

ÉBLI GÁBOR

Múzeumok a művészeti városmarketing szolgálatában

A KULTURÁLIS TURIZMUS HATÁSA VELENCE KIÁLLÍTÁSI INTÉZMÉNYRENDSZERÉRE

Amikor a velencei köztársaság közel ezer éves önállósága a politikai és gazdasági hatalomvesztéssel, majd népszavazás nyomán az egységes Olaszországba tagozódásával a XIX. század második felében véget ért, a város új, kulturális profilt igyekezett kialakítani. Ennek jegyében indultak az első évben még csak olasz, majd nemzetközi, s a kialakult kétéves rendszerben (la Biennale) 2015-ben immár 56. alkalommal rendezett kiállítások (Esposizione Internazionale d'Arte). Területük a város délkeleti csücskében fekvő közkert, a Giardini mellett fokozatosan kiterjedt a közeli volt hajógyárra és fegyverraktárra (Arsenale), sőt az utóbbi évtizedek során az egész városra. További fejleményként, a kis tárlatokat is ideszámítva a ma már közel száz városi helyszín közül mostanság egyre több próbál váltani az állandó működésre, felismerve, hogy az évente váltakozva képzőművészeti és építészeti fókuszú biennálék között is a Velencébe látogatók nagy hányada kulturális turista. A biennále tehát kétévenkénti, pontszerű és a városnak döntően csupán egy és nem is központi fekvésű helyszínére korlátozott eseményből majdnem folyamatos és a város egészére kiterjedő kiállítási intézménnyé, művészeti kiállítási hálóvá vált.

A biennále ilyen tér- és időbeli kiterjedésével párhuzamos folyamat a XIX. század végétől a város múzeumhálózatának kiépülése. Mivel Velence az itáliai festészet egyik központja volt, e közgyűjtemények profiljukat tekintve leginkább képzőművészeti, s történeti anyaguk elvileg szervesen kapcsolható a biennále és helyszínei kortárs programjához. Ugyanilyen hidat verhetnek múlt és jelen között harmadik résztvevőként a különböző örökségi elemeket gondozó alapítványok is, amelyeknek egy adott város művészeti szcénáján belüli súlya globális összevetésben talán itt, Velencében a legnagyobb – pontosan Velence gazdag múltja, s ezzel szemben ma azt megfelelően már fenntartani, múzeumi vagy műemléki közintézményi keretben reprezentálni nem képes, forráshiányos önkormányzata miatt. Ezek az alapítványok ma zömmel magángyűjteményeket, illetve privát vagy céges támogatók kiállítási programját foglalják rugalmas, gazdaságilag kedvező jogi keretbe. Van köztük tisztán magánintézmény, elkülönülve a közgyűjteményektől, de számos köztes formáció is létrejött, ahol múzeum és alapítvány összeér. Éppen ezek a hibrid formációk specifikusak Velencére nézve, ezek különböztetik el ezt a művészeti kanonizációs és kulturális turisztikai intézményi hálót más városok, országok hasonló múzeumi és kiállítási mezőjétől.

Az alapítványok a múzeumokkal együtt a biennálék közötti időszakokban is európai jelentőségű, önálló velencei intézményrendszer alkotnak. Fejlődésük ugyanakkor nem kis hányadban a biennálék eredménye, mert ismertségük meghatározó komponense, milyen programoknak, milyen helyszínen, milyen szakmai és reprezentációs keretben adnak helyet a bi-

ennélék során. Így a három komponens – biennále, magánalapítványok és a múzeumok – szorosan összefügg. Olyannyira, hogy az alapítványok és a múzeumok nemcsak haszonélvezői annak, hogy Velence nem elhanyagolható részben a biennalének köszönhetően újra hatalom lett, ezúttal a művészet és a kulturális turizmus határmezsgyéjén, de ezek az intézmények maguk is hozzájárulnak a biennále népszerűsítéséhez. A kiállítások terén és infrastruktúráján, logisztikáján túl szakértelmet, marketinget biztosítanak a gyakran a biennaléval közös eseményekhez, tárlatokhoz, sőt a biennále két városzéli központi helyszínét külön is vonzóvá változtatják az oda nem feltétlenül kilátogatni tervező, nem szakmai látogatók számára azáltal, hogy a biennále már a városban kezdődik.

A város alapítványi/múzeumi hálója és a biennále így kölcsönösen építik egymást, egyúttal mindketten tevőleges részesei a kiállítások színvonalbeli ingadozásának is. Ha a cél a megfelelés a kulturális turizmus, illetve a biennále esetében a legeltérőbb nemzeti kulturális politikai prioritásoknak, akkor az eszköz – a továbbra is fellelhető színvonalas kiállítások mellett – egyre gyakrabban a média figyelme, míg másutt alig rejtetten, művészeti vásártól sem különböző módon, a művészek kereskedelmi reklámozása vagy éppen nagy nevek révén kasszasiker projektek létrehozása lesz. A biennále és e művészeti háló megerősödése révén összességében mára karakteres új arcot nyert Velence, de a művészeti minőség egyre gyakrabban kommersz kompromisszumai révén ezért nagy árat is fizet. Erre a kettősségre utaltam a címben a „szolgáltatásban” kifejezéssel: a kulturális városmarketing nagy erő, széles lehetőségeket kínál az így mobilizált múzeumoknak, kiállítási-örökségi helyszíneknek, de egyúttal kaloda is, amely csak bizonyos funkciókra korlátozza a tevékenységüket. A város főbb kiállítási intézményi típusainak most következő áttekintése során érdemes figyelni arra, milyen tényezők magyarázzák az egyenetlen szakmai minőséget, s ez milyen új belátásokat kínál a konkrét velencei helyzetképen túl általában is a mai múzeumi, kiállítási kultúrgyárról.

