

Horváth Gizella

Salvator Mundi, a művészeti világ Megváltója

A reneszánsz új művészete

Bár a reneszánsz önmagát (Giorgio Vasari tollán keresztül) újjászületésnek, azaz valami már halottat újrafelélévenítőnek gondolja, sok tekintetben igazi új jelenségek szülője. A hagyomány (értsük ez alatt: a gótikus hagyományt) és az innováció közötti egyensúly, amit oly nagyszerűen mutat be E. H. Gombrich jól ismert művészettörténetében,¹ úgy tűnik, a reneszánszban mégis az innováció irányába billen.

Gombrich az új szemléletet „a valóság meghódításaként” értelmezi,² és úgy látja, hogy attól a pillanattól kezdve, hogy a művészet elkezdett rivalizálni a természettel, már nem volt visszaút. Felfogásban és technikában a reneszánsz festők elszakadtak a hagyománytól. Felfogásban, amennyiben nem a láthatatlant próbálták megjeleníteni, hanem a láthatót reprodukálni. Technikában, amennyiben megtalálták azokat a technikai eljárásokat, amelyek segítségével a valóság illúzióját meg is tudták teremteni.

Leon Battista Alberti, akinek az első modern szemléletben írt szisztematikus reflexiót köszönhetjük a festészetéről, eleve abból indult ki, hogy „a festészet a látott dolgok bemutatására törekszik”.³ Tehát nem a láthatatlant teszik láthatóvá (a transzcendenst, az istenit, a mitológiai történeteket), hanem a láthatót mutatja be. Vagy ahogy Leonardo da Vinci fogalmaz: „a festő munkái a természet műveit mutatják meg”, sőt egyedül a festészet „képes utánozni a természet látható műveit”.⁴ Ez nem jelent föltétlenül tematikai változást. A reneszánsz festészet továbbra is a keresztény toposzokkal foglalkozik, illetve a görög–római mitológiából táplálkozik. Viszont most már nem elégzik meg azzal, hogy támpontokat ad a történet megértéséhez, hanem elébünk akarja helyezni a történetet, a történet részesévé akarja tenni a befogadót, ahogyan bizonyára a milánói Santa Maria delle Grazie szerzetesei *Az utolsó vacsora* részeseinek érezhették magukat Leonardo freskója szomszédságában.

A reneszánsz festői csodálatos módon megoldották a látható megmutatásának technikai kérdését. Ennek érdekében technikájukat egyrészt elméleti tudásuk alapján (mérten, anatómia, fizika stb.), másrészt gyakorlati megfigyeléseik mentén fejlesztették, hogy a természettel rivalizáló láthatót hozhassanak létre. Így megvalósították Alberti eszményét a „tudós festőről”, „akinek elég tehetsége van betartani mindezeket a dolgokat, de ezenfelül jó ember, művelt és jártas a szabad művészetekben”.⁵

Horváth Gizella (1962) – művészetfilozófus, PhD, egyetemi tanár, Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad, horvath.gizela@partium.ro

¹ Lásd Ernst Hans Josef Gombrich: *A művészet története*. Bp. 1975.

² Uo. 158.

³ Leon Battista Alberti: *A festészetéről*. Bp. 1997. 101.

⁴ Leonardo Da Vinci: *A festészetéről*. Bp. 1967. 39.

⁵ Alberti: *i. m.* 145.

A reneszánsz nem csupán a művek létrehozásának célját és módját változtatta meg, hanem azt is, ahogyan a művészekre tekintettek, és ahogyan a művészek önmagukra tekintettek. Tulajdonképpen ettől kezdődően a művészet több mint mesterség, és a művész több mint mesterember. A művészet a tudományokkal, a szabad művészetekkel rokon, szajkózza jegyzeteiben fáradhatatlanul Leonardo da Vinci, és a művész csak akkor kiváló, ha egyben tudós is, állítja Alberti. A művészek büszkék tudásukra, a királyok, a gazdag városok büszkék művészeikre. Hans Belting megjegyzi, hogy a reneszánsz előtt is létezett művészet, de jelentése most megváltozik, és most kezdik önmagáért értékelni; most kezdődik „a művészet korszaka”, ami a mai napig tart.⁶

A művészet modern paradigmája

A reneszánsz nagyszerű kezdet. Véleményem szerint viszont hajlamosak vagyunk visszavetíteni a reneszánszra egy olyan művészetfelfogást, ami leginkább a 19. század környékén szilárdult meg, és amit a művészet modern paradigmájában nevezek.⁷ A művészet modern paradigmája egy olyan koherens művészetfelfogás, amelyben az alkotó, a zseniális művész létrehoz egy aurával rendelkező műalkotást, amit a befogadó a művészet diplomában, a múzeumban tiszteletteljesen kontemplál.

Úgy vélem, ezt a közkeletűvé vált művészetfelfogást logikusan le lehet vezetni I. Kant koncepciójából a „fogalom nélküli szépről”, amit *Az ítélelőerő kritikájában* fejt ki.⁸ Amennyiben a szép nem rendelkezik fogalommal, nem adható meg egy olyan definíció, amely objektív tulajdonságok alapján egy kategóriába sorolná a szép jelenségeket. Ha a szép ítélete rendelkezik általános és/vagy szükségyszerű jelleggel, ez csak a befogadókban valósulhat meg, a szubjektum fakultásai egyetemességének köszönhetően, azaz annak köszönhetően, hogy minden szubjektumban az értelem és a képzelőerő ugyanúgy működik. Kérdés, hogyan történik a szépművészet létrehozása. Ha a szép rendelkezne definícióval, akkor meg lehetne fogalmazni azokat a szabályokat, amelyeket betartva létre lehet hozni a szépet. Ilyen szabályokkal nem rendelkezünk – így a szépet a művész saját képességeire támaszkodva kell hogy megalkossa. A művészet kategorikus imperatívusza ettől kezdve: légy eredeti! Itt már nem egyszerűen valamilyen tehetségről van szó, ami nélkül a művész nem fog tudni korrektül rajzolni, vagy nem fogja tudni jól használni a színeket. Itt már többről van szó: minta nélkül, előzmények nélkül, a szabályok segítségével létrehozni egy mintaszerű alkotást. Nem elég tehetségesnek lenni, megtanulni a perspektívát, az árnyékolást, a kompozíciót stb., mindazt, amire Alberti utal – zseninek kell lenni, eredeti módon a semmiből kell létrehozni a fogalom nélküli szépet.

Így maga a műalkotás is egy páratlan tárgy (jelenség) lesz: nem lehet még egyszer létrehozni, nem lehet (illetve nincs értelme) leutánozni, még az alkotója számára is rejtélyes módon (szabályokba nem fogható módon) jön létre. A műalkotás szent kép – olyan értelemben, hogy más régióhoz tartozik, mint a mindennapi tárgyak, magával hoz valamit a transzcendenciából, vagy – hogy Walter Benjaminre hagyatkozzunk – aurával rendelkezik. Léte közel áll az

⁶ Hans Belting: *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago 1994. XXXI.

⁷ Lásd Horváth Gizella: *A szép és a semmi*. Kvár, Nagyvárad 2016.

⁸ Lásd Immanuel Kant: *Az ítélelőerő kritikája*. Bp. 2003.

élőlényekéhez: individualitással rendelkezik, önmagában értékes, teljes és megismételhetetlen, organikus egység.

A mindennapi halandó a múzeumban találkozhat a műalkotással, ami a zseni egyszeri emanációja. Ott minden adott ahhoz, hogy érezze a pillanat kivételességét: a templomra emlékeztető, gyakran timpanonnal díszített bejárat, ahová a befogadónak lépcsőkön kell felkapaszkodnia ahhoz, hogy a művészet ritka levegőjéhez jusson, a szellős termekben kordonnal elkülönített, külön megvilágított helyeken pillanthatja meg a remekműveket, amelyeket tudós szöveg szokott kísérni, megkönnyítve és egyben irányítva a befogadást.

Úgy gondolom, a reneszánsztól a modern művészetfelfogásig elég nagy utat kellett bejárni. Bár a művészet modern paradigmájának kezdetei valóban a reneszánszban jelentek meg (mesterember és művész közötti különbség, a műalkotások kivételes értéke, a műalkotások gyűjtése), ezek még csak kezdetek. A reneszánsz művész nem az eredetiségével, hanem a mesterségbeli tudásával kérkedett, a tehetségével, képességeivel és tapasztalatával. A művészetnek voltak szabályai: a perspektíva szent törvényei, az emberi test arányai, az árnyékolás technikája, a kompozíciós megoldások. Ezeket csak abban az esetben illett túllépni, ha a művész egy olyan megoldást talált, ami netalán még közelebb vitte a természet utánzásához. A művészetet taníthatónak tartották, így a nagy művészek műhelyeket üzemeltettek, ahol a tanítványokkal együtt dolgoztak. Megszokott dolog volt, hogy egy-egy festményen nemcsak a mester dolgozott, hanem tanítványai is. Nem volt ördögtől való egy-egy téma „újrahasznosítása”, egy-egy ötlet ellesése más mesterektől. A 15. századról beszélve Gombrich megjegyzi, hogy ebben a periódusban természetesnek tartották egy más művész ötletének vagy kompozíciójának újraalkalmazását.⁹

Röviden: bár mi a reneszánsz alkotókban az eredetiségüket (is) csodáljuk, kezdeményező-készségüket, azt a határozottságot, amellyel hátat fordítottak a gótikus hagyománynak, és teljesen járatlan utakon indultak el – a korszak még nem látta és nem követelte meg az eredetiség erényét a művészekről (sem). Mivel az eredetiség a művészet modern paradigmájának gerince, a reneszánsz korszaka és a legutóbbi két évszázad lehet, hogy ugyanahhoz a „művészet korszakához” tartoznak, de kérdés, hogy vajon lényegében végig ugyanazt jelenti-e a művészet.

A művészet modern paradigmájának néhány következménye

A művészet modern paradigmájának születése nagyjából egybeesik a múzeumok elterjedésével és a művészettörténet intézményesülésével. A művészet ezen új felfogását erősítették a romantika értékei (az egyediség kultusza, a zseni kultusza, a poézis dicsőítése, az alkotás mint önkifejezés), majd az avantgárd néhány eszméje (a művészek előljáró szerepe, a útokornak szánt alkotás, a burzsoá társadalommal való szembeszegülés, az épater les bourgeois, a lázadás, a kísérletezés). Így kialakult egy érdekes dinamika a társadalomtól elszakadó, a fölötte álló művészek és a művészetet követők között: a művészet kezdett begubózni saját intézményeibe, és a l'art pour l'art helyét átvette a l'art pour l'artiste.¹⁰ A művészet egyre inkább önmagáról szól (lásd Clement Greenberg, A. C. Danto elméleteit), és a művészek elsősorban saját szakmájuknak

⁹ E. H. Gombrich: *Istoria artei*. Buc. 2012. 285.

¹⁰ Lásd Pierre Bourdieu: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London 2010.

alkottak. A művészet befogadása nem dialógus volt, ahogyan Gadamer leírta, hanem átalakult a múzeumba helyezett érinthetetlen mű csendes kontemplációjává.

A művészet egyre szofisztikáltabbá, a kulturális tőkében szükkülődők számára elérhetetlenné, élvezhetetlenné vált. Amíg a művészet célja a természet utánzása volt, bárki megítélhette, hogy vajon ez az utánzás sikerült-e vagy sem, illetve bárki élvezhette a témák felismerését, a narrációk vászonra vitelét. Amikor a művészet erről lemond, és saját lehetőségeit kezdi kutatni (nagyjából az impresszionizmustól kezdődően), a befogadók hada lemarad, a kritikusok közvetítő munkája nélkül majdnem esélytelenül kúszik az avantgárd művészet nyomában. A (szépművészeti) múzeumok és galériák kegytárgyakat őrző intézményekké válnak, egy teljes professzionális csapattal, amely garantálja a műalkotások legfőbb értékét – az eredetiséget – most már az autenticitás oldaláról, biztosítva azt, hogy még véletlenül se kerüljön a falra / vitrin alá / talapzatra egy másolat, egy hamisítvány vagy egy tévesen tulajdonított műalkotás.

Az első világháború környékén a műpiac átalakul befektetési piaccá: a műalkotások felértékelődnek, a felhalmozott tőke egy része műalkotásokba menekül, a műpiac még a gazdasági válságok közepette is relatív stabil maradt. Nyilván itt is életbevágóan fontos kérdés az autenticitás biztosítása, ugyanis a vásárlók csakis eredeti művészekért és eredeti művekért hajlandóak (sok) pénzt fizetni. Úgy tűnik, hogy a szellem önmozgásának magas szintjén álló művészet, amely magas szellemi értéket képvisel, egy művelt és gazdag elit ünnepe, és nem sok köze van a mindennapi ember mindennapjaihoz.

A huszadik században rengeteg kezdeményezéssel találkozunk mind a művészetelmélet, mind a művészi gyakorlat részéről, amelyek megpróbálják lebontani ezt a paradigmát vagy legalábbis legbosszantóbb következményét: a művészet és az élet közötti szakadékot.

A Megváltó felbukkanása és rejtélyes eltűnése

Az utóbbi évek egyik legjelentősebb eseménye a művészeti világban a Leonardo da Vincinek tulajdonított *Salvator Mundi* festmény felbukkanása és rejtélyes eltűnése. Egy ilyen festmény jelentőségét nehéz túlbecsülni: a reneszánsz ikonikus művésze, vitathatatlan zsenije, Leonardo da Vinci festménye a kereszténység központi figurájáról, Krisztusról, a Világ Megváltójáról az európai világkép szervező elvének találkozása az európai történelem egyik kiemelkedő korszakának legjelentősebb személyiségével. Egy ilyen műalkotás felbecsülhetetlen: mégis felbecsültek, eladták, és a történeket nem követte osztatlan ujjongás.

A *Salvator Mundi* 2017-ben 450 millió dollárért kelt el New Yorkban a Christie's aukciósház árverésén.

A *Salvator Mundi*ből több, Leonardo műhelyéből származó variáns vagy későbbi másolat létezik. A New York-i *Salvator Mundi*ről a 19. századtól kezdve lehet tudni, de sokáig eltűntnek tartották. Majd 2005-ben megjelent a műpiacon, és elkelt mint egy reneszánsz kép, nagyjából 1000 dollárért.¹¹ Majd elkezdődött egy vitatott restauráció, amit Dianne Modestini professzor végzett el, és 2011-ben a képet a The National Gallery londoni kiállításán eredeti Leonardóként

¹¹ Matthew Shaer: *How a \$1,000 Art-Auction Bet Turned Into a \$450 Million 'Da Vinci'*. Vulture April 14, 2019. <https://www.vulture.com/2019/04/salvator-mundi-leonardo-da-vinci.html>.

állították ki. 2017 november 15-én rekordáron kelt el New Yorkban a Christie'snél, így a valaha legdrágábban eladott festményé vált.

Nem csoda, hogy a média nem tudott leszállni a témáról: a szupersztár Leonardo da Vincinek kevesebb mint 20 műve ismert, és hirtelen megjelenik egy új, eddig ismeretlen Leonardo. Természetesen, a *Salvator Mundi* egyből főhír lett. A festmény későbbi sorsa már krimibe illő. Egyrészt sokáig nem lehetett tudni, ki a vásárló. Úgy tűnik, a szaúdi koronaherceg, Mohamed bin Szalmán a kép tulajdonosa. Ugyanakkor, nem sokkal az árverés után, a Louvre Abu Dhabi igazgatója bejelentette, hogy birtokában van a festménynek, és 2018 szeptemberében ki fogják állítani: miután ennyi időt felfedezetlenül töltött, ez a remekmű most a mi ajándékunk a világnak, nyilatkozta az igazgató, kiemelve, hogy várják a látogatókat közelről és távolról, hogy tanúi legyenek a kép szépségének.¹² Azt továbbra sem árulták el, ki a tulajdonos, illetve nem lehet tudni, hogy ez tulajdonképpen mit jelent: hogy megvásárolták, ajándékba kapták, kölcsön vették? A lényeg, hogy a nagy leleplezés elmaradt: a képet nem állították ki, és semmilyen magyarázattal nem szolgáltak a kiállítás lemondására.

Egy második kísérlet a párizsi Louvre-hoz kapcsolódik, amely Párizsba hozta volna a képet a 2019-es nagy Leonardo-kiállítás keretén belül. Az érdeklődők itt sem láthatták a festményt: vagy azért, mert a Louvre-nak nem sikerült felvenni a kapcsolatot a tulajdonosokkal, vagy azért, mert a Louvre nem igazi Leonardóként, hanem csak a Leonardo műhelyéből származó képként állította volna ki, és ebbe a tulajdonos nem egyezett bele.

Így utolsó adatként elfogadjuk (vagy nem) Kenny Schachter 2019. június 10-i információját, amit meg nem nevezett közel-keleti informátoroktól szerzett: „Nem fogják elhinni, mit mondtak arról, hogy hol van ma a festmény. Úgy tűnik, hogy a munkát az éjszaka közepén a szaúdi koronaherceg repülőgépére szállították, és áthelyezték a Serene nevű jachtjára.”¹³

A szakmán belül a lelkesedés korántsem volt egyöntetű. Mai napig nincs véglegesen eldöntve, hogy a képet Leonardo festette, vagy valaki az ő műhelyéből. És ez a különbség, pénzben kifejezve, több száz millió dollár. Két dolog is aggályos ebben a történetben: egyrészt a restauráció kérdése, másrészt az attribúció kérdése.

Amikor megtalálták a képet 2005-ben, nagyon rossz állapotban volt: több réteg volt ráfestve, helyenként le volt pattogva a festett felület, a díófa lemez meg volt repedve, egy adott pillanatban több részre esett szét. Többek között úgy tűnt, hogy Jézus egyik kezének két hüvelykujja van, valószínűleg azért, mert a művész meggondolta magát arról, hogy hol kell a hüvelykujját elhelyezni. Modestini professzor eltűntette azt a hüvelykujjat, amelyről úgy gondolta, hogy Leonardo első, sikertelen kísérlete.¹⁴ Dianne Modestini tíz évig dolgozott a restauráción, kijavította a falemez hasításából származó sérüléseket, eltávolította a ráfestett rétegeket, és helyreállította a részleteket. Restaurálás közben jött rá, hogy ez egy eredeti Leonardo, és a további munkáját úgy folytatta, hogy tanulmányozta Leonardo munkáit, technikáját. Mivel a restaurálási folyamatnak a dokumentációját nem publikálták,¹⁵ a szakemberek nem tudják megítélni, hogy

¹² David D. Kirkpatrick: *A Leonardo Made a \$450 Million Splash. Now There's No Sign of It.* The New York Times March 30, 2019. <https://www.nytimes.com/2019/03/30/arts/design/salvator-mundi-louvre-abu-dhabi.html>.

¹³ Kenny Schachter: *Where In the World Is 'Salvator Mundi'?* Artnet News June 10, 2019. <https://news.artnet.com/opinion/kenny-schachter-on-the-missing-salvator-mundi-1565674>.

¹⁴ Kirkpatrick: *i. m.*

¹⁵ Frank Zöllner and Johannes Nathan: *Leonardo: The Complete Paintings and Drawings.* Taschen 2019. 6.

mostani állapotában a *Salvator Mundi* mennyit köszönhet Dianne Modestininek, így egyesek úgy gondolják, talán túl sokat.

Az attribúció kérdése mai napig megosztja a szakembereket. Több szakember kétséget kizáróan elfogadja, hogy a képet Leonardo festette, mások úgy gondolják, hogy részben Leonardo, részben a műhelyében dolgozó tanítványok munkája, míg egy harmadik csoport úgy gondolja, hogy a képet Leonardo műhelyéhez tartozó más festő festette. Kritikus álláspontot foglal el Frank Zöllner is, aki a Taschen-féle ünnepi Leonardo-album szerkesztője. Szerinte a New York-i *Salvator Mundi* vitathatatlanul nagy értékű, bár erősen restaurált mű, ugyanakkor problematikusnak tartja azt az álláspontot, hogy a kép száz százalékosan Leonardo műve lenne. Több kérdése és felvetése van. Az 1500-as datálást eleve problematikusnak tartja, amennyiben Leonardo munkájáról van szó, mivel stíláriás részletek egy későbbi dátumot valószínűsítene. A képet Leonardóval kortárs írások nem említik, ami fölöttebb furcsa, mivel a korszak vezető festőjének a kereszténység kulcsfigurájáról készülő képéről bizonyára tudhattak a kortársak, és hihetetlen, hogy senki sehol nem említi. A *Salvator Mundi* első említése 1525-ben történik, és a képet egy tanítványnak tulajdonítják. A képet csak a huszadik században tudjuk nyomon követni. A legnagyobb kifogás viszont a helyreállítással kapcsolatos: a kép 2005-ös újrafelfedezése után, „a nyilvánvalóan súlyosan megsérült mű radikális restauráción ment keresztül, amelynek 2005-ös kezdete egyáltalán nem dokumentált”.¹⁶ Nem tudjuk, mostani állapotában a festmény mennyit őrzött meg eredeti állapotából, illetve a restauráció mennyire volt képes híven visszaállítani egy 500 éves festményt.

Összegezve: feltűnik 2005-ben egy kiváló reneszánsz festmény, ami nagyon rossz állapotban van, a restaurátor, miután meggyőződik, hogy ez egy „Leonardo”, intenzíven tanulmányozza a művész többi munkáját, és restaurálja (nem lehet eldönteni, végül is hány százalékban) a festményt, amit 2011-ben a londoni The National Gallery autentikus Leonardóként állít ki, ezzel elősegítve azt, hogy a Christie’s-en keresztül 2017-ben 450 millió dollárért eladják a szaudi trónörökösnek. Azóta se kép, se hang – a képet nem állítják ki, nem lehet benne gyönyörködni, nem lehet esetleg lefolytatni a szakmai vitát arról, hogy vajon eredeti Leonardo-e vagy sem, mert egy képről csak úgy lehet vitázni, ha látják.

A képpel kapcsolatos heves viták azóta is tartanak: egyesek az érte fizetett áron képednek el, mások azon, hogy a keresztény reneszánsz páratlan darabja, amely Krisztust ábrázolja, egy arab trónörökös tulajdona lett, mások a restauráció módjától vannak kiakadva, végül mindenki aggasztónak és elszomorítónak tartja, hogy már több mint két éve a kép el van tűnve. A józanabak szerint a kétes attribúció miatt, mások szerint valamilyen kultúrháború következményeként.

És közben talán fel sem tűnik, hogy itt milyen mellékvágányra futottak a dolgok. Egy festménnyel szemben talán inkább azt kellene kérdezzük: miről szól, mit mond, mit jelent, milyen hatással van ránk, hogyan éri el ezt a hatást. Ezzel szemben, ahogyan Ben Lewis szellemesen megjegyzi, ez a kép egyetlen kérdést tesz fel: Vajon Leonardo vagyok-e?¹⁷

¹⁶ Uo.

¹⁷ Lásd Ben Lewis: *The Last Leonardo: The Secret Life of the World's Most Expensive Painting*. Ballantine Books 2019.

Egy újabb Megváltó

2019. október végén Carolyn Christov-Bakargiev, egy Torino melletti, relatíve kisebb múzeum kurátora (a Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporaneáról van szó) a sajtóban a következő kérdésbe burkolt bejelentést tette: „Október 30-tól a Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea be fog mutatni egy festményt, ami lehet Leonardo da Vinci híres *Salvator Mundi*ja?” A rejtélyes bejelentést ravsasz sajtófogásnak vélték: a projekt viszont sokkal ravsaszabbnak bizonyult a bejelentésnél. Ugyanis Carolyn Christov-Bakargiev valóban kiállított másnap egy *Salvator Mundi*t (nevezzük ezentúl: a torinói *Salvator Mundi*nak), amit egy német-török fotorealista festő, Taner Ceylan festett a meglévő fotók alapján, a kurátor felkérésére. Kicsit nagyobbra festette, hogy ne legyenek copyright problémák – különben igyekezett egy tökéletes másolatot létrehozni. Lehet-e ez Leonardo da Vinci híres *Salvator Mundi*ja? – tette fel a beharangozó sajtótájékoztatón a kurátor.

Ha a New York-i *Salvator Mundi* teljes bizonyossággal Leonardo munkája lenne, és ha jelenleg valamelyik nyilvános múzeum falán lógna – a kérdés megválaszolható lenne, és a válasz egyszerűen: nem. Így viszont a kurátor gesztusa felér egy művészetfilozófiai kihívással: gondoljuk újra azokat a kérdéseket, amelyeket a *Salvator Mundi* körüli történések a nyakunkba varrtak.

Kezdjük a könnyebbektől, és haladjunk a nehezebbek irányába.

A műalkotás értéke

Mennyire függ egy műalkotás értéke a művészeti világ intézményeitől? Adva van egy festmény. Maga a tárgy nem változik attól, hogy a The National Gallery kiállítja – viszont az értéke igen. Ugyanaz a fizikai tárgy, ugyanaz az esztétikai élmény – és mégis sokkal értékesebbé válik attól, hogy egy komoly intézmény nem úgy állítja ki, mint egy festményt Leonardo műhelyéből, hanem úgy, mint Leonardo művét. Miért változik meg a viszonyulásunk egy képhez attól, hogy megtudjuk, hogy Leonardo festette? Vajon mást látunk, másképp látjuk a képet attól, hogy tudjuk, ki festette? Más képet látunk? Ha a kép, amelyről nem tudtuk, hogy Leonardo festette, nem okozott katarzist, akkor miért okozna most, ha semmilyen fizikai vonása nem módosult? Vajon csak sznobizmusról lenne szó? Megszoktuk, hogy a művészetet a zseniális művész produktumának tekintsük, és a márkajelt keressük a képen, a művész ujjlenyomatát? Ha a befogadók öntudatlanul is inkább a mester ujjlenyomatát látják, és nem magát a festményt, akkor azok felelősége, akik attribuílnak egy festményt – óriási. Amikor ekkora a tét, nehéz nem arra gondolni, hogy más, a tudomány szférájától távol eső érdekek is közrejátszhatnak egy ilyen attribúcióban. Nem kétséges, hogy Modestini, a restaurátor egy szaktekintély, és kemény munkát és kiváló szaktudást fektetett be a restaurációba. Az viszont kissé aggályos, hogy a restaurációt eleve az a felismerés/feltételezés irányította, hogy a munka egy Leonardo – főleg, amikor „masszív” restaurációra volt szükség. A szakemberek, akik a munkát később megvizsgálták és értékelték, eleve a restaurált képpel dolgoztak. Lényeges szereplő az egész történetben a The National Gallery, amely felvállalta, hogy a képet Leonardo munkájaként állítja ki (jelentős bevételhez jutva a megnövekedett érdeklődés nyomán). Tette ezt annak ellenére, hogy az öt szakértő közül, akiket megkértek 2008-ban, hogy véleményezzék a képet, ketten igent mondtak Leonardo szerzőségére, egy kételkedett, és ketten azt nyilatkozták, hogy a kép annyira meg van rongálva, hogy

nem nyilatkozhatnak.¹⁸ Ennek ellenére a The National Gallery kurátora, Luke Syson „autograph” Leonardo festményként állította ki. A viták később sem csitultak, mégis a Christie’s úgy mutatta be a kép eredetének kérdését, mint amit a szakemberek széles konszenzusa övez. Ördögtől való azt feltételezni, hogy mindkét intézmény érdekelt volt abban, hogy egy eredeti Leonardóról legyen szó? És itt egyáltalán nem tisztességtelen eljárásról beszélnek: csupán arról, hogy kétes helyzetekben megessik, hogy azt látjuk, amit látni szeretnénk.

A műalkotás befogadása

A 20. századi gondolkodás, elsősorban a hermeneutika irányából, ráirányította a figyelmet a műalkotások befogadásának kérdésére, amit a 19. század alkotásra irányuló gondolkodása elhanyagolt. Mára már eléggé elfogadott gondolat, hogy tulajdonképpen a műalkotás a befogadóban teljesedik ki, a befogadó értelmező aktusa nélkül nem is beszélhetünk művészetről. A befogadás folyamatának első lépése mindenképpen a találkozás a művel, a mű esztétikai tapasztalata. Ez így volt Leonardo idejében is. Ha a huszadik századi műveknél az esztétikai tapasztalat nem elegendő, és mindenképpen rá kell kérdeznünk a „művészeti világgal” való viszonyra is,¹⁹ Leonardo idején a helyzet, úgy tűnik, egyszerűbb volt. A festményeket nemcsak a szakértők, hanem mindenki érthette, értékelhette, mert a mérce, amivel mérték a festő tudását, mindenkinek kéznél volt: maga a természet és annak alkotásai. A *Salvator Mundi* újra felvet egy olyan kérdést, ami régóta izgatja a művészeti-filozófusokat: vajon miért preferáljuk az eredeti munkákat a tőlük megkülönböztethetetlen vagy alig megkülönböztethető művekkel szemben? A válasz nem lehet az esztétikai tapasztalat: alig állítható, hogy a műkedvelők többsége számára relevánsan más esztétikai tapasztalatot nyújt a New York-i *Salvator Mundi*, mint Taner Ceylan replikája. Sőt, ha nem Leonardo munkája lenne, hanem egy tanítványáé, attól még az esztétikai tapasztalat ugyanaz lenne, mert maga a kép fizikailag egy tapodtatnyit sem változna. Akkor mégis, miért ennyire fontos, hogy Leonardo legyen a szerző? Persze, azt meg lehet érteni, hogy nem vagyunk hajlandók elfogadni hamisítványokat, mert azok a megtévesztés céljával készülnek, tisztességtelenek. De miért ne értékelhetnénk egy gondosan elkészített másolatot, ha ugyanolyan (vagy nagyon hasonló) esztétikai élményt nyújt? Talán igaza van Nelson Goodmannak, hogy maga az esztétikai tapasztalatunk is megváltozik, ha megtudjuk, hogy egy másolattal van dolgunk, és nem az eredeti képpel. Az elején nem látjuk a különbségeket, majd, ha megtudjuk, hogy az egyik eredeti, a másik másolat, akkor már az apró különbségekre is megtanulunk odafigyelni, így már az esztétikai tapasztalat sem lesz azonos.²⁰ Talán Robert Hopkinsnak is igaza van, hogy végül mi a művész látásmódjával szeretnénk találkozni, az ő gondolatmenetével, ami az eredeti munkában benne van, egy másolatban viszont nincs benne.²¹ Vagy Denis Dultonnak, aki megjegyzi, hogy még abban az esetben is, ha elfogadjuk, hogy az esztétikai tapasztalat azonos, a művészi érték akkor is különbözni fog, mivel az eredeti munka valamilyen konkrét viszonyban van a korabeli művészet kérdéseivel, valamilyen megoldást nyújt, valamilyen újdonságot vezet be – és ezt a

¹⁸ Lásd Ben Lewis: uo.

¹⁹ Arthur Danto: *The Artworld*. *The Journal of Philosophy* 61(1964). no. 19. 571–84.
<https://doi.org/10.2307/2022937>.

²⁰ Lásd Nelson Goodman: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis 1976.

²¹ Robert Hopkins: *Forgery. = A Companion to Aesthetics*. Szerk. Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker and David E. Cooper. Wiley-Blackwell Publishing 2009. 287–290.

másolatról semmiképpen sem állíthatjuk.²² De vajon ezek nem olyan finesszek, amelyeket csak egy nagyon szűk szakmai elit vehet észre, és a befogadók nagy tömegei számára irrelevánsak?

A műalkotás identitása

Itt eltekintek attól a nem mellékes kérdéstől, amit az imént érintettem, és ami arra vonatkozik, hogy bizonyára a mű identitásának fontos aspektusa a szerző kiléte. Emellett viszont a műalkotás identitása szempontjából komoly problémákat vetnek fel a restauráció körülményei is. Ha a műalkotást a művészet modern paradigmáján belül gondoljuk el, akkor elvárjuk, hogy a mű teljes, szétszedhetetlen, megváltozhatatlan, organikus egység legyen. Amennyiben a festményt már többször átfestették, és a jelenlegi restauráció is néhány felület kiegészítését, átfestését jelenti – vajon ugyanarról a műről van-e szó? Ha a „masszívan” restaurált *Salvator Mundi* lehet azonos egy Leonardo-festménnyel, vajon lehetséges-e a tőle megkülönböztethetetlen Taner Ceylan másolatát ugyanannyira eredeti Leonardónak tekinteni? Tegyük fel, hogy a *Salvator Mundit* tényleg Leonardo festette. Ha egy festmény portré (és a *Salvator Mundi* az), és a festmény leginkább megrongált, átfestett része éppen az arc, vajon állíthatjuk-e, hogy ez még mindig Leonardo műve?

A művészeti világ kritikája

Most térjünk át Carolyn Christov-Bakargiev gesztusára. A nagy szakmai viták és újságírói találgatások közepette Carolyn Christov-Bakargiev megbíz egy művészt azzal, hogy tökéletes másolatot készítsen Leonardo (?) munkájáról, és azt kiállítja a múzeumban, egy eredeti reneszánsz festmény (*Madonna gyermekkel*, amit Leonardo tanítványa, Marco d'Oggiono festett 1561-ben) és egy kortárs interpretáció (Gino de Dominicis 1992-ben készült *Cím nélkül [La Gioconda]* című festménye) mellett. Nyilván nem azzal a céllal, hogy a közönséggel elhitesse, ez egy eredeti Leonardo-mű – sokkal inkább azzal a céllal, hogy megkérdőjelezze a The National Gallery és a Christie's által kanonizált festményt, illetve kiemelje azt az abnormalitást, hogy tulajdonképpen nem a festményről folyik a szakmai diskurzus, hanem a lehetséges szerzőről. Gesztusa egyedülálló: ő egy olyan intézményrendszernek a képviselője (alkalmazottja), amelynek az a dolga, hogy beazonosítsa, megőrizze és a közönség elé tárja a vitán felüli értékeket. Ha a múzeum kiállít egy munkát, ezzel garantálja, hogy a szakemberek tanulmányozták, jóváhagyták, és a mellé kerülő információk megfelelnek a valóságnak. Továbbá ha egy múzeum valamit kiállít, ezzel elismeri értékét. Kiállítani egy képet egy olyan gesztus, amely egyben szentesíti is a szóban forgó művet. Így egy komoly múzeum legnagyobb rémálma, hogy ne adj isten nem eredeti munkákat, hanem csak jól megcsinált másolatokat, hamisítványokat vásároljon meg és állítson ki. És mit tesz Carolyn Christov-Bakargiev? Egy kanonizált reneszánsz festő eredeti festménye és egy kortárs művész eredeti munkája mellé kiakasztja a Taner Ceylan-féle *Salvator Mundit*, megszegve a szakma egyik, ha nem az első parancsát.

Taner Ceylan másolata pimasz röhgés a művészet templomában. Ugyanakkor fityiszt mutat annak az érdekszövegségnek, amely a szakmát (szakértők, múzeumok) és a vevőket egyesíti:

²² Denis Dutton: *Authenticity in Art. = The Oxford Handbook of Aesthetics*. Szerk. Jerrold Levinson. Oxford University Press 2003. 258–274.

ha valami 450 millió dollárt ér, az csakis eredeti lehet, illetve csakis eredeti lehet az, amit egy neves aukcióház eredetiként árverez. Ha netalán kiderülne, hogy mégsem Leonardo „autograph” munkája, mindenkinek sok vesztenivalója lenne: nagy presztízsveszteség a szakmának, nagy pénzveszteség a vevőnek. Talán a legkevesebbet a publikum vesztené: Leonardo vagy sem – így sem, úgy sem tudja, hol rejtőzik, illetve nincs lehetősége megcsodálni annak szépségét.

Carolyn Christov-Bakargiev gesztusa egyfajta „nesze nektek”: ha a drágán megvett, kétes eredetű és masszívan restaurált/alterált művet eltüntették, akkor mi a teendő, hogy a publikum, akihez elvben a művészetnek szólnia kellene, mégis találkozhasson vele? Megrendelünk egy perfekt másolatot, és kiakasztjuk a múzeumban. Így a földi halandó, ha kíváncsi rá, hogy nagyjából milyen lehetett (talán) Leonardo szerint a Világ Megváltója, nem kell 450 millió dollárt kifizessen, csupán a 8,5 eurós belépési díjat. Hogy ez nem egy eredeti Leonardo? Vajon a másik az-e? És vajon számít-e az esztétikai élmény, sőt a spirituális találkozás szempontjából?

A szerzőség kérdése

A *Salvator Mundi* körüli történetek két szempontból is felmelegítik a szerzőség kérdését. Egyrészt a New York-i *Salvator Mundi* szerzőségével kapcsolatban, másrészt a torinói múzeumban lévő másolat szerzőségével kapcsolatban. És nehezen eldönthető, melyik kérdés egyszerűbb.

A New York-i *Salvator Mundi*val kapcsolatban talán a legelfogadottabb álláspont az, hogy Leonardo műhelyében festették, többen dolgoztak rajta, Leonardo tervei alapján, és ő személyesen is kidolgozott néhány részletet (pl. az áldó kezét vagy az üveggömböt). Ha ez így van, akkor nehéz lesz egyértelműen válaszolni arra a kérdésre, hogy ki a szerző. Talán azért, mert rosszul tesszük fel a kérdést, mégpedig egy későbbi művészetparadigma perspektívájából. A reneszánszban, sőt később is (például Velázquez idejében) a mű nem az elszigetelten alkotó zseninek az önkifejezése. A reneszánszban még nem várták el, hogy a mű teljességében az alkotói túlsordulás eredménye legyen, az ötlettől az utolsó pacáig. Egy 1500 körül keletkezett festmény sokkal valószínűbb, hogy egy olyan munka, amin egy csoport dolgozott, minden bizonnyal a Mester ötlete alapján és követve utasításait. Az akkori perspektívából nem az volt a fontos, kinek a kezényomát viseli a kép, hanem az, hogy milyennek sikerül. El tudjuk dönteni, a festmény felületének hány százalékát kellett, hogy fizikailag is érintse Leonardo, hogy ez egy eredeti Leonardo legyen?

Nos térjünk rá a torinói *Salvator Mundi*ra. Ezzel a festménnyel kapcsolatban feltehető-e az a kérdés, hogy ki a szerző? Egyáltalán méltó-e egy másolat arra, hogy megkérdezzük, ki a szerzője? Esetleg a nagyon jó másolatok esetében (amilyen például ez) feltehetjük, a többi esetében pedig nem? Mit jelent a jó másolat? Az a jó másolat, ami megtévesztésig hasonlít az eredetire, vagy az, amelyben a másoló stílusa is felismerhető?

Tegyük fel a kérdést a torinói *Salvator Mundi*val kapcsolatban. Ki a szerzője? Leonardo da Vinci, akinek (esetleg) köszönhetjük az elképzelést, vagy Taner Ceylan, aki minden egyes ecsetvonást a magáénak tudhat a képen?

De lehet, hogy el vagyunk tévedve, és a másolat nem műalkotás. Bár festmény, nem eredeti festmény, bevállaltan egy másolat, amit fényképek után csináltak, így nem műalkotás. Akkor miért lóg egy (szépművészeti) múzeum falán?

Talán itt nem a festmény, Taner Ceylan másolata Leonardo (vagy nem) festményéről, maga a mű, hanem a kiállítás gesztusa. Ez már sokkal érdekesebb hipotézis: beleillik abba a sorozatba,

amely az intézménykritikát művészi eszközökkel űzi (pl. Hans Haacke vagy Marcel Broodthaers szellemiségében), vagy egy újabb irányzatba, amit relációművészetnek nevezünk, és ahol a művész társadalmi viszonyokat hoz létre művek helyett (pl. amikor Rirkrit Tiravanija fiatal művészeket és diákokat fogad fel, hogy rajzolják le az újságokból kiválogatott fotókat a *Demonstration Drawings* sorozatához). A torinói *Salvator Mundi* esetében a mű szerzője megbízza az egyik kortárs művészt azzal, hogy hozzon létre egy másolatot, amit kiállít a múzeumban, így hívja fel a figyelmet a művészi intézmények megkérdőjelezhető működésére. Egy a bökkenő: aki mindezt kiterveli és megvalósítja, nem művész, hanem kurátor. Manapság ez nem olyan nagy gond: itt is, mint nagyon sok más helyen, az eddig szilárdnak hitt határok elmosódnak látszanak.

Új művészi paradigma?

A művészet legújabb, átfogó elmélete a kilencvenes évek végén született, Nicolas Bourriaud tollából.²³ A relációesztétikában, ahogy Bourriaud nevezi, van néhány jelentős elmozdulás, ahhoz képest, ahogyan a művészetet a modernításban felfogták. Ezek közül a legjelentősebbek:

A művész nem tárgyakat alkot, hanem viszonyokat hoz létre emberek között – szituációkat, mondaná Guy Debord.²⁴

A műnek nem kell eredetinek lennie, és jellemzően nem az, hanem másolat, appropriáció, újrafelhasználás, mixelés, kollázs, talált tárgy, gyűjtemény stb.

Így az eredetiség nem követelmény, nem kell a semmiből alkotni, de a kreativitás igenis követelmény (a már meglévő újfajta bemutatása, új megvilágításba helyezése, átköltése, mással való kombinációja stb.).

Az alkotás gyakran nem egy elszigetelt művész munkája, hanem egy csoporté.

A torinói *Salvator Mundi* kiállítása egy múzeumban ennek a leírásnak tökéletesen megfelel: az alkotás nem maga a tárgy, hanem a tárgy múzeumban való kiállításának gesztusa (azaz a művészeti világ egyik viszonyának csavaros rekreációja), a kiállított tárgy nem eredeti, hanem bevallottan egy másolat, maga a gesztus kreatív, példanélküli, és bár a concept Carolyn Christov-Bakargievé, a munka fontos és nominalizált résztvevője Taner Ceylan. Így nem szentségtörés azt gondolni, hogy a torinói és a New York-i *Salvator Mundi* egy nap egymás mellett állhatnak egy múzeum falán.

Konklúzió

A 2005-ben felbukkant *Salvator Mundi* olyan eseménysorozat elindítója, amely reflektorfénybe állítja a művészeti világ működésének néhány neuralgikus pontját, ami talán abból is ered, hogy napjainkban együtt él legalább három művészeti paradigma: a reneszánszbeli, a modern és egy új, kialakulófélben lévő paradigma. Ezek között a legnagyobb különbség az, ahogyan a művészre tekintenek. A reneszánszban a festő mester és tudós, kiválóságát tehetségének, mesterségbeli tudásának és tudományos tájékozottságának köszönheti. A modern paradigmában

²³ Lásd Nicolas Bourriaud: *Relációesztétika*. Ford. Pálfi Judit. Bp. 2007.

²⁴ Lásd Guy Debord: *A spektákulum társadalma*. Ford. Erhardt Miklós. Bp. 2006.

a művész zsenialitásának köszönheti kiválóságát, ami elsősorban eredetiségként mutatkozik meg. Az új, kialakuló paradigmában, úgy tűnik, az eredetiség követelményét kezdi konkurálni a kreativitás, ami már nem csak a művész privilégiuma, így a szerző már nem csak a művész lehet, illetve mindenki lehet művész, és a mű sokszor appropriáció, másolat, interpretáció vagy gyűjtemény.²⁵

A New York-i Salvador Mundi nem váltja meg a művészi világot – ad viszont egy esélyt arra, hogy újra elgondoljunk alapvető kérdéseket (pl. ki a szerző, mi határozza meg a műalkotás identitását?), illetve megengedi, hogy azt a kérdést is feltegyünk, hogy vajon ezek alapvető kérdések-e még a művészet számára, vagy talán egy új kezdet előtt állunk.

Salvator Mundi – The Saviour of the Artworld

Keywords: originality, reproduction, authorship, Renaissance, Leonardo da Vinci

Art – in a certain sense - was born in the era of Renaissance. At least two explicative paradigms about art have appeared since the Renaissance, and we might be witnessing the appearance of a new one. The story of *Salvator Mundi*, found in 2005 and attributed to Leonardo, highlights the artworld's expectations, possibilities, and challenges on the one hand; while on the other hand, it shows how art institutions function. These aspects may be of interest mainly to art historians. However, if a curator decides to exhibit a contemporary copy of *Salvator Mundi* in a museum, his/her gesture raises art philosophical issues.

²⁵ Lásd Nicolas Bourriaud: *Postproduction. Culture as Screenplay. = How Art Reprograms the World*. New York 2005.