

Járdán-Bihari Ágnes

EREDETISÉG ÉS AUTOPSZIA A DIGITÁLIS KULTÚRÁBAN

Mivel a kultúra egyre inkább szoftverizálódik, vagyis egyre inkább digitális formában, szoftverek segítségével, azok interfészén keresztül jutunk hozzá a kulturális tartalmakhoz illetve ugyancsak szoftverekkel hozzuk azokat létre, így talán nem túlzás azt állítani, hogy a digitális bölcsészet nem egy múlt szeszély vagy bizonyos kutatócsoportok hirtelen techno-eksztatikus fellángolása, mindösszesen egyrészt annak felismerése, hogy megváltozott kulturális közegünkben a tudománynak is idomulnia kell a változásokhoz, másrészt ehhez létre kell hozni és működtetni kell a megfelelő értelmezési kereteket is. A bölcsészet tudományos szoftverének frissítése tehát nem egy alternatív lehetőség, futurisztikus látomás – ez a jelen.¹

Aki állt már közvetlenül, szemtől-szembe általa nagyra becsült képzőművészeti alkotással, műtárggyal, annak nem ismeretlen a hatás, amelyet csakis a művek saját szemmel való látása képes kiváltani. Az autopszia a személyességen, az intimitáson alapul, a mű és a befogadó közötti bensőséges kapcsolaton, amelyet a másodkézből való tapasztalás aligha képes utolérni. Noha a művészettörténet halhatatlan mesterműveivel leginkább és leggyakrabban különböző másolatok formájában találkozunk, ám amíg léteznek múzeumok és örökségvédelmi intézmények, addig számíthatunk arra, hogy ezek jótállnak az eredetikért, s az autopszia iránti igényünk kielégítéséért. A múzeumi pillanat - írja György Péter - a mindig ott várakozó műalkotás és az egyszerű látogató sikeres dialógusának a pillanata.² Egy eredeti műalkotást szemlélni, bevonódni aurájába, megélni a közös térben és időben való létezés pillanatnyi örömet, jóllehet nem minden esetben egyenlő a mű megértésével, de kétségkívül hozzátartozik a múzeumi tapasztalathoz, és része modern kulturális öntudatunknak.

A művek saját szemmel való látásának gondolata és hangsúlyozása a XVIII. században az eredetiség és az autenticitás jelentőségének tudatosulását jelezte,³ s az idők folyamán a „kultúra alapvető tevékenységévé”⁴ vált. Mindebben fontos szerepet játszott a múzeumok, a gyűjtemények kialakulása és nyilvánossá válása, valamint az a történeti szemléletmódot sem nélkülöző szakértői attitűd, amely az eredeti

¹ Dragon 2011

² György 2003, p. 137

³ Radnóti 2005

⁴ Radnóti 2010, p. 209

műalkotásoknak - és azok saját szemmel való látásának - esztétikai értéket tulajdonított, s a képzőművészet alkotásait az érzéki befogadás tárgyaként kezelte. Eredeti műalkotás, autopszia és múzeum: e három fogalom talapzatára épülhetett fel a képzőművészetekhez fűződő modern viszonyunk. De miben is áll ez a viszony ma, a digitalizáció korában? Az ultra magas felbontású digitális reprodukciók, a különböző technológiákon alapuló rekonstrukciók, a virtuálisan bejárható múzeumok és kiállítások a művészet tapasztalatának alternatíváját nyújtják, s úgy tűnik, hogy éppen az autopszia, a műalkotás materiális eredetiségére és a múzeum autoritására kérdeznék rá. Ez az autoritás a modern esztétikai szemlélet és diskurzus által alakulhatott ki. A műalkotás mindig megköveteli, hogy esztétikailag fogjuk fel – írja Panofsky – s csak akkor fogunk fel valamit ily módon, ha teljes mértékben átadjuk magunkat észlelésünk tárgyának,⁵ azaz, Gadamer szavaival élve (és az értelmezés aktusának irányába továbbmutatva), ha „mindenestül nála vagyunk”. Az elmúlt néhány évben a modern technológia új reprodukciós eljárásokat eredményezett, amelyek túlmutatnak a fénykép adta lehetőségeken. A műalkotások reprodukciói „megtestesültek”, s módjukban áll az eredetitől független létezés, ez pedig jelzi azt a státusz-változást, amely a reprodukciót és a reprodukáltat is érinti, valamint azt, hogy a technikai sokszorosíthatóság korszakából átléptünk a digitális reprodukálhatóság korába.