Klasszikus múzeumok kortárs kiegészítéssel

A legismertebb múzeum a Képzőművészeti Akadémia Képtára egy eredetileg a városállamban nagy befolyással bíró világi testvériség méretes épülettömbjében. A Képtár 1879-ben lett független az Akadémiától, bár 2004-ig osztoztak az épületen. A gyűjtemény a velencei festészet évszázadait felölelő kitűnő anyag, szakemberek és turisták állandó célpontja. Számos remekmű között itt található Giorgione *La Vecchia* című öregasszonyportréja is, amelynek kevésbé ismert elnevezése, a *Col Tempo* (Az idő múlásával) adta Forgács Péter 2009-es installációjának címét is a magyar pavilonban.

A Képtár azonban rabja is a sok főműnek. A látogatók úgyis jönnek, nem tűnt indokoltnak az állandó kiállítás átrendezése. Az olaszon kívül még csak angolul se írták ki a képcímeket, a belsőépítészeti megoldásokra nem fordítottak figyelmet. A sietős külföldiek kedvéért a népszerűbb alkotásokat különterembe helyezték, hogy akár fél óra alatt kipipálható legyen a város e látványossága. Ez megfelel a türelmetlen turista igényeinek, míg a parvánokon kronologikusan, segítő információ nélkül, egymás utáni monotóniában kifüggesztett képanyag a többi teremben kielégíti a műveket már ismerő, azokról mindent előre elolvasó szakmai kutatók elvárásait. Csupán a derékhad marad hoppon, aki nem rohan, hanem esztétikai élményre és intellektuális gyarapodásra vágyik, de mégsem bennfentes, s ezért módszertanilag változatos, magyarázatokkal kiegészített rendezési megoldásokat keres.

Bár 2015-ben a földszinten átadták az első átalakított és újrarendezett szárnyat, nagy meglepetésemre ez alig különbözik a korábbi felfogástól. Hiába korszerűbb a műszaki háttér, hiába friss (a többi, régi rendezésű szárny sötétjeihez képest feltűnően hófehér) a falfestés, ebből még nem lesz tartalmilag új múzeum. A rendezés továbbra is egyhangúan kronologikus, alig ad betekintést a művek történeti kontextusába, s az otromba paravánok továbbra is erőszakot tesznek az épület eredeti terein. Annál szebb volt a biennáléhoz időzített kiállítás az arte povera olasz mesterétől, Mario Merztől. Komoly anyagot, elegánsan mutattak be, és a Képtár profiljához képest egy jócskán kitágított művészeti felfogás mellett tették le a voksukat, még ha Merz ma már jelenkorinak nem is, inkább a kortársak előfutárának tekinthető.

Szintén régi képtári anyag adja a késő gótikus Ca' d'Oro palotában a báró donációja (1927) óta látogatható Franchetti-gyűjtemény gerincét. A hagyományos rendezés itt sokkal jelentésgazdagabb, hiszen az épület, a kollektív iparművészeti és egyéb ágai, az egyes művek, s a gyűjtő életútja egybefonódik, szó szerint ötszáz évnyi kultúrtörténetet mobilizálva. Az itt is a biennáléhoz igazított időszakos kiállítás egy átfogó projekt, Fabrizio Plessi víz-installációi teljes dokumentálásának egy szelete volt. Bátor választás volt a történeti terekben elhelyezni a fotókat, nagyított tervrajzokat, jegyzeteket; az egészen más célközönséget megszólító állandó, illetve időszakos kiállítás szélesítette az állami múzeumként vezetett ház profilját.

Feltűnő, hogy a két legfontosabb múzeum, régi képtári közgyűjtemény ugyanolyan logika szerint mutatkozik be látogatóinak: hagyományos művészeti értékek, konzervatív rendezéssel, ugyanakkor választásában és installálásában is jóval nyitottabb, bár már nem igazán kortárs, inkább klasszikus kortárs kiállítás révén részvétel a biennáléban. Egyszersmind azt is láttuk, hogy ez a mégoly rokon felállás is milyen más értelmezésre ad módot, hiszen a Ca' d'Oro-ban a hely szelleme megelevenedik a tradicionális rendezés révén, míg az Accademia Képtárában a száraz művészettörténeti kronológia nem nyer saját jelentést.

A velencei múzeumokat tömörítő önkormányzati kulturális ernyőszervezet (MuVe) két palotát is szentel a város talán utolsó fénypontját jelentő Settecento bemutatásának. A Ca' Rezzonico és a Palazzo Mocenigo a XX. század közepén került a város tulajdonába, s rögtön a XVIII. század korszak-múzeumává alakították őket, míg a biennálék alatt az előbb is látott recept szerint klasszikus kortárs, vagyis saját korszakukhoz képest jóval inkább kísérleti, míg a szoroson vett mai kortárs művészethez viszonyítva inkább már biztonsági választásnak számító kiállításoknak is otthont adnak. Az összesen tizenegy múzeumot kezelő városi szervezet ugyanezt a megoldást alkalmazza a Szent Márk téren az U alakú palotaszárny átalakításával kialakított Museo Correr-ben is, amely a kollektívát a közre hagyó gyűjtő nevét viseli. A biennáléhoz igazított kiállítások között különlegesség volt, hogy Jenny Holzer aktuálpolitikai, a világ különböző részein amerikai érintettséggel zajló katonai konfliktusokra reflektáló, háborúellenes új munkáit a történeti állandó kiállításba rejtve állították ki.

Az eddig említett öt közgyűjtemény közül ez volt az első, ahol a biennáléhoz igazított időszakos kiállítás (bár szintén egy már modern nőművészeti ikonná nemesedett alkotótól) kritikai, vitatkozó művészetet vállalt fel. További erény a rendezés, amelynek révén Holzer szürke képtábláit azok a látogatók is óhatatlanul észrevették, akik csak a történeti állandó kiállításon sétáltak végig, míg a többi eddigi múzeum a klasszikus állandó kiállításától külön helyezte el a biennálés időszakos tárlatot, nem keverve a két célközönséget.



JENNY HOLZERFÉNYINSTALLÁCIÓJA A PEGGY GUGGENHEIM ÉPÜLETÉN, 2003
Velece, Palazzo Corner della Ca' Granda,
Szöveg: „Blur” from Middle Earth (Henri Cole)
Fotó: Attilio Maranzano

Kosztümök, klisék

A városi múzeumok közül a Ca' Pesaro barokk palotájában kezdettől (1902) fogva modern művészet gyűjtése és bemutatása folyik, ezzel a feltétellel hagyta a közre tulajdonosa. Az eddigiekhez képest itt elvileg jóval szorosabb a kötődés a biennálékhoz, hiszen 1897-től kezdve a Giardini pavilonjaiból vásároltak is változó arányban nemzetközi és olasz műveket e modern közgyűjtemény számára. Mivel a kollekción időközben különböző olaszországi múzeumi átszervezések folytán sok más forrásból – például a római Nemzeti Galéria más városokba kihelyezett anyagrészei révén – bővült, valójában a Ca' Pesaro gyűjteménye ma már csak szígeszerűen tükrözi a biennále befogadásának történetét. Az időszaki kiállítások (2015-ben Cy Twombly, szintén egy befutott művész előkelően installált, de bármilyen új belátástól mentes tárlata) révén is éppen csak a megszokott, jól bevált kapcsolat áll fenn, míg a múzeum ténylegesen csak a nevében és gyűjteményében, de nem a szemléletében modern.



KIÁLLÍTÁSI ENTERIEUR CY TWOMBLY A RÓZSA I-IV. (2008) CÍMŰ KOMPOZÍCIÓJÁVAL
A MŰVÉSZ PARADISE (PARADICSOM) CÍMŰ TÁRLATÁRÓL
(2015. május 6 – szeptember 13.)
Ca' Pesaro, Velece, Fotó: Andrea Sarti

Az összességében tízegynéhány városi, illetve állami művészeti múzeum szinte mindegyike ugyanígy – egyenként eltérő arányban – a látványos épület, e műemléki kereten belül a kultúrtörténeti megközelítés, a stabil, ritkán és nem a mai kísérleti muzeológia jegyében átrendezett állandó kiállítás és a biennálénak inkább csak a marketingjéhez, mintsem valóban kortársi szellemiségéhez kapcsolódva óvatosan jelenkori időszaki kiállítások komponenseiből szerveződik. Sehol nem látni diszkurzív rendezést, amely új módokon közelítené meg, netán meg is kérdőjelezné a turistamágnesként unalomig ismételt toposzokat a bemutatott klasszikus festők nagyságáról vagy Velece történeti jelentőségéről. Ugyancsak hiányzik a reflexió a kiállítás vagy tágabban a múzeum műfajára. A tárlatok láthatóan primer értelemben felfogott kommunikációs eszközök, amelyek a látogatók által az útikönyvekből és az internetről zömében már legalább felszínesen ismert információkat szemléltetik, vizualizálják, súlykolják, de ezen túl a múzeum működésére, egy kiállítás létrejöttére vagy hatásmechanizmusára alig kérdeznek rá. Bertolt Brecht-féle kizökkentő, elidegenítő hatások, más instal-

lációs megoldások a múzeumi helyzet és a látogató szembesítésére, egy reflektív attitűd előhívására (mint a Jenny Holzer betétek) csak ritkán fedezhetők fel.

A velencei múzeumok ezen szelete homogén célközönséget (kulturális turista) szolgál ki sablonos, egyszerű, megmerevedett üzenettel (a múlt történeti és művészeti gazdagsága), a gyűjtés és a kiállítás közvetítői szerepét semlegesítve, minimálisra szorítva, nem szóba hozva. Ebben a gyakorlatban a múzeum lehetőleg láthatatlan filter, egyfajta kosztümös díszlet, amely az időgép által generált illúzió révén múltbeli sétát kínál a látogatónak, azonban semmit nem mond a kulturális érték keletkezéséről, mai értelmezési lehetőségeiről, amint a befogadót nem tanítja nézés, látás, a vizuális fogyasztás, saját maga intellektuális szokásrendszere tekintetében sem bármi újra. A múzeum ilyen, hagyományos kirakat szerepe élesen elválik azoktól az elvárásoktól, amelyek manapság az új muzeológia jegyében világszerte támasztunk ilyen intézményekkel szemben. Vajon található-e ilyenekre is példa a városban?

A nagyszámú múzeum és kiállítási intézmény háttérében meghatározó tényező, hogy a város az épületeket és a gyűjteményeket döntően adományozás révén szerezte meg, ami más külföldi múzeumfejlesztésekhez képest felmérhetetlen előny. A fenntartó számára mégis nehéz finanszírozni ezeket az intézményeket, hiszen a jegyárakból származó bevétel a történeti paloták költségeihez képest szerény, míg Velence városa kifejezetten szegény önkormányzat, mivel a turizmus nyeresége magánvállalkozásokhoz, az arra kivetett adó pedig a központi állami büdzsébe folyik, s nem a várost segíti. Nemes történeti helyszín viszont igen nagy számban adódik további múzeumok számára, hiszen a XVIII. század vége, különösen a várost is alaposan felforgató napóleoni háborúk óta az egykori velencei arisztokrácia folyamatosan megválni kényszerült palotáitól és gyűjteményeitől. S ha a város ezekből nem képes további múzeumokat faragni, illetve a közgyűjteményként kezelt helyszínek és kollekciónak nem tudnak kitörni a turisztikai klisékből, akkor a város csalogasson ide tehető magánosokat, akik a rekonstrukciótól a fenntartásig mind az anyagi terheket, mind talán a szellemileg ambiciózusabb programot magukra vállalják – szól a küldetés.

Kortárs paloták?

A legismertebb, ma már szinte történeti példa e magánmúzeumi nyitás korábbi korszakából a Peggy Guggenheim Múzeumé. A Canal Grandéra néző oroszánokról elnevezett Palazzo Venier dei Leonit, amelyet a húszas években Nemes Marcell műgyűjtő is birtokolt, 1949-ben vásárolta meg Peggy, s nyilvános gyűjteményként működtette haláláig (1979). Hagyatéka révén kollekción és épület a nagybátyja által létrehozott New York-i Solomon R. Guggenheim Alapítvány tulajdonába ment át, s ma ez a szervezet működteti a Frank Lloyd Wright-féle New York-i főépülettől Bilbaóig ívelő globális Guggenheim hálózat egyik állomásaként. A velencei Guggenheim Múzeum ma négy egységből áll. Peggy gyűjteménye az állandó kiállítás, amelyet kiegészít Gianni Mattioli futurista kollekciónjából egy tartós letéti anyag, továbbá az amerikai Dallasban önálló múzeumot is működtető Nasher házaspár szoborkertje, s végül mindig látható időszakos tárlat is. Módszertani múzeumi újdonságról azonban szó sincs, a modern művészet mára klasszikussá vált ikonjai itt ugyanolyan állandóságba merevednek, mint a városi múzeumokban a régi mesterek, hiszen a Guggenheim-palotában így is egymás sarkára lépnek a turisták.

A közelmúltban betelepülő, más hozzáállású kulturális vállalkozók, nagy magángyűjtők közül a leghíresebb, egyben hírhedtebb François Pinault, aki két kiállítóhelyet működtet a



VELENCE, PALAZZO GRASSI
A François Pinault Foundation kiállítóhelye

városban. A luxusipar egyik meghatározó befektetője – e mellett a Christie's árverezőház főtulajdonosa és az Art Review listáján mindeddig az egyetlen, akit két egymást követő évben (2006, 2007) a globális művészeti világ legbefolyásosabb figurájává szavaztak – a Párizshoz közeli Île Seguin szigeten tervezte felépíteni magánmúzeumát, s csak amikor ez az ellenzőinek és a hatóságok álláspontjának köszönhetően zátonyra futott, választotta Velencét. Megtartotta építészt, Tadao Andót, s rábízta mindkét velencei helyszín átalakítását.

A Palazzo Grassi már 1983 óta kiállítóhelyként funkcionált a Fiat autógyár fenntartásában; az a Gae Aulenti tervezte akkori átépítését, aki a párizsi Musée d'Orsay múzeumá alakítását is vezényelte. A cég tulajdonosa, Gianni Agnelli elkötelezettsége állt a művészeti szerepvállalás mögött. Halála után a cég megvált a palotától és a kulturális profiltól (2005); ek-



VELENCE, PUNTA DELLA DOGANA
A François Pinault Foundation kiállítóhelye

kor lépett a színre Pinault és Ando, s így született meg Pinault első magánmúzeuma Velencében. Két évvel később került Pinault birtokába a Dogana, az egykori vámház a Canal Grande és a Giudecca összefolyásánál, amelyet a város harminchárom évre szóló szerződés keretében bocsátott a nagyvállalkozó rendelkezésére.

Ando beavatkozása mindkét épületben japán módon visszafogott, a letisztult anyaghasználatra és az eredeti épületet, illetve a kiállítási tárgyakat érvényesülni hagyó, mértéktartó építészeti gesztusokra épül. A megbízó üzletember reprezentációs elvárásai mégis szembeszökőek, különösen a Dogana átalakításában, amely a pénz fölényét sugallja. Álszentség lenne ugyanakkor ezt csak a mai globális márkáépítés számlájára írni; a reneszánsz vagy barokk paloták a maguk korában nem kevésbé sugározták a hatalmat.

A két helyszínen Pinault magángyűjteményéből és más (galériás, műtermi, múzeumi) kölcsönzésekből állnak össze a kiállítások, amelyeket hatfős, csupa olasz tagot felvonultató szakmai tanácsadó testület segít a háttérből; a legismertebb kurátor Achille Bonito Oliva, a nyolcvanas években a transz-avantgárd pápájaként nevet szerzett művészettörténész. Nincs szó szigorúan vett múzeumról, hiszen Pinault gyűjteménye szó szerint privát, tehát magánemberi kollekció, amely saját tulajdonában maradt, azt nem adta át a két intézménynek. A gyűjteményi művek csak rotációban szerepelnek a mindenkori két kiállításon. A kompozíciók a jövőben bármikor felbukkanhatnak akár a nemzetközi műtárgypiacon is, így velencei szereplésüket lehet merő felértékelésnek betudni abban a reményben, hogy a két múzeumra fordított összegek megtérülnek egyrészt Pinault nevének és óriáscégeinek márkáépítése, másrészt a művek anyagi értékének emelkedése révén.

Állandó kiállítás értelemszerűen szóba sem jön, még csak program sem köti Pinault kezét. A kollekciónak nincs is különösebb identitása: nagy nevek kétségtelenül komoly művei alkotják, műfajilag és tematikusan a közízléshez képest egyértelműen progresszívnek is tekinthető, hiszen kicsi a festmények súlya, s a munkák nem riadnak vissza a provokatív témáktól, de ennél többről nincs szó. Szakmailag ezek elfogadott pozíciók, piaci szóhasználattal élve (jogosan vagy alaptalanul) futtatott sztárok magas árfekvésű kompozíciói. Kicsit leegyszerűsítve, az installációs művészet mai fő áramlata, bizonyos fotós, festői és egyéb pozíciókkal kiegészítve. Szakmailag nézve kísérleti művészetet itt alig látni, kockázatvállalásról, egyéni ízlésről nem lehet beszélni.

Mégsem hallgatható el az érdem, hogy a biennále kortárs világa e két intézmény révén (is) jobban megtelepedett a városban. Múzeumi áttekintésünkben eddig ez az első olyan páros, ahol valóban jelenkori művészet látható, méghozzá nem csupán időszakos tárlatokon, hanem két intézmény állandó kínálata, fő profilja részeként, ráadásul igen erős marketinggel kísérve, széles közönséget megszólítva. Turisták tömegesen találkoznak igényes, s számukra igenis meglepő, szemet felnyitó, a művészet fogalmát jócskán kitérítő művészettel két különleges építészeti megoldás kontextusában, ahol klasszikus örökség és mai minimalista beavatkozás viszonyáról is elmélázhatnak. Az sem mellékes, hogy kicsoda Pinault: lehet bírálni a luxusmárkák vagy a Christies' tulajdonosaként képviselt üzletemberi stratégiáját, ám látni kell, hogy az érdeklődők nem kis része pontosan a személye, a márkái, a médiában szerzett pozíciója miatt kíváncsi órá, s így gyűjteményére, két múzeumára is. Ha Pinault nem lenne elmentmondásos, ha cégei és márkái nem hatnának túlzás nélkül százmilliókra ellenállhatatlan fogyasztói bálványként, akkor az általa – a tudomány oldaláról bármilyen bizalmatlanul

szemlélt, befektetési, imázsépítési, öngazolási vagy egyéb, kevésbé emelkedett motivációból – gyűjtött művészetért sem állnának sorba, sőt fizetnének borsos belépődíjat.

Amennyiben nem a tudományos múzeumot kérjük számon Pinault kettős intézményén, akkor a vizuális nevelés terén derekas a teljesítménye. A város szempontjából érthetően ez a döntő. Kulturális turizmust generál Pinault, finanszírozta két fontos épület felújítását és működtetését, amire más jelentkező sem sok akadt. A Dogana másik esélyese ugyanis a Guggenheim volt. Két ugyanolyan típusú pályázat indult, a városban egy intézménnyel már jelen lévő tőkeerős külföldi szereplő nyitott volna mindenképpen egy második helyszínt. Abban az értelemben szinte lényegtelen, hogy Pinault nyert, s nem az amerikaiak – akik amúgy egy francia igazgatóval pályáztak –, hogy így is, úgy is Velence és a Dogana csupán vitrin, bemutatkozási helyszín lett volna egy olyan gyűjtemény és intézmény számára, amely sem a művészeti merítésében, sem szakmai vagy menedzsmenti vezetésében nem kötődik a városhoz, akár Olaszországhoz, hanem csupán a turista attrakcióként funkcionáló Velencét kívánta még jobban használni. De Velence ugyanezt akarja, ugyanezt várja el az idehívott magángyűjtőktől! Pályázó és pályázatkiíró illettek egymáshoz. Olyan szemszögből jobban is járt a város Pinault kiválasztásával, hogy dinamikusabb, jobban kortárs elkötelezettségű szereplő kapott a már meglévő elsőtől egy második helyszínt is.

Így, bár valódi vitafórumként működő múzeumra még nem bukkantunk a városban, azt tapasztalhatjuk, hogy a kortárs művészet provokatív kérdésfeltevései legalább állandó megjelenési felületet kapnak egy kéthelyszínes magánmúzeumban – még ha ennek sikere alapvetően a tulajdonos és vállalkozásai körüli marketingnek, fogyasztói divatnak is tulajdonítható. A közönséges és ma már széleskörű luxusfogyasztás körülötti hype, felhajtás lenne tehát azonosítható leginkább e velencei intézményi páros hátterében? Talán groteszk, de ha belegondolunk, s a művészet iránt kisebb értelmiségi sznobizmussal viseltetünk, akkor ez történelmi korszakokban is tetten érhető volt, s különösen itt, Velencében még hiteles is.

Divat és kortárs múzeum

Annál kevésbé hárítható el holmi elit kulturális fölényrel a Pinault-féle modell, mert más szereplővel is találunk rá további variációt Velencében. A város nem csupán átmenetileg gazdátlan, hanem kifejezetten múzeumi tulajdonban lévő épületeket is átad kulturális üzemeltetésre az üzleti szféra szereplőinek. Részben azért, hogy a működtetés költségei ne az önkormányzatot terheljék, részben azért, mert a látottak szerint ezek a magánmúzeumok éppen az üzleti, fogyasztói kapcsolódási pontjaik, tehát szó szerint, s nem a szó pejoratív értelmében, a kommersz, kommersziális kontextusuk révén valami olyat tudnak, amit egy esetleg akár jól finanszírozott közgyűjtemény sem: a médiát és a széles, s egyébként nem a kortárs művészet iránt érdeklődő közönséget tartósan meg tudják szólítani.

A Prada olasz divatcég 1993-ban hozta létre művészeti alapítványát milánói központtal. Mint az itáliai vállalatok jelentős része, itt is családi vállalkozást találunk, személyes kulturális döntési ambíciókkal; Miuccia Prada maga határozza meg a művészeti irányvonalat is. Számos helyen rendeztek már kiállítást, Milánóban a jeles holland építész, Rem Koolhaas tervei szerint épült fel nemrég nagyméretű állandó kiállítási központjuk. Már ezt megelőzően megújítható bérleti szerződést kötöttek a velencei városi múzeumok tulajdonában lévő, de az önkormányzatnak túlzott anyagi terhet jelentő Ca' Corner della Regina felújítására és kulturális működtetésére. A 2011-es biennáléhoz időzítve nyílt meg itt a Prada Alapítvány első ki-



KIÁLLÍTÁSBELSŐK A PORTABLE CLASSIC (HORDOZHATÓ KLASSZIKUSOK) CÍMŰ TÁRLATRÓL
(2015. május 9 – szeptember 13.)
Velece, Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina

állítás, amelyet a felkért neves kurátor, Germano Celant részben a gyűjteményből válogatott (Anish Kapooról Bruce Naumanig), részben szerteágazó (orosz, arab) múzeumi kölcsönzésekkel globális laza asszociációvá bővített. Az eredmény Pinault világához meglepően közeli lett: kitűnő, de semmilyen egyéni választást nem sugalló művészek; drága, s a kiállítás révén még magasabb árkategóriába kerülő művek; s fagyasztóan precíz, üzleties-security jellegű hangulat makulátlanul öltözött, kimérten mosolygó, mindent felügyelő személyzettel egy nagyvonalúan felújított épületben.

Jeff Koons művei nem is hiányozhattak az első szemléről, s számomra ma, visszatekintve is a kiállítás tanulságos, a szó paradox értelmében autentikus élményét nyújtották. Rokokó porcelánokkal együtt helyezték el Koons tárgyait, s a kifinomultság, finomkodás, öncélú ornamentika, giccs, a polgári jólneveltség viszonyrendszere izgalmas megvilágításba került így. Művészet-e az, ami esztétikailag nem művészi, inkább művi (vö. németül künstlich vagy künstlerisch), illetve már túlcserdül az ízlés határán? Vagy az számít művészetnek, ahogyan Duchamp-féle gesztussal a nem művészi tudatosan, az elfogadás és a provokálás kiszámított mezsgyéjén kiállítási kontextusba kerül? Találónak éreztem ezt Velencében, a karnevál városában, már a rokokó idején múltjának atmoszférájából, az ideseregülő külföldiek dekadenciájából élő városban, annak is prominens palotájában, egy divatcég által finanszírozott kiállításon.

A Prada kiállítási sikerei ösztönzőleg hatottak arra is, hogy a városban kiállítóteret nyisson azóta egy további divatcég is (Espace Culturel Louis Vuitton). Ez az LV márka saját divatáruházának legfelső emeletén, így talán kissé elitista elzártságban található, jóval kevésbé ízesülve a velencei szcénához, de igényes belsőépítészeti kialakítással. Ez a kis kiállítóter így jelenleg ugyan inkább csak kulturális fügefalevél a luxusmárka számára, de a cég velencei jelenléte ennél jóval kreatívabb potenciállal bír. Hiszen az LV művészeti kiállításaiiban, kulturális marketingjében ugyanazt a Pinault és a Prada által is képviselt, a sztárépítész, a neves vendégkurátorok és az ismert művészek segítségével nagy közönséget mozgóató irányt követi, amint azt a Bois de Boulogne-ban Párizsban frissen megnyílt, Frank O. Gehry által jegyzett látványmúzeumuk is mutatja.

Összességében három nagy luxusmárka négy kiállítási, kvázi-múzeumi helyszínnel is jelen van Velencében, önálló kis művészeti fejezetet alkotva. Hogyan viszonyul a biennálék, múzeumok, magángyűjtemények és céges művészeti programok ilyen viszonyrendszeréhez az alapítványok közege?

(Á)alapítványok

A Rialtóhoz közeli, 15. századi Palazzo Bembo a névadó nagy humanista szülőhelyeként ismert, jelenleg egy holland alapítvány bérlő, s tölti meg kiállításokkal, illetve egy másik bérelt palotával együtt részben más kiállítás-szervezőknek adja albérletbe, hogy azok Velencében is bemutatkozhatnak. A két fiatal holland művészeti menedzser mögött segítőként többek között René Rietmeyer festő áll, tőle magyar magángyűjteményben is akad munka. A két hölgy azonban saját elképzeléseit követi; nagy nyilvánosságot kapott például főszereplői (ezért ruhátlan) részvételük Hermann Nitsch egy orgia-misztérium színházában. A műtárgyakká avanszált dokumentumfotók esetében rosszindulatúan feltehető kérdés, a két hölgy szempontjából milyen volt a spirituális élmény és az exhibicionizmus aránya. Nagyobb dilemma, hogy harsány reklámmal, vaskos katalógussal kísért velencei kiállításaiikon semmi-

lyen művészeti koncepció nem érhető tetten. Csaliként szerepeltetnek nagy neveket, ám azon túl bizonytalan színvonalú, egymáshoz nem kapcsolódó alkotókat vonnak be – akiknek, vagy az őket képviselő galériáknak zömmel fizetni kell a részvételért. Merő vállalkozásról van szó, ami nem zárja ugyan ki a színvonalas részeket (a kitűnő monokróm festő, Gál András többször, így a 2015-ös kiállításon is szerepelt már itt Velencében, illetve Antal Péter debreceni gyűjteményébe számos neves külföldi festő monokróm festménye éppen e holland csapat közvetítésével került), de kérdésessé teszi az alságos non-profit látszattal European Cultural Centre névre keresztelt szervezet hitelét.

Hasonló dilemmával szembesülünk másutt is. Nem messze, a Palazzo Fortuny, egykor a Pesaro család gótikus otthonaként épült, mai nevét utolsó tulajdonosáról, egy művészről kapta, akeinek özvegye 1956-ban a városra hagyta. Ez a palota is velencei múzeumi hálózat része, de működtetését szintén nem a város látja el, hanem kiadja úgy, hogy az épület egyes részei, például a bámulatós könyvtár a mindenkor kiállítással egybefolyva, állandó emlékházként funkcionálnak. A négy szint többi területén változó kiállítások kapnak helyet. Az összművészeti program jegyében a törzsi kultúra (mű)alkotásaitól a kortárs zenén át specifikusan a palotába megrendelt képzőművészeti alkotásokig, például Jannis Kounellistól vagy Hiroshi Sugimotótól, szerteágazó anyaggal lehet itt találkozni, egyfajta tág, civilizációs ars una hitvallás jegyében. Némileg kijózanító, hogy a kiállítások nagy része közvetlenül műkereskedők által összeállított anyag, vagyis a tárlatok alternatív népszerűsítési lehetőséget jelentenek galériások számára.

Aligha lehet ugyanakkor ezen csodálkozni: a belépőkből nem finanszírozható az épület bérlése és a kiállítások megrendezése, ezért kell egy áttételes motiváció a kiállítások szervezőinek. Ez lehet az imázsépítés és a médiafigyelem (Pinault, Prada), illetve a műtárgypiac értékesítési logikája (galériások, gyűjtők), vagy éppen az előző holland esetben a kiállítások futószalagszerű gyártása pusztán azon kalkuláció mentén, hogy a velencei önkormányzat nagyszámú magas presztízsű helyszínt kínál bérlésre, s ha a művészek, galériák, más albérlők összességében ennél többet hajlandóak egy hatékonyan reklámozott, jól kinéző katalógussal kísért kiállítási szereplésért fizetni, akkor nyereséges a vállalkozás. Íme, a kiállítás mint szolgáltatás XXI. századi rutinja.

Az imázsépítés lehet nemzeti motivációjú is. A bérelt helyszíneken nagy számban megjelenő, nyilvánvalóan a bőséges anyagi forrásokból nemzetközi elismerésre vadászó arab és kínai kiállítások mellett állandó intézmény Velencében immáron két kelet-európai szereplő is. A lengyel Signum Alapítvány székhelye Poznan; a tulajdonos házaspár kezdetben jótékonyági projekteket karolt fel. Lépésenként gyarapodott képzőművészeti gyűjteményük Katarzyna Kobrotól Józef Robakowskiig. Kapcsolódó múzeumi vállalkozásokat támogattak anyagilag, például finanszírozták a łódzi múzeum számára Daniel Buren egy nagyméretű installációjának megvételét. A lengyel művészet nemzetközi megismertetése érdekében léptek ki a külföldi porondra, s 2009 óta a Palazzo Dona tereiben rendeznek gyűjteményükből tematikus kiállításokat. Hamar kiderült, hogy a külföldi helyszín kevés, szükség van a helyi és a nemzetközi közönség által ismert húzónevekre is, amelyek révén azután a lengyel alkotók felé fordítható a figyelem. Így, bár a kollekciónak zöme még mindig lengyel anyag, megjelentek benne és az időszaki kiállításokon egyetemes pozíciók is. Ugyancsak magánfinanszírozású a román kortárs művészet állandó megjelenése a városban egy kitűnő helyen fekvő, egyelőre felújításra váró palota már átalakított kis galériaterében. S bár a két kelet-európai tulajdonos

által működtetett helyszín rendre igényes kiállításokkal szolgál és így a régióknak kifejezetten jó szolgálatot tesz, a többi, zömmel Európán kívülről hozott, fizetős helyszíneken megjelenő, gyakran jól csengő, non-profit alapítványi név mögé rejtett, illetve adózási okokból ilyen alapítványon keresztül bonyolított „alapítványi kiállítás” jókora kérdőjelet tesz az intézményi háló e szegmensének hitelessége mellé.

Alapítványok múzeumi küldetéssel

A nyíltan vállalt felértékelő küldetés az előző példák üzleti vagy nemzeti élén túl vonatkozhat más velencei hagyományra, például az üvegművészetre is. A muranói Üvegmúzeum mellett a galériásként Magyarországon is megfordult Adriano Berengo Velence központjában szervez nemzetközi merítésű kortárs üvegművészeti kiállításokat már hosszú ideje, míg szintén egy elárvult palotát igyekszik 2015-től kezdve élettel és üvegkiállításokkal megtölteni a Vitraria magánmúzeum, valamint a San Giorgio Maggiore szigeten működik a professzionálisan kialakított Le Stanze del Vetro üvegmúzeum. A négy üvegmúzeum közül ez utóbbi számunkra azért központi jelentőségű, mert egy folyamatos működésű és vitathatatlanul szakmai színvonalú, nemzetközi súlyú nagy alapítványhoz kötődik.

A létrehozó családról elnevezett Fondazione Cini az üvegmúzeumoknak is helyet adó, korábban lepusztult szigetet az Andrea Palladio tervezte templommal (benne a 2015-ös biennálé idején Jaime Plensa két nagyvonalú installációjával, míg a szomszédos kolostorban Magdalena Abakanowicz szoborcsoportjával és további igényes, még ha a szakmailag már



A FONDAZIONE GIORGIO CINI ÉPÜLETÉNEK ANDREA PALLADIO ÉS GIOVANNI BUORA TERVEZTE KERENGŐJE
Velence, San Giorgio Maggiore szigete
Fotó: Matteo da Fina

kanonizált kortárs alkotókon nem is túlnyúló alkotáscsoportokkal) és a pazar kerttel együtt teljesen felújította, s további városi helyszíneket is működtetve, egyidejűleg négy-öt kiállítást szervez. A Cini Alapítvány a szakmai elkötelezettségű kiállítások mellett teljes körű műemléki missziót követ a sziget rehabilitálásával, egyúttal a kiállításokon túl ösztöndíjas, rezidencia- és tudományos programok révén élettel is megtölti az általa kezelt helyszíneket. Figyelembe véve az aktív műemlék-megőrzési és új funkciók révén rehabilitációs küldetést, az ehhez társuló gyűjteményezési, tudományos feldolgozó-kutatói és széles kultúráközvetítői munkát, számomra a Fondazione Cini a velencei múzeumok, alapítványok, kiállításközpontok hálójának (egyik) legkarakteresebb, a legnagyobb szellemi hozzáadott értéket létrehozó tagja.

Nagyságrendjében kisebb, de tudományos elkötelezettségében ehhez hasonlítható a már 1869-ben létrehozott Querini Stampalia Alapítvány és többszintes múzeuma, amely az ötvenes évek óta rendszeresen foglalkozik kísérleti kortárs művészettel is. Tisztán kortárs elkötelezettségű a Fondazione Bevilacqua La Masa (1898), amelynek névadó családja a biennále kezdetei óta élő művészeket támogat, s ma a városban több helyszínen rendez kiállításokat. Más hasonló alapítványok (például a Fondazione Gervasuti) jelenkori programja mellett egy-egy Velencéhez kötődő alkotó hagyatékát (mint az absztrakt festő Emilio Vedova) is kezeli úgy alapítvány, hogy állandó helyszínt tart fenn rendre igényes kiállításokkal.

Újabban már Velence modern kori, ipari örökségét is integrálja a kulturális vállalkozások hulláma. A 2015-ös biennále alkalmából nyílt meg egy elsőrangú graffiti-kiállítással a nemzetközi hajókikötő egy használaton kívül helyezett és kiállítási célokra teljes körűen átalakított blokkjában az Arterminal. Együttesen hat-nyolc olyan alapítvány működik a városban, amely valódi szakmai hozzájárulással egészíti ki a biennalés és múzeumi hálót. Ez a modell – eredeti funkciójában már nem használt, történeti vagy ipari helyszín tulajdonban vagy bérleményként történő időszakos, s egyre inkább állandó működtetése a város kultúrtörténetéhez és a kortárs művészethez változó arányban kötődő projektekkel – bizonyára terjedni is fog még, hiszen minden érintettnek biztosít pozitívumot, még ha számos esetben, mint látuk, éppen a sokféle látens érdek miatt ingadozó színvonalat is eredményez.

Múzeumi mérleg

Összességében milyen pozíciót foglalnak el a múzeumok e velencei kulturális mezőben? Az áttekintés világossá tette, hogy a közgyűjteményeknek a város adottságaiból következően elsősorban a törzsanyaga színvonalas. A gyűjtemény bemutatása már jócskán elmarad a mai nemzetközi sztenderdektől, s különösen hiányzik a művészetközvetítői munka, a kiállítás és a befogadó közötti kapcsolat kibontakoztatása. Egyrészt nincs érdemben helyi közönség, akiket meg kellene nyerni visszatérő múzeumlátogatóknak és akikkel együtt lehetne működni (iskolák, civil társadalom formációi), másrészt a turisták áradata úgyis biztosított, s mivel ők az ikonikus művek miatt, a kötelező grand tour állomásaként érkeznek a múzeumokba, nem tűnik szükségesnek a gyűjtemény sokrétű értelmezése, rendszeresen megújított bemutatása. Az örökségi elemként való működés, a turizmus passzív kiszolgálása elkényelmesíti e közgyűjteményeket, tevékenységük egyoldalúvá válik, a nemzetközi normákhoz képest jelentősen elmaradnak gyűjteményük interpretációjában.

Aktív szerepet játszanak a magánmúzeumok, privát vagy vállalati háttérű kiállítási központok. Bár szinte mind rendelkezik gyűjteménnyel, nem annak állandó bemutatása, hanem

egy időszak kiállításokon nyugvó program, egyúttal a kiállítási felfogásban a bevett kronológiához képest jóval sokszínűbb módszertani paletta és mélyebb, a látogatót gondolkodásra, vitára, szellemi befogadói munkára hívó értelmezési eszköztár jellemzi tevékenységüket. Ez ugyan magyarázható részben azzal, hogy a döntően régi képtári múzeumokhoz képest ezek az intézmények inkább modern és kortárs művészettel foglalkoznak, amely eleve nagyobb aktivitást, kísérletező szemléletet követel meg magától az intézménytől (nem csak a látogatótól), de ez az érv mégsem döntő, hiszen a közgyűjtemények között is van ilyen profilú, ám mégis konzervatív hozzáállású múzeum, míg a magánszereplők a klasszikus anyagukat is innovatívabban kezelik. Az ok inkább éppen a magántulajdon, akár egyéni, vállalati vagy alapítványi formában, s ennek révén a nagyobb azonosulás, a hatékonyabb szervezeti működés, s az állami vagy önkormányzati fenntartótól havonta nem érkező összegek miatt a ráutaltság a kulturális piaci sikerre, bevételre.

A közgyűjteményi szegmens, a magánmúzeumok és alapítványok közege, továbbá a biennále és kapcsolódó kiállítási infrastruktúrája együtt alkotnak hathatós egészet. Kölcsönösen legitimálják egymást, egyúttal kompromisszumaik révén korlátozzák is az elszakadást a kulturális turizmus logikájától. Ez nem univerzális törvényszerűség. A biennále modelljét sok más város átvette, közülük a XX. század második felében Sao Paolo, Sydney, majd legújabban Isztambul tudott olyan márkát is faragni ebből, hogy erre az összesen négy biennáléra kiemelten figyel a szakmai közösség. Mégis mind másként működik, eltérően viszonyul a házigazda városhoz is. Egyedül Velencében érhető tetten az a fent vázolt helyzet, hogy egy mai léptékkel kicsiny területű és kifejezetten kis lakosságú, szerény gazdasági erejű város a történelmi vonzerejének, egy kortárművészeti programnak és az erre a párosra a közelmúltban rátelepülő egyéb művészeti intézményi hálónak köszönhetően, szinte teljesen a művészeti turizmusra építve, a három másik vezető biennále modern világvárosi miliójétől gyökeresen eltérő kontextusban sikeresen helyezte el önmagát és múzeumait egy önálló márkaként a globális művészeti térképen.

Velence maga múzeum. Múzeumi és művészeti intézményrendszerének más helyszínei értelmezhetőek e városmúzeum megtekintendő kiállítási tételeiként. S ami élteti ezt a felállást, az hat rá bénítóan, sematizálóan, minőségi kompromisszumokra kényszerítően is. Pontosan úgy, ahogyan a múzeum általában is egyszerre a tárgyak temetője és kiállítási, művészeti értéken való újjászületésük helye. A Velencének nevezett múzeum maga is így hozza létre, élteti és egyben zárja kalodába múzeumait.