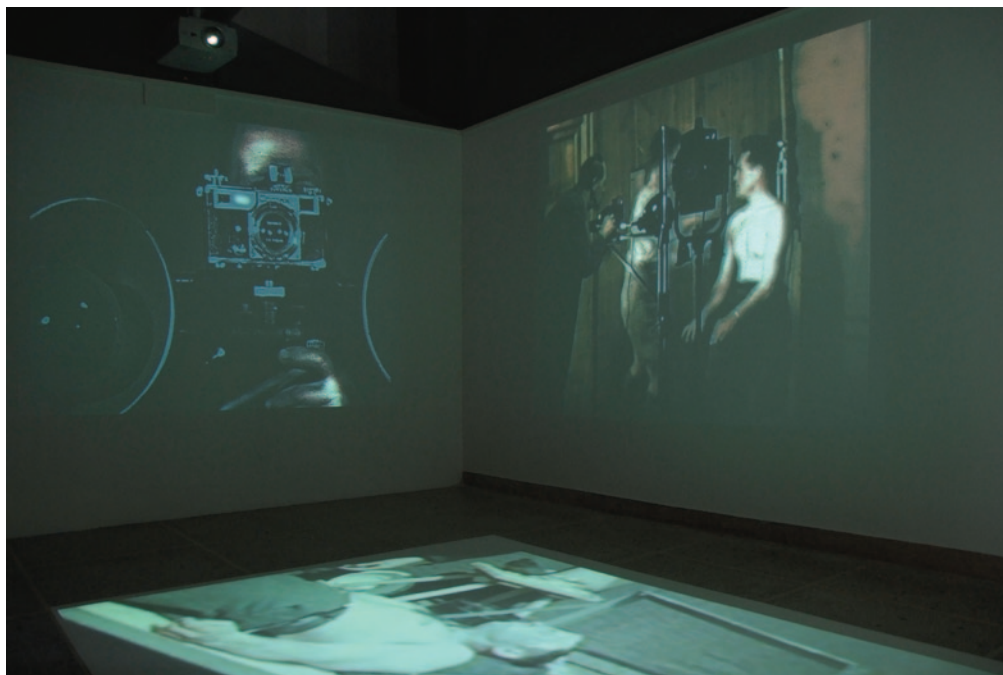
¹ <http://www.artinamericamagazine.com/features/peter-forgacs/>

FORGÁCS PÉTER
Col Tempo – A W.-projekt, 2009, részlet, © fotó: Rosta József

Forgács dokumentumokkal operáló, a kulturális emlékezetet vizsgáló, elhallgatott, kellemtelen problémákat feszegető, tabukat döntő művészete és Rényinek elsősorban a német képhermeneutikai művészettörténet-írásához kapcsolódó, főként a képre irányuló tekintet időbeliségére, s ezen keresztül a kép (heideggeri értelemben vett) eseménykarakterére reflektáló művészetelmélete, amit legárnyaltabban Rembrandt műveinek értelmezése során fejtett ki. A kiváló katalógusban Rényi ragyogó bevezető tanulmánya is ebben a szellemben vizsgálja a komplex installációt, amikor hangsúlyozza: „Forgács az arcra mint az emberi érintkezés e hatalmi viszonyoknak alávett felületére, mint történelmi konstrukcióra és civilizációs vívmányra kíváncsi – vagy ami ugyanaz: a Másikat illető emberi tekintet természetét, uralkodó-kisajátító hajlamát és önmegértésre való képességét vizsgálja. A tálinstalláció, bár historikus anyagot dolgoz fel és részben dokumentál is, nem történelmi bemutató: inkább a látás hatalmának olyan társadalmi-antropológiai dimenzióira mutat rá, amely csak az aktuális mindennapok, a történelmi emlékezés, a művészettörténelmi hagyomány és a kortárs művészet közös metszetében tárul fel teljes komplexitásában, és válhat – dramatizált, érzéki tapasztalatként – a 21. századi néző szemében is valódi revelációvá.”²

² Rényi András: *A tekintet ideje. Szem / pontok a kiállítás bejárásához*. In: „*Col Tempo*” – *A W.-projekt*. Forgács Péter installációja (kiállítási katalógus), Velence, 2009, 12.





FORGÁCS PÉTER
Col Tempo – A W.-projekt, 2009, részletek
© fotó: Rosta József



Forgács installációjára tehát elsősorban nem a konkrét történeti szituáció dokumentálásaként és feldolgozásaként, hanem a tekintet kisajátító, hatalommal bíró természetének értelmezéseként kell tekintenünk, egy sokszorosan „keretezett” esettanulmányként, mely általános antropológiai és művészetelméleti kérdésekkel szembesít. Forgács egy a *Dunai Exodus* komplexitásához fogható anyagot *installál* a magyar pavilonban. Fontos hangsúlyoznunk az installálás gesztusát – Forgács a *Dunai Exodus* című filmjét 2006-ban a budapesti Ludwig Múzeumban egy interaktív video-installáció formájában mutatta be,³ ahol a befogadó maga végezhetette el a film végleges „vágását”. A film dokumentatív tárgy-szerűsége és az installálásból adódó tértapasztalat érzékisége egy roppant egyedülálló, különleges tapasztalathoz vezetett. Az installált *Dunai Exodus*ban mintha egyesültek volna Forgács „dokumentumfilmjei” (pl. *Privát Magyarország sorozat*) és metsző élő installációi (pl. *Magyar video konyhaművészet*, 1992; *Álominventárium*, 1995; *Magyar Totem*; 1993).

A magyar pavilonban az installáció még nagyobb szerepet kap, mint 2006-ban a Ludwig Múzeumban, ám a projekt dokumentatív karaktere sem sikkad el. Forgács ezúttal egy tudományos archívumot, Josef Wastl fajbiológiai célú antropometriai felvételeit dolgozza fel többszörösen „bekeretezve” a szó konkrét és átvitt értelmében. Forgács a kiszolgáltatott emberekről készült rövid animált felvételeket múzeumi keretbe helyezi, tágabb értelemben azonban a gondosan felépített totálinstalláció is egy ilyen keretként, az interpretáció vezérfonalaként működik. A feldolgozott *történeti* anyagot metaforikus értelemben is „bekeretezi”: ilyen keret az arc és a tekintet *fenomenológiai* vizsgálata, a Másik szemlélésének *antropológiai* analízise, mely általános, elméleti (mondhatni filozófiai) keretként funkcionál. Ez az elméleti probléma azonban egy további, *művészettörténeti* és (kvázi)*archeológiai* problémafelvetés lehetőségét is magában hordozza – ez a kiállításon a portréfestészet (különösen az önarcképfestészet) és a (halotti) maszk motívumaiban érhető tetten. Kezdjük is rögtön ezzel (a „legkülső körrel”), mely a kiállítás felütésében és zárásában a leghangsúlyosabb, a *Porta* és a *Búcsú* tereiben. Az első teremben két mű látható; az egyik Giorgione nevezetes *La Vecchiája* (finom utalás a helyszínre), ahonnan a kiállítás címe is származik – „col tempo”, vagyis idővel. Giorgione vanitas portréjával érdekes kontextusba kerül Forgács egy korábbi műve, mely szintén ebben a teremben található: az *Idő/közben. Rembrandt morfok* (2006) címűt, ami a Rényi által a Szép-

3 Forgács Péter és a Labyrinth Project: *A dunai Exodus – A folyó beszédes áramlatai*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2006. febr. 9 – márc. 19. (ld.: Mestyán Ádám: *Az esztétika anyaga*. Balkon, 2006/3., 17-21.)

művészeti Múzeumban rendezett *Re:brandt*-kiállításra⁴ készült, s a kiállítás után a múzeum gyűjteményébe került. Forgács játékos videója egy számítógépes morf-program segítségével mutatja Rembrandt önarcképeinek változását, egy arc alakulását, sorsát. A videó alsó mezőjében egy festő dolgozik, mintha azonossá válna az alkotás folyamatának ideje a kép előtt eltöltött szemlélés idejével, s a képekből leolvasható életút felgyorsításával.

Forgács invenciózusan alkalmazza a számítógépes morf-program kínálta lehetőségeket. Tudtommal Peter Weibel alkalmazott video művészként először ilyen *Venus im Pelz* című 2003-as videó-művét, mellyel a nő-kép alakulását vizsgálta Tizianótól, Cranachtól a kortárs magazinok felvételeiig. Forgács munkája mintha egyesítené a weibeli technikát Birkás Ákos bravúros konceptjével, az 1977-es *Rembrandt fantomjával*. Míg Birkás az egymásra másolt Rembrandt önarcképeket bemutató fényképe láthatatlanná tette az arcot, s az időbeliséget e produktív láthatatlanság által performálta, addig Forgács videója a láthatóságra van komponálva – a festett fej virtuális tárggyá válik, a program sosem létezett Rembrandt festmények tömegét generálja, a néző olyat láthat, amit sosem látott, szemben Birkás művével, ami ellehetetleníti az oly jól ismert arc látását.

Birkás konceptuális problémafelvetése egy fontos festményig, Lakner László *Rembrandt tanulmányok* (1966) című alkotásáig vezethető vissza, amelyen Lakner két Rembrandt-önarcképet használ fel – az 1640-es, londoni National Gallery-ben lévő és egy 1658-as festményt, a New York-i Frick Collection „pátriárkáként” is emlegetett darabját. Lakner a két önarcképet kétszer-kétszer festi meg. A fiatal Rembrandt-ot a kép felső részén, az idősebbet az alsón. A megismélt fejeket összekötő vonalak egymással párhuzamos átlókat képeznek. Lakner két tengelyt hoz létre, egy vertikálisat és egy (kvázi)horizontálisat. A vertikális tengelyen az öregedés sorsszerű, lineáris folyamatát jeleníti meg, a horizontális pedig „médiakritikai”-tengelyként reflektál a festmény reprodukció általi identitásvesztésére, a rauschenbergi neodadaizmus és a warholi pop art kontextusában. Birkásnál és Forgácsnál a Lakner által bemutatott két tengely sajátosan egyesül. Birkásnál az idő múlásának linearitása az egymásra montírozás gesztusában, a médiumkritikai reflexió pedig a végeredmény opacitásában manifesztálódik. Forgács (a magyar művészettörténet e tisztán meghatározható vonulatába illeszkedő) digitális animációja a két tengelyt a kommersszel kacérkodó film képfolyamatában egyesíti, ahogy erre Rényi is felfigyelt: „A dolog Andy Warhol híres Marilyn Monroe- vagy Mao-sorozatainak frivol képhasználatára emlékeztet: nem lehet nem észrevenni az avantgárd gyökerű Forgács iróniájának médium- és kultúrkritikai vetületét. Miközben látszólag ezernyi ’új’ Rembrandt-festményt állít elő, valójában ironikus játékot űz a hírnévvel és a vizualitással: az eredeti munkák, a festők és az ecsetjáték materialitása, fakturális minősége, mindaz, amit az állóképek saját mozgásaként Rembrandt festőileg állított elő a vásznon, végképp eltűnik a digitálisan anyagtalánított művészikon elevenségének fantazmagóriáiban, Walter Benjaminszal szólva a technikai kép nézőjének optikai tudattalanjában.”⁵

Forgács Rembrandt-morfjai a kiállítás kontextusában egyrészt a Másik arcára tekintést dramatizálják egy konkrét példán, a festett portrén keresztül, másrészt az arc és a maszk viszonyára is kérdeznak; hogyan válik Rembrandt arca az egyéniséget elfedő testies, állatias maszkká? Ez a kérdés köszön vissza a „Búcsú”-ként nevezett térben Forgács tán Rembrandt kölni „*nevető önarcképét*” vagy további expresszió-affektus tanulmányait is idéző digitális önportréjában, amolyan aláírásként, az alkotó önreflexiójaként. Az eltorzított arc metaforikus maszkká válik. Ez a metafora a dokumentatív anyag egy konkrét motívumával, az antropometriai vizsgálatok során végzett maszk-készítéssel is összekapcsolódik, a visszaemlékező túlélő történetével, aki hosszú évtizedek után szembesült saját maszkjával. Az átriumban Louise McCagg szobrász maszkjai is megjelennek, illetve Forgács az önmagáról készített maszkkal.

Az arckép ontológiája válik a történeti anyag bemutatásának keretévé a *Galéria* nevű térben (itt is megjelenik az ismeretlen személyek között Forgács port-



FORGÁCS PÉTER
Col Tempo – A W.-projekt, 2009, részlet
© fotó: Rosta József

réja), a képként kiállított digitális, animált arcok akarva akaratlanul is eszünkbe juttatják Fiona Tan *Provenance* című munkáját a holland pavilonból. Míg Tan médiumtudatos műve elsősorban a videó, a fénykép és a festett kép viszonyára kérdez, addig Forgács művének ez a problémafelvetés csak az egyik (nem is a legfontosabb) vetülete. Mint említettük, ez csupán egy kerete a tekintet antropológiáját vizsgáló műnek.

Forgács igen komplex művét hosszasan elemezhetnénk, a kiszolgáltatott portrék bemutatása széles referencialátót feszít ki Rembrandt és Christian Boltanski között, melynek beható elemzésére kísérletet sem tehetünk. Forgács talán az „Archívum” nevű tér portréfalán „fogalmazza” meg kérdését a „legtömörebben”, mely talán egészen a Yad Vashem „Hall of Names”-éig (vagy a washingtoni Holocaust Múzeum „Tower of Faces”-éig) vezethető, persze itt nevek nélkül.

Ez a felidézett és felülírt múzeumi karakter a legtisztábban a *W.-projekt*-et bemutató térben jelenik meg. Itt található a legtöbb dokumentum. S talán ez a tér mutat rá arra, hogy Rényi és Forgács sokszorosan „bekeretező”, önreflexív logikája veszélyeket is rejt magában, s néha „túlbeszéléssel” fenyeget. Erre a legjobb példa a túlélő Gershon Evannel készített interjú installálása. Itt Forgács installációja saját korábbi művét, a 2004-es *Oktatófilmet* idézi: a vetítés előtt perspektivikusan torzított, használha-

4 *Re:brandt – Kortárs magyar művészek válaszolnak*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2006. júl. 6 – szept. 24.

5 Rényi i.m. 15-16.

tatlan székek. Míg ez a megoldás az *Oktatófilm* esetén sikeresnek volt mondható, addig itt zavaró elemnek tűnik, ami a befogadót (ezúttal nem produktív módon!) akadályozza.

Az *Oktatófilm* esetén a székek használhatatlanná tétele értelemartikuláló erővel bírt; idézzük a katalógusból Földényi bravúros elemzését: „a néző a múzeumi térben el van vágva attól, hogy beülhessen az elkerített térbe, hogy megnézhesse ezt a felkavaró filmet. A leskelődés, amelyre rákényszerül, legalább olyan perverzé teszi őt, amilyen perverz a jelenet, amelyet megles.”⁶ A *W.-projekt* terében elhelyezett székek lehetetlenné teszik a film megnézését, s ezzel a befogadót akár önreflexióra, a nézői pozíció tudatosítására s a totális történelmi tudás elérhetetlenségének konstatálására is készíthetnék, a gyakorlatban mégsem ez történik. A frusztrálttá tett néző nem saját nézői pozíciójára és kívülállására reflektál a rövidülő székek mögött állva (mint ez a zseniális *Oktatófilm* esetén megvalósult), hanem értetlenül továbbmegy, úgy hogy az egészből alig hallott és értett valamit.

S talán ebben mutatkozik meg a kiállítás egyetlen lényegi problémája. Egyrészt néhol „túlbeszélte” válik, másrészt azonban a néző (aki nem értesült a kiállítás alapkonceptójáról a magyar sajtóból) helyenként elveszve érezheti magát, s az elveszettség nem mindig az a produktív bizonytalanság, ami a hermeneutát értelmezésre sarkallja, hanem információhiány. Talán érdemes lett volna a kurátori és alkotói koncepciót világosabban kommunikálni egy kicsi, ingyenesen elvihető kis füzet formájában (ahogy ez például a Műcsarnok kiállításain bevált). Attól tartok, a kiváló és informatív honlapot csak kevesen fogják utólag áttanulmányozni.

Ettől eltekintve Forgács pavilonja a Giardini leghitelesebb és legkomplexebb alkotói teljesítményeinek egyike, úgy érzem sikerült az oly gyakran előkerülő holocaust-témát egy olyan „keretbe” helyezni, mely lehetővé teszi a traumatizálást, ugyanakkor ki is szakít a történelmi kontextus partikularitásából. Forgács kiállítása nem egy a számos holocaust kiállítások közül, ám szintén nem egy a kép medialitását tematizáló totálinstallációk közül sem; bár a kérdés nyitva marad: válhat-e ez a két kérdésfeltevés (ha tetszik, Forgács és Rényi nézőpontja) „beke-retezett”, koherens egésszé.

Párbeszéd a klasszikussal (Dubossarsky–Vinogradov, Greenaway, Palazzo Fortuny)

A biennálénál sok szempontból izgalmasabbak voltak a városban szétszórt társrendezvények, kiállítások. A kiállítások megtalálását nehezítette, hogy nem mindegyik volt kellőképp meghirdetve, az aki nem rendelkezik az *Art* júniusi számával, mely nagyrészt a biennáléval és társrendezvényeivel foglalkozik, nehéz helyzetbe kerül.

Néhány plakát jelezte, de így sem volt könnyű megtalálni a VLADIMIR DUBOSSARSKY és VINOGRADOV *Danger!Museum* című kiállítását (az amúgy abszolút központi helyen lévő, a San Zaccariától és az Arsenalától nem messze található) Palazzo Bollandiban. Noha a kiállítás ingyenes volt, s a legtöbb nemzeti pavilon színvonalát is meghaladta, a termék teljesen üresen álltak, amikor beléptem. Az első kép amit meglátunk Jacques-Louis David Napóleonja Barack Obamára átírva, de van itt Doktor Tulp Anatómiája Mona Lisával és reneszánsz művész sztárokkal Dürertől Tizianóig (*Glory to the Titans of the Renaissance*), vagy Rembrandt (tán születésnap) bulija (*Mynheer Rembrandt*), felbukkan Picasso kalózként, Warhol lovagi páncélban, a drezdai *Alvó Vénusz* tetovált cicababaként. Az orosz festőpáros kivétel nélkül 2009-ben született művei a giccset provokatív mértékben túlozzák el. Megidézik a kommerszet, de ezzel egy időben annak paródiájává lesznek. A *Mynheer Rembrandt*-on hét Rembrandt önarcképet idéznek, a bámulatos kavalkád, letaglózó spektákulum a Rembrandt önarcképek üresen fetisizáló, kommersz befogadásához fűzött kommentár – ez a Rembrandt-bögrék, Rembrandt-pólók, Rembrandt-posterek világa. Noha a megfogalmazás radikáli-

san különbözik, mutat némi rokonságot Forgács (vagy Birkás illetve Lakner) megközelítésével. A festőpáros ezúttal különös (a nézőt zavarba ejtő, fenyegető) játékot űz – minden festményben elrejtettek egy webkamerát (talán innen a „danger” szó a kiállítás címében?). A képek a szó legszorosabb értelmében visszánéznek ránk, figyelnek minket (ez a Paul Klee, Maurice Merleau-Ponty vagy Georges Didi-Huberman által leírt metafora fanyar ironiával konkretizálódik, s kerül a kortárs digitális kultúra, valóság show-k kontextusába). Metszően ironikus, ugyanakkor élvezetesen játékos, látványos művek – ezt a kiállítást nem szabad kihagyni! Hasonló kérdéseket feszeget PETER GREENAWAY kiállítása (vagy helyesebben fényjátéka) a Fondazione Ciniben, a néhai San Giorgio Maggiore bencés monostorban. Ennek refektóriumába készült Veronese a Louvre-ba került *Kánai menyegzője* (1562–63), aminek helyén ma a kép azonos méretű másolata található. Greenaway már több festményre, így Leonardo milánói *Utolsó vacsorájára* vagy Rembrandt *Éjjeli őrjáratára* is komponált hasonló előadást. Az üresen álló egykori étkező terében egy színpadot helyezett el – a néző a színpadon foglal helyet. A falra két oldalt a festmény részleteit vetíti, a *Kánai menyegzőre* pedig (mint mozi vászonra) fényjátékot vetít. Greenaway a kép összes szereplőjére ír egy mondatot, az evangéliumi eseményt dramatizálva, felvezetve a klimaxot, a víz borrá változásának eseményét. Greenaway kvázi-mozija a képnézés folyamatosságát, a kép eseményiségét dramatizálja, ahhoz hasonló módon, ahogy Forgács installációja. Greenaway a képbe való belesétálás utópiáját inszenálja, a látvány megelevenedésének varázslatos tapasztalatát – megszólal a zene, hallatszik az étkező tömeg moraja, az összességű résztvevők párbeszéde; épp a néhai refektórium „auratikus” terében. Greenaway ennyiben pontosan rekonstruálja az elveszett kontextust, Veronese játékát, aki a refektórium festmények konvencióját követve (ahol a leggyakrabban utolsó vacsora jelenik meg) reflektál a kép pozíciójára, s az illuzionisztikus architektúrába helyezett jelenet a valós teret, a valós helyzetet folytatja. A festmény a hétköznapi élet mintegy szakrális, metafizikus tükreként tétéleződik. A szerzetesek ennyiben „a képben magában” éltek. Greenaway a huszonegyedik századi nézőnek a képbe sétálás lehetőségét kínálja (úgy ahogyan azt például Jovánovics 1996-os *Vihar*-installációja tette). Greenaway a szerzetesek pozícióját az új kontextusnak megfelelően teremti újjá – tulajdonképpen azt a tekintetet rekonstruálja és interpretálja, melyre Veronese komponálta a festményt.

Az egész mégis radikálisan új kontextusba kerül, a látványos fényjáték olyan, mint a 3D-s mozik világa, a festmény felülete mozivászon (azt

⁶ Földényi F. László: *Analitikus terek. Forgács Péter installációi*. In: „Col Tempo” – A *W.-projekt*. Forgács Péter installációja (kiállítási katalógus), Velence, 2009, 21.

eddig is tudni lehetett, hogy a mozivásznon bizonyos értelemben a tizenkilencedik század panorámaképeinek és letaglózó történelmi tablónak örököse, de mindez a „művészet kora” előtti tizenhatodik századra visszavetítve megdöbbentően hat). Greenaway a film, a fénykép és a festett kép újabb kori paragonéjához szól hozzá saját filmjeinek inverzét megteremtve. Most nem a film válik festménnyé, hanem a festmény filmmé. Greenaway látványos, vonzó, letaglózó negyven percet kínál a multiplex mozivá lett refektóriumban. E bombasztikus látványosság, radikális teatralitás mintha a Dubossarsky és Vinogradov által is feltett kérdést visszhangozná: mi a spektakulum szerepe a modern társadalomban? Hol lehet a határ az oly gyakran az élvezhetetlenség sáncai mögé visszahúzó magas-művészet és a giccs között? Greenaway legújabb installációjának is épp ez a veszélye – a látványosság öncélúvá válhat.

Greenaway első emlékezetes bemutatkozása a Palazzo Fortunyban volt, ahol a Fortuny család különleges, Schatzkammereket idéző gyűjteménye is megtalálható. Itt most *In-finitum* címmel látható kiállítás a belga Axel Vervoordt gyűjteményéből. A kiállítás a tizenhatodik század óta a művészeti diskurzusban oly gyakran visszatérő befejezetlenség-befejezhetetlenség kérdését feszegeti. A Palazzo Fortuny egyedülálló, vitrinekkel, kacatokkal, különlegességekkel telezsúfolt tereiben teljes magától értetődéssel keveredik Picasso, Borremans, Giorgione, Piranesi, Anish Kapoor, Bill Viola, Thomas Ruff vagy Joan Miro.

A legerőteljesebb talán az a tér az első emeleten, amiben JAMES TURRELL *Red Shift*-jét (1995) mutatják be bámulatosan installálva. Turrell egy gipszkarton falon egy képnyi lyukat vág; a belső tér és a fal váltakozó színű megvilágítását tökéletesen összehangolja, s előáll az illúzió. A lyukon keresztül rálátunk a belülről megvilágított térre, mely messziről egy monokróm, Barnett Newmanra emlékeztető képet idéz meg. Ki fél a vöröstől? – tehetjük fel a kérdést Newmannal. Aki nem, az közelebb léphet, s beteljesítheti azt a vágyát, amit Newman fenséges colourfield paintingjei nem tudtak – belenyúlhat, behajolhat a félelmetesen intenzív szín-térbe kiszakadva tér-idő kontextusából (ehhez hasonló hatást vált ki ANISH KAPOOR földszinten bemutatott új, idén készült environmentje, a *Glow* is). A Fortuny másik legerősebb terme szintén a fenségest tematizáló colourfieldhez köthető; annak a szinte koromsötét teremnek a félhomálya, ahol AD REINHARDT *Black painting*jeit installálták (köztük a főfalon Lucio Fontana egyik átluggatott szobra, hátul pedig Jef Verheyen sötét monokrómja). Az installálás értelmezi a festményeket. Az interpretatív tér félhomálya ugyanazzal a feladattal szembesíti a befogadót, mint Ad Reinhardt. A fekete képek minimá-



In-finitum; befejezetlen művek; az Axel Vervoordt gyűjtemény kiállítása; Palazzo Fortuny, részlet
© <http://www.flickr.com/photos/whitewallmag/3633714746/sizes/o/in/set-72157619838366780/>

JACOB HASHIMOTO

Superabundant structure, 2009

In-finitum; az Axel Vervoordt gyűjtemény kiállítása; Palazzo Fortuny, részlet

© <http://www.flickr.com/photos/whitewallmag/3632920335/sizes/o/in/set-72157619838366780/>



lis különbségeinek „leolvasása” ahhoz hasonló szemfunkát követel, mint a sötét térben a tájékozódás, s a képek a falak sötétjétől való megkülönböztetése. A Palazzo Fortuny zegzugos kiállításának bejárása elképesztő kultúrtörténeti kalandot ígér, bár a domináns tér helyenként több remekművet is hatástalanít.

Klasszikus kortársak – a gyűjtő második múzeuma

Velencében a fent említettekén kívül is rengeteg időszaki kiállítás nyílt: egy felejthető RAUSCHENBERG a Guggenheimben, a San Giorgio mellett lévő Fondazione Pradában egy százötven képet számláló lenyűgöző JOHN WESLEY retrospektív, a Palazetto Titóban YOKO ONO, a San Marcón lévő Fondazione Bevilacqua La Masában REBECCA HORN, viszonylag kevés művel, s kevés meg-
lepetéssel, ám néhány figyelemreméltó darabbal (pl. *Broken Landscape*, 1997; *Hearshadow for Pessoa, cinema verité*, 2005). Az Ars Aevi Museum-ban van BRACO DIMITRIJEVIC kiállítás is, Veronában pedig a Palazzo Fortiban MARC QUINN kiállítást rendeztek.

A biennalén kívüli kiállítások közül idén a legnagyobb szenzációt FRANÇOIS PINAULT a Palazzo Grassi utáni második múzeuma, a Tadao Ando által felújított Punta della Dogana jelenti. A két egymást kiegészítő kiállítóhely együtt a világ legfontosabb kortárs művészeti múzeumai közé emelkedett.⁷ Idén a Pinault-gyűjteményből készített válogatás címe *Mapping the studio* volt, Bruce Nauman egyik kiállított videóját idézve (s a Nauman-hisztóriát tovább fokozva). Pinault bámulatos gyűjteménye elsősorban a már klasszikussá lett kortárs művészekre épül, olyanokra mint Sigmar Polke, Cy Twombly, Robert Gober, Paul McCarthy, Jeff Koons, Richard Prince, Barbara Kruger, Takashi Murakami, Maurizio Cattelan, Cindy Sherman, Martin Kippenberger, Marlene Dumas, Fischli & Weiss...

A Punta della Dogana monumentális tereiben bemutatott anyagból kiemelkedik Cy Twombly *Sesostris* sorozata, Sigmar Polke a 2007-es biennalén is bemutatott a képfelület átlátszóságát és átlátszatlanságát dramatizáló barna ciklusa és Jake & Dinos Chapman *Fucking Hell* (2008) című kilencrészes munkája – a vitrinek-

ben műanyag makettekkel és műanyagbábukkal egy Auschwitzra emlékeztető világot modelleznek, szövevényes, részletgazdag kompozíciójuk egészen id. Pieter Bruegel *Halál diadala* ábrázolásáig vezethet.

Pinault gyűjteménye izgalmas keresztmetszetét adja a művészet 1980 utáni fejleményeinek a teljes kiállítás áttekintő elemzése az utóbbi két évtized monografikus igényű analízise is lehetne. Persze, mint minden gyűjteményben, itt is megfigyelhetők arányeltolódások; Pinault és kurátorai néhány művészt (például a lengyel Wilhelm Sasnalt) egyértelműen túlértékelnek, a hiányzó nagymesterek sora pedig oldalakat tehetne ki, hogy a kelet-európai régió (néhány lengyel művésztől eltekintve) teljes, méltatlan mellőzéséről ne is beszéljünk. Ilyesmi azonban egy magángyűjteményen nem kérhető számon, hisz a cél nem egy átfogó kép nyújtása, hanem egy szilárd értékrenden alapuló viszonylag koherens anyag összegyűjtése és bemutatása. A Palazzo Grassi és a Punta della Dogana (Magyarországról nézve) irigylésre méltóan impozáns tereivel és kiállításaival kapcsolatban kifogás alig emelhető, talán nagyobb élményt jelentenek, mint a biennale kiállításai – ez (amennyire ezekből a mozaikszerű, töredékes feljegyzésekből tán kiderülhetett) a többi társrendezvény jelentős részére is érvényes.

⁷ <http://www.palazzograssi.it/en/>

CY TWOMBLY
kiállítása, részlet; Punta Della Dogana Museum, François Pinault Collection
© <http://www.flickr.com/photos/30745391@N02/3613900196/sizes/o/>