A posztmodern tapasztalatával a hátunk mögött megtanultunk lemondani bizonyos dolgokról, és együtt élni másokkal. Egy műalkotással szemben persze rég nem elsődleges kritérium már, hogy szép legyen, gyönyörködtessen, és időközben kérdéssé vált az is, hogy tud-e szolgálni olyan igazsággal, amely a világra vagy esetleg önmagunkra vonatkozatható. A művészet történetének vége után a különböző elméletek egyenrangúsága és a műalkotások sokféleségének korát éljük, jelenünket a tolerancia és pluralitás hatja át, miközben egyre kevésbé (vagy talán egyre szabadabban) minta- és mértékadó a mindenkori művészeti kánon. A másolás, az idézés vagy a kisajátítás gesztusai által az újdonság értelmében vett eredetiséggel kapcsolatban is megváltozott értékítéletünk. A kortárs művészet újra és újra felveti a művészet, a műalkotás definiálhatóságának nyugtalanító kérdését, miközben egyre szétszalazhatatlanabbnak tűnnek a magas- és alacsony kultúrát határoló vonalak (ha egyáltalán feltételezhetjük még ezeket). Mindeközben a digitális világ, a hálózati kultúra is érezteti hatását a művészeti világban. A gyakorlat oldaláról olyan új műfajok születtek, mint a netart vagy a digitális művészet. Intézményi oldalról a múzeumok jó néhány éve kénytelenek szembe nézni a digitalizáció követelményével, amely egyrészt a kiállítás-rendezés paradigmaváltását eredményezte (az edutainment értelmében), másrészt pedig a gyűjtemények digitalizálását és online jelenlétét, elérhetőségét vontta (és vonja folyamatosan) maga után. A múzeumi látogatóból online felhasználó válik, aki ma már könnyen elérhető és mérhetetlen mennyiségű digitális másolat közül válogathat, miközben az egyes honlapok és a nagy adatbázisok minél több információt próbálnak meg közölni az adott műalkotásról.

⁵ Panofsky 1984, p. 271

A digitális képkészítésen túl egyéb módon is rekonstruálhatóvá, reprodukálhatóvá váltak a műalkotások. A Factum Arte nevet viselő művészcsoport a Louvre Múzeummal együttműködve 2006-ban Veronese Kánai menyegző című festményének pontos, 1:1 arányú, speciális szkennelési technikával és nyomtatóval készített reprodukcióját készítette el. A másolat elkészítésének apropója az volt, hogy a kép – még ha reprodukció formájában is – de visszakerüljön annak az olaszországi kolostornak a falára, ahová eredetileg készült, és ahonnan Napóleon 1797-ben darabokban elszállította. 2016-ban a felrobbantott palmürai ív márványból készült rekonstrukcióját – amely az eredeti pusztulása után készült – többek között a londoni Trafalgar téren állították ki. Az ISIS terroristái által kötő kalapácsokkal, fűrókkal megsemmisített szír és iraki műemlékek, a veszélyeztetett örökségi helyszínek pedig különböző projekteknek köszönhetően digitális 3D modell formájában élnek tovább. A Van Gogh Museum a Fujifilmmel együttműködve Van Gogh öt mesterművét – Relievos címmel - alkotta újra⁶ 2013-ban, olyan pontossággal, hogy a festmények textúrája, tehát a felkent festékréteg vastagsága és így a replika felülete és színei is teljes mértékben megegyeznek a Van Gogh keze nyomát viselő eredetivel. Az így létrejött reprodukciók hátoldalát a „relievo” felirattal és egyedi sorszámmal látták el, és ugyanitt arról is információval szolgáltak, hogy az eredetjük eddig melyik múzeumban és mikor került már kiállításra. 2014-ben kiállítást rendeztek a reprodukciókból, ahol lehetőség kínáltak a látogatóknak arra, hogy – szemben az általános múzeumi szabályokkal – hozzáérjenek ezekhez, s a vászon felületét érintve tapintás útján szerezzenek érzéki benyomásokat egy alapvetően vizuális művészeti alkotásról. Különös esete a technológia adottságait a művészeti szférán belül kihasználni próbáló törekvéseknek a The Next Rembrandt elnevezésű ING projekt. A Rembrandt különböző témájú festményeiből kinyert adatok analízisa és összehasonlítása után algoritmusok segítségével megalkottak egy soha-nem-volt Rembrandt festményt, egy portrét, amelynek nem létező alanya gyakorlatilag Rembrandt összes valamikori modelljének „átlaga”, a végeredmény így egy harminc, negyven év közötti, kalapot viselő, szakállas, jobbra tekintő kaukázusi férfi portréja lett. Ahogyan a projektet bemutató kisfilmben is elhangzik, úgy használták az adatokat és a technológiát a portré megalkotásához, ahogyan Rembrandt használta a maga képeihez a festéket és az ecsetet. A festményt egy speciális, festék alapú UV tintát használó 3D nyomtatóval keltették életre, amely a különböző rétegeket egymásra nyomtatva hozta létre a festmény textúráját. Az elkészült produktum valóban olyan, mintha maga Rembrandt festette volna, s végső soron – még ha közvetett módon is – de a holland mester kézjegyét viseli magán.

A digitalizációs eljárások a reprodukáláson túl lehetővé teszik, hogy online láto-gassunk meg és járjunk be különböző művészeti, történeti, néprajzi, természettudo-mányos múzeumokat, és örökségi helyszíneket. Elérhetők olyan virtuális művészeti intézmények is, amely a valóságban nem léteznek, ilyen például a MUVA, amely

⁶ Az erre a projektre kifejlesztett eljárás a „reliefography”, amely a 3D szkennelést vegyíti a magas felbontású nyomtatással.

uruguayi képzőművészek alkotásainak ad (virtuális) otthont. A bejárható, pixelről pixelre felépített „épület” kiállítótermeiben az egyes műalkotásokról és készítőjükről a „falakon függő” képekre kattintva juthatunk több információhoz. A Joods Monument egy olyan digitális emlékmű, amely a holokauszt holland áldozatainak fényképeit, életrajzi adatait tárolja. Ezeket a hozzátartozók töltik fel, ezzel osztva meg az egyéni történeteket a világhálón. Az első látásra pixelek véletlen halmazának tűnő digitális emlékmű a közösségi és egyéni emlékezet együttesének szép példája, amelyet az áldozatok hozzátartozói építettek fel, és ők is működtetik közösen. A Google Arts&Culture valósággá változtatta a falak nélküli, univerzális múzeum képzetét. A honlap és applikáció formájában is elérhető adatbázis több ezer műalkotás, kulturális és történelmi emlék digitális másolatát őrzi, amelyek között kapcsolatot teremthetünk különböző algoritmusok felhasználásával, saját albumba rendezhetjük és megoszthatjuk azt más felhasználókkal, kereshetünk kor, alkotó vagy akár egyetlen szín alapján is. A Google saját fejlesztéseit építi be az Arts&Culture-ba, így például a Street View technológia által teszi lehetővé a különböző terek virtuális bejárhatóságát, az ultra magas felbontású képeket eredményező Art Camera segítségével pedig valóban olyan közelről szemlélhetjük például a festményeket, hogy a festékréteg repedéseit is tisztán látjuk. Az élmény- és információadást alapul véve a Google Arts&Culture az oktatást, kutatást és a szórakozást egyaránt küldetésének tekinti. A kultúra egészét közvetíteni kívánó kezdeményezéshez a világ számos pontjáról több tízezer intézmény csatlakozott már, közöttük több magyar múzeum is (például a Magyar Nemzeti Galéria vagy a Petőfi Irodalmi Múzeum).

A művészet tapasztalatát illetően a digitalizáció tehát két, egymástól elkülöníthető jelenséget eredményezett. Egyrészt ma már a világhálón is elérhetők a gyűjtemények, a múzeumi terek, a kulturális örökségek és javak. A múzeumok és a kiállítások honlapjai, az olyan nagy adatbázisok, mint az Europeana, vagy az élményalapú Google Arts&Culture azt a kényelmet nyújtja, hogy nem kell számolnunk sem térbeli, sem időbeli korlátokkal, bárhol, bárholonnan és bármikor élvezhetjük a művészetet. Ebben a vonatkozásban a műalkotások gyakorlatilag digitális képpé váltak, amelyeket a hálózat kontextusában fogyasztunk. Interaktivitás, hipertextualitás, immerzivitás – olyan fogalmak, amelyek vezérlőelvként működnek a virtuális világ esetében, s amelyek lehetővé teszik a művészet élményalapú, digitális tapasztalatát. A modern technológián alapuló képalkotási és rekonstrukciós eljárások a reprodukciók tekintetében hoztak újat. Úgy tűnik tehát, hogy új színtérrel és lehetőségekkel bővült az a platform, amelyen a műalkotásokkal találkozunk, miközben egyre tökéletesebbé válik az a mód, ahogyan műalkotásokat reprodukálunk. Ez pedig annak a tünete, hogy a technológia uralta világunkban változóban vannak azok a preferenciák – eredeti műalkotás, autopszia, múzeumi tapasztalat – amelyek fentebb a modern kulturális identitásunk komponenseiként álltak elő, s amelyek a XVIII. században beálló változások következtében válhattak jelentőssé. E században született meg a modern esztétika, az ízlés élményére és fogalmára való reflexió iránti szenzibilitás nyomán. Körvonalazódtak a nagy múzeumok elődjei, felélénkült a művészeti

emlékek iránti érdeklődés, kialakultak az archeológia rendszerei. Winckelmann megírta az ókor művészetének első rendszeres történetét, megalapozódott tehát a modern, tudományos művészettörténet. Mindezek középpontjában a művészet autonóm értékének fokozatos el- és felismerése áll. A múzeum mint az az intézmény és az a meggyőződés, amely az eredeti műre úgy tekint, mint amely a másolattal szemben értéktöbblettel rendelkezik, alapvetően az esztétikai szemlélet következménye.

A modern technológia eddigi eredményei, a folyamatos innováció következményében az újabb és újabb reprodukciós eljárások várhatóan sokáig nem fogják nyugvópontra juttatni azt a kibontakozóban lévő vitát, hogy mit jelent digitális formában, képernyőn keresztül megtapasztalni egy műalkotást,⁷ vagy virtuálisan meglátogatni egy múzeumot, s hogy mi szükség van a fentebb felsorolt új típusú reprodukciókra. A másolatok formájában történő kultúrafogyasztás nem új jelenség. Winckelmann és Lessing, a két kiváló német műkritikus és teoretikus már a XVIII. században felhívta a figyelmet arra, hogy az esztétikai ízlés szempontjából az eredeti, klasszikus művekkel való közvetlen kapcsolat, kontaktus, tehát a saját szemmel való látás sokkal inkább kívánatos, mint a másod- és harmadkézből való tapasztalás.⁸ Winckelmann autopsziáról alkotott elképzelései azért haladták meg korának azon tendenciáit, amelyek a műalkotások saját szemmel való látását, a velük való személyes találkozást a jólneveltség és a jó modor részeként határozták meg, mert ettől komplexebb jelentőséget tulajdonított neki, mivel a tudomány, a nevelés és az emberi kultúra egészének perspektívájából gondolkodott róla.⁹

Az autopszia görög eredetű szó, előtagjának (autosz) jelentése „maga”, „saját”, utótagja az opszisz szóból ered, amely „látást” jelent. Az autopszia tehát a saját szemmel való megfigyelést, látást jelenti. Az orvostudományban a halottkémlés, a halál okának megállapítása céljából végzett holttest-vizsgálat kifejezésére használatos. A művészet tapasztalatában autopsziáról akkor beszélünk, amikor a műveket saját szemünkkel látjuk, amelynek egyrészt feltétele a befogadó személyes (testi) jelenléte a mű előtt, másrészt pedig a látott mű szerzőség felől értett eredetisége.

⁷A képernyőn keresztül való szemlélődés egyre gyakoribb jelenség a múzeumokban és a köztereken, tehát nem kötődik minden esetben az otthoni karosszékhez. Bécsben 2018 őszén elindult az „Unhastag” kampány, amely arra buzdítja a városba érkező turistákat, hogy saját szemükkel, ne pedig a telefonjuk kijelzőjén illetve az általa készített fényképeken és selfieken keresztül nézzék a város gazdag történeti és művészeti kincseit. A kampány egyik elemeként készült el a „Klimt sehen. Nicht #Klimt. Genieß die Kunst hinter deinen Fotos!” – üzenetet hordozó képeslap, amelyen egy fiatal lány háttal állva Klimt *A csók* című képének éppen selfie-t készít magáról. A jelenet nyugalmát a kép egészét kitöltő, nagy piros hashtag-jel töri meg, amely már messziről megragadja az ember tekintetét. A „digitális detoxikálás” mellett elköteleződött Bécs ezzel a kampánnyal meglátásom szerint éppen arra világít rá, hogy mint Winckelmann idején, a saját szemmel való látás által szerzett tapasztalat értékesége ma talán ugyanúgy nem magától értetődő.

⁸ Gilbert-Kuhn 1966, p.240

⁹ Radnóti 2010, p. 94

Két különböző kitétel egyesüléséről van szó, amelyek közül az egyik fenomenológiai, a másik tárgyi vonatkozású. Az eredetiség mint egy tárgy sajátossága a műalkotás felől értendő, s a connoisseur-i szemléletben és a művészettörténetben, valamint a muzeális intézmények vonatkozásában nyeri el kitüntetett státuszát a nem eredetivel szemben. A fenomenalitás az autopszia esetében a befogadó jelenlétében, jelenlevőségében artikulálódik, az akkor és ott-ban, az egyszeri műalkotás előtt állva. Egy műalkotás saját szemmel való látásának időbelisége – ideális esetben - a gadameri „várakozásteli és megtartó időzés”-hez hasonlatos¹⁰, amely nem elvesztegetett idő, sokkal inkább olyan, mint egy intenzív beszélgetés, amelynek során nem vagyunk időbeli korlátokhoz kötve, s ami által a műalkotás hatalmába kerülhetünk.

Az autopszia a látáson alapszik, vagyis a látáshoz szükséges érzékszervi apparátus által vezet megismeréshez. Az episztemológiai vonatkozásban alapvetően két polemizáló elmélet tett kísérletet arra, hogy meghatározza, azonosítsa a megismerés forrását. Az empirikus gondolkodás az érzékszervi tapasztalat, az érzékelés útján megszerezhető tudást állította a középpontba, a racionalizmus szerint az ész által megy végbe a megismerés, s míg előbbi az induktív módszert (egyestől az általános felé haladó), utóbbi a deduktív (általánosból az egyesre következtető) módszert tekintette helyes módszernek az igazság megfogalmazására. A saját szemmel való látás elsőbbségének gondolata, mint a megismerés bizonyos forrása már Platón Theaitétosz című dialógusában feltűnik, amikor különbséget tesz a tudás és az igaz vélekedés, vélemény között. Szókratész a bírák esetén keresztül amellet érvel, hogy a tudással szemben számukra csak az igaz véleményalkotás adott, hiszen egy bűncselekmény valódi mibenlétéről nem lehet tudása azoknak, akik *nem voltak ott*. Így a szemtanú az egyedüli, aki tudással rendelkezik egy bűnesetről, hiszen ő az, aki látta.¹¹ A látás és az ott-levés, jelenlevés a tudás, a megismerés egyedüli záloga ebben a vonatkozásban, így voltaképpen az autopszia toposzát innen eredeztethetjük. Az érzéki tudáshoz, az érzékszervek általi megismeréshez azonban hosszú ideig a homályosság, a zavarosság társult. Ahhoz, hogy a művek saját szemmel való látásának érvényt lehessen szerezni, jelentőséget lehessen tulajdonítani, magának az esztétikai szemléletnek kellett megerősödni, amely legitimálni tudta az érzéki megismerést. Descartes szerint kétségessé kell tenni mindent ahhoz, hogy valódi megismeréshez jussunk. Kétségbe vonta az érzékekre, a tekintélyre vagy a ratióra alapozott tudást, a *cogito ergo sum* fordulatával a bizonyosság forrását a szubjektum tudatába helyezte, hangsúlyozva ezzel az intellektuális autonómiát. Minden dolog kapcsán felmerülhet a kétely, csatlakozhatunk érzékszerveinkben, megtéveszthet bennünket az álom és a valóság, mindenről kiderülhet, hogy hamis, tévútra vihet egy démon. Egyedül az tarthat számot a bizonyosságra, amely a gondolkodó szubjektumból ered. Az újkori filozófia ezen tudásmodelljének középpontja nem valami külsődleges, szubjektumon kívüli, mások tudására, tapasztalatára, igazságára építő, sokkal inkább valami „belső”, mert a bizonyosság forrása a megismerő szubjektumon

¹⁰ Gadamer 1994, p. 248

¹¹ Platón 1984, 201b-202c

belül lelhető fel. Az angol felvilágosodás és a racionalizmus kezdetén, Locke-nál válik hangsúlyossá az ismeretelméleti individualizmus, a szenzualitás talajából kiserkenve a világ megismerhetősége a tapasztalat függvénye, a tudás fundamentuma az az evidencia, amelyre saját tapasztalatunk által tehetünk szert. Az ízlést a belső érzékekre, intuícóra, érzelmekre visszavezető angol iskola Locke elképzelései nyomán ki tudta tágítani az empiria határait, hogy az érzetek, érzékek által megszerezhető tudásban helyet adjon akár az erkölcsi eszményeknek, akár a racionális szabályoknak érvényesülésének.¹² Leibniz racionális filozófiájában az aiszthézisz (érzékelés) a megismerés alsóbb szintjén helyezkedik el, amely világos, de nem elégséges tudáshoz vezet. Egy dolog kellemességét, szépségét sokkal inkább „lelkünk érzi”, nem pedig az értelmünkkel fogjuk fel. Ugyanakkor úgy gondolta, hogy a művészet alkotásaival kapcsolatban érzett *je ne saisquoi* végül racionális bizonyításba, vagy erkölcsi tanításba torkollik, tehát az alacsonyabb rendű észleletek végső soron magukban hordozzák racionális magyarázatukat.¹³ Miután az érzékek által megszerezhető ismeretek elnyerték létrangjukat a megismerésben, akkor vált lehetségessé az esztétikát autonóm diszciplínaként elgondolni. Baumgarten önálló jogokat követelt az esztétikának, mint az érzéki megismerés tudományának. A műalkotások által kiváltott esztétikai élményt úgy határozta meg, mint amely átvezet a sötétségből a nap-sütésbe, „a tudatlanság sötétségéből a világos gondolkodáshoz a költők rendezetlen, de eleven képei segítségével jutunk el”¹⁴, ezzel jelezve az érzéki megismerés felemelésének kísérletét a tudás rangjára.

Az autopsziában az az episztémikus koncepció jut érvényre, amely a megismerés forrását, a megszerezhető tudást a szubjektum saját tapasztalatából eredezteti. Winckelmann úgy gondolta, hogy a nagy műveket eredetiben, tulajdon szemünkkel kell látni, „az olvasó örülni fog, ha inkább saját maga fedez fel valamit”¹⁵ – írja, s itt jegyzi meg azt is, hogy a művészet érzékelésének gyakorlatlansága a művek összehasonlításának és többszöri megszemlélésének hiányából fakadhat, tehát az ismétlődő autopszia gyakorlottságot eredményez. Ekfrázisaiban a pillantás, a látás, a nyugodt szemlélődés által szerzett érzéki benyomások a katarzis állapotáig emelik. A Héraklész-töredék kapcsán írja: „Midőn hátulról néztem meg ezt a testet, úgy elragadtattam, mint az az ember, akit egy templom pompás kapuzatának megcsodálása után a magasba vezetnek, ahol a boltozat, amelyet nem tekinthetett át, újólág bámulatba ejti.”¹⁶ Az elragadtatás a torzó hátára vetett pillantás következtében adódik, egy csodálatosnak vélt alkotás szemlélése Winckelmann-nál minden mást elhomályosít, elleplez.¹⁷

¹²Gilbert-Kuhn 1966, p. 189

¹³Gilbert-Kuhn 1966, p.181

¹⁴Gilbert-Kuhn 1966, p. 234

¹⁵ Winckelmann 1978, p. 86

¹⁶ Winckelmann 1978, p. 95

¹⁷ Winckelmann 1978, p. 102

Winckelmann-nak előbb Drezdában, majd Rómában nyílt alkalmja arra, hogy saját szemével lássa az ókori műalkotásokat. Kora, a XVIII. század a múzeumok történetében a nyilvánossághoz való viszony tekintetében az az időszak, amikor már léteztek nagyfőúri, császári, királyi, egyházi gyűjtemények, de ezek javarészt még nem voltak a társadalom bármely tagja számára szabadon látogathatók, erre a századfordulóig várni kellett.

A nyilvánosság tekintetében alapvetően két mérföldkövet szokás kijelölni a múzeumok történetében, az egyik az angol Ashmolean Museum alapítása (1683), amelyet kifejezetten azzal a feltétellel hoztak létre, hogy a nagyközönség számára is látogatható legyen, a másik pedig a Louvre nagytermének megnyitása (1793). Az autopszia történeti kapcsolatban áll a muzeális intézmények törekvéseivel. A szubjektív látás tapasztalata és a „közszemlére tétel” a kiállítás gesztusában az ókori Rómát olyan „open air” múzeummá változtatta, ahol a görög műalkotásokat mint köztulajdont a köztereken állították fel, tehát Róma lakossága és a városon átutazó külföldi követek és kereskedők számára is láthatók voltak. A lakóépületekben megszorodtak a képtárak (pinacothecae), amelyekben leginkább hordozható festmények, freskók kaptak helyet, kifüggesztve vagy beépítve a falba. Az ily módon privát házakban berendezett képtárak ugyanakkor olyan terek voltak, amelyeket a középületek mintájára és a korabeli társadalmi konvenciók következtében hozzáférhetővé kellett tenni.¹⁸ A reneszánsz idején létrejövő, a természeti ritkaságokat a régészeti emlékekkel és műalkotásokkal vegyítő gyűjtemények elnevezésére különböző kifejezések szolgáltak (elhelyezésüktől, a gyűjtő ambíciójától és a gyűjtemény darabjaitól függően), ezek voltak a pandechion, a studiolo, gabinetto, Kunstkammer, Kunstschränk, Wunderkammer vagy a galleria. A musaeum kifejezés aztán fokozatosan egyre elterjedtebbé és elfogadottabbá vált, a fogalom olyan episztemológiai rendszert takart, amely nem csak intézményeket, hanem a kor jelentősebb képzetét és eszméit is magába foglalta, s egyben utalt arra a megélt figyelemre is, amely a klasszikus műveltségre irányult a korban, s amely kiterjedt az ókori alexandriai intézményre (Mouseion) is.¹⁹ A XVIII. századot a királyi gyűjtemények fokozatos nyilvánossá tétele jellemezte (az uralkodó által megszabott módon), a hozzáférés mértéke párhuzamban állt az európai társadalmi és kulturális változásokkal. A fiatal művészek, a külföldi elithez tartozók, az előkelőségek és a nép nagyobb szegmense számára lehetővé tett látogatás általában a hatalom demonstrálást szolgálta, miközben egyre nagyobb népszerűségnek örvendtek az olyan művészeti események, kiállítások, amelyeket például a Párizsi Szalonok (1737-től) vagy a Royal Academy (1768-tól) szervezett.²⁰ A korszak kiállítási logikáját a kultúrtörténeti gyűjtemények esetében ekkoriban leginkább a nagyság vagy a forma szerinti csoportosítás jellemezte, korai

¹⁸ Abt 2012, p.8

¹⁹ Abt 2012, pp. 9-10

²⁰ Abt2012, p. 18

kivételnek kell tehát tekinteni azokat, amelyek időrendben vagy iskolák szerint rendezték el a képeket.²¹ A században kezdődő differenciálódás során fokozatosan létrejöttek a különböző múzeumfajták, a művészeti, a történeti, később az országos és nemzeti múzeumok, amelyek a rákövetkező évtizedek alatt a társadalom bármely tagja számára látogathatóvá váltak.²² A múzeumok tehát fokozatosan a kultúra meghatározó részévé váltak, a művészeti alkotásokkal való személyes kontaktusnak is helyet adva oktató-nevelő funkciójuk a mai napig jelentős. A klasszifikáció, a narráció és a reprezentáció követelményén túl a múzeum az ízlés kiszolgálója, a mindenkor uralkodó korstílus megalkotója, a kánonok felállításának és elfogadtatásának aktív esztétikai-politikai tere.²³ A múzeum egyfelől őrzi, kutatja és jelentéssel ruházza fel a különböző kulturális emlékeinket, ezzel téve lehetővé a múlt tapasztalatát, az önmagunkra és jelenükre vonatkozó tudás tapasztalatát. A hagyomány – amelyet Panofsky úgy írt le, mint amely objektív és valóságos²⁴ – igazodási pontként áll elő, s az idő folyamából kiemelkedő emlékek és műalkotások segítségével elbeszéli a történelmet.

A múzeumban történő kiállítás ugyanakkor a művek szempontjából dekontextualizálást is jelenthet, hiszen - mint például a kultikus szándékkal létrehozott műalkotás esetében - kiszakítják eredeti helyéről, hogy utána a múzeum falain belül állítsák ki. Gadamer is megjegyzi ezt, amikor arról ír, hogy a régi vallásos képek elvesztetik eredeti otthonukat, elvesztik régi helyüket az életben, amikor múzeumba kerülnek. Ennek nemcsak tudatában vagyunk, hanem „Látni is megtanuljuk a képben magában, hogyan volt megfestve egy bizonyos helyre és milyen kultikus szerepet töltött be. Megtanuljuk együtt-látni a fényviszonyokat, és a környezetet is szem előtt tartjuk, amelynek része volt egykor a mű alakításában.”²⁵ A tudományos kutatás, a szakértelem – amelynek számolnia kell a történetiség kritériumával – megtaníthatja nekünk azt, hogy jobban lássunk, de soha nem nézhetjük az elmúlt korok műalkotásait olyan szemmel, „amilyenel születésük korában nézhatték őket.”²⁶ A hely-vesztettség mellett azonban van még egy fontos momentum, amely a muzealizálódás során a „szemlélet kedvéért” készített produktumok létmódját érinti, ez pedig éppen az, hogy a múzeumban műalkotássá válnak, a felállítás, a kiállítás gesztusában és csak általa válnak művé.²⁷ A kiállítás aktusába ugyanakkor nemcsak a kiállított mű, hanem a befogadó pillantása iránti igény, a látás megtörténe is belejátszik.

²¹ Waidacher 2011, p. 50

²² Waidacher 2011, p. 51

²³ Görgey 2013, p. 36

²⁴ Panofsky 1984, p. 264

²⁵ Gadamer 1994, p. 234

²⁶ Gadamer 1994, p. 234

²⁷ Gadamer 1994, p. 237

Annak ellenére, hogy a XVIII. században az eredeti műalkotásnak ugyan már megvolt a maga jelentősége, a különböző szobrokról készült gipszmásolatokra, kötetekben szereplő metszetekre úgy tekintettek, mint amelyek jogalapot szolgáltatnak a róluk való beszédre és írásra. Ezek a szobrokról készített másolatok ugyanakkor nem minden esetben voltak hűek az eredetihez; a Joachim Sandrart által készített Laokóon szoborcsoportról készült rézkarcról például hiányoznak a főpap fiai, s mégis ez a rézkarc szolgált Winckelmann forrásául.²⁸ „Megfigyelhetőség, körüljárhatóság, összehasonlíthatóság”²⁹ – ezek voltak azok az érvek, amelyek a másolatok mellett szóltak, s amelyek alapján célszerűbbnek bizonyulhattak az eredetivel szemben. A másolatgyűjteményekben a kópiákat úgy rendezték el, ahogyan azt a korabeli gyűjteményekkel tették, népszerűségük, számunknak növekedése e korszak jellemzője volt. Az autopszia csak akkor válhatott a műélvezet normájává, amikor mind a múzeum, mind a benne őrzött alkotások elindultak az individualizáció útján. Winckelmann a leghíresebb antik szobrokkal Rómában foglalkozott, életművének egyik paradoxonja pedig éppen az, hogy miközben a saját szemmel való látást hangsúlyozta, ő maga valójában nem szemlélhetett meg egyetlen eredeti görög szobrot sem, hiszen az általa látott kanonikus művekről azóta kiderült, hogy későbbi századokban készült római másolatok, így amit Winckelmann láthatott, az „a római ízlésen átszűrt grékoromán művészet volt.”³⁰ Mindazonáltal abban, hogy az autopsziára mint alapvető kulturális gyakorlatra tekintünk, Winckelmann-nak óriási szerepe van. A befogadó szerepe erősödött meg a művel és az alkotóval szemben, aki a kultúra részévé vált és egyszersmind annak kifejeződésévé is. Jelentősége abban is megnyilvánult, hogy a látás aktív cselekedetén keresztül a teremtésfolyamatnak is a részese lett: „Menj szellemeddel a testetlen szépség birodalmába, és kísérelj meg, hogy égi természet teremtője légy”³¹ – idézi Radnóti Sándor Winckelmann sorait. S ha ma már nem is öltünk magunkra fenséges tartást egy mestermű előtt állva, annyit leszögezhetünk, hogy a paradigmaticus műalkotásokkal való személyes találkozás iránti igény mélyen gyökerezik kulturális identitásunkban. Az eredeti mű és annak saját szemmel való látása a mai napig értéktöbblettel bír a másolatokkal szemben. Ha nem így lenne, nem látogatnánk sem a múzeumok állandó tárlatait, sem a különböző időszakos kiállításokat, galériákat vagy az egyéb kulturális helyszíneket (templomokat, kastélyokat, szoborparkokat). A múzeumok látogatóinak számából jól látható, hogy a gyűjtemények online elérhetősége nem befolyásolta jelentős mértékben a valós látogatások számát.

Egy mű szerző felől értett eredetisége azt jelenti, hogy tisztában vagyunk az auktorral, tudjuk, hogy kinek a keze nyomán született meg az adott műalkotás, ilyen értelemben az eredetiség a tárgy tulajdonsága, amely a keletkezésével, megalkotásával lesz a sajátja. A művészet történetében volt idő, amikor mellékesnek számított

²⁸ Radnóti 2010, p. 108

²⁹ Radnóti 2010, p. 111

³⁰ Radnóti 2010, p. 147

³¹ Radnóti 2010, p. 158

az alkotó személye, ám amint ez megváltozott és jelentőségre tett szert, abban a pillanatban a mű materiális eredetisége is felértékelődött. A művészet megváltozott ennek a fordulatnak a hatására, s nemcsak a művészt, hanem magát az egyes műalkotást is kitüntetett státuszra emelte. A kanonikus művek egyben kanonikus szerzőket is jelentenek. Egy műalkotásnak persze lényegéből fakadóan szembe kell néznie a másolással és a hamisítással, amelyek bár a művészet története során bevett gyakorlattá váltak, létmódjukat éppen az eredeti műalkotáshoz való oppozíciójukban hordozzák, csak az eredetihez viszonyítva lehet valami hamisítvány vagy kópia. A kézzel készített hamisítványokon, másolatokon túl a posztmodern évtizedeiben az appropriation art, vagyis a kisajátítás művészete teszi meg azt a gesztust, amely megkísérli felszámolni az eredeti alkotó és az eredeti mű viszonyát, ezzel pedig éppen e viszonyra és magára az eredetiség autoritására kérdez rá. Egy reprodukciós eljárással készített másolatról – gondoljuk például egy szoborról vagy festményről készített, albumba szereplő fényképre - minden nehézség nélkül megállapítható, hogy az nem maga az eredeti, hanem egy egyszerű másolat, amelynek léte kimerül abban, hogy az eredeti képmásaként álljon az album lapjain. A marketing célokat szolgáló reprodukciók – plakátok, bögrék, könyvjelzők, táskák, hűtőmágnesek – az eredetihez való utalás, emlékeztetés szerepét töltik be. Úgy tűnik azonban, hogy a modern technológia következtében olyan „hasonmások” látnak napvilágot, amelyek pontosságuk, kidolgozottságuk, az eredetivel való perceptuális megfelelésségük nyomán többet kínálhatnak, mint a fent említett másolatok. Az új reprodukciók tekintetében sok esetben már maga a megnevezés is problematikusnak tűnik. A Veronese-projekt honlapja a másolatot „facsimile” –nek nevezi, azaz aprólékos, minden részletében, kiterjedésében is az eredetihez hű másolatnak. A szíri emlékek reprodukcióira leginkább a „recreation” vagy esetleg kötőjellel elválasztva, mint „re-creation” hivatkoznak, Gálosi Adrienne „tökéletes helyettesnek” nevezi ezek közül azokat az új reprodukciós eljárások segítségével létrehozott rekonstrukciókat, amelyek az eredeti pusztulása után keletkeztek.³² Az egyszerűség kedvéért és annak érdekében, hogy jelezzem a reprodukció eddig megszokott formáitól való elkülönbözödésüket „hasonmásnak” nevezem ezeket. A perceptuális azonosság úgy tűnik, hogy jogalappal szolgálhat a hasonmásnak arra, hogy esetenként helyettesítsék az eredeti művet, meghatározott funkciók és célok alapján. A palmürai ív hasonmása az elpusztult eredetit helyettesíti, a Veronese festmény esetében pedig a rekontextualizáció volt a cél, tehát annak a folyamatnak az illuzionisztikus visszafordítása, amelyért a múzeumot szokás felelőssé tenni. Van Gogh képeinek hasonmásait – bemutatásukat követően - eladásra szánták, a bevételt pedig a múzeumra kívánták fordítani. Mindeközben persze nehezen vitatható az, hogy ezek a hasonmások végső soron ráirányították a figyelmet az eredeti műalkotásokra is. A reprodukálás lehetőségét minden ember alkotta dolog magában rejti - írja Benjamin – aki a technikai a reprodukciók szemére vetette, hogy hiányzik belőlük a műalkotás „itt- és most-ja”, vagyis „egyszeri léte-

³² Gálosi 2017, p. 117

zése azon a helyen, ahol van” – ez az, amit a mű valóságának fogalmaként azonosít, s amely technikailag nem reprodukálható.³³ Ugyanakkor a technikai sokszorosítás – annak ellenére, hogy híján van az aurának - önállóbb lehet az eredeti műalkotással szemben, több aspektusból is. Egyrészt a nagyítás segítségével láthatóvá válhatnak olyan részletek, amelyek a „természetes optika számára” nem adóttak, másrészt pedig a másolat olyan helyzetbe kerülhet, amelybe az eredeti nem, ahogyan például egy „katedrális elhagyja helyét, hogy egy művészetbarát dolgozószobájában szemléljék.”³⁴ A sokszorosítás lehetősége hosszú időn keresztül kimerült a különböző nyomatok és a kézzel készített másolatok, majd a technika előretörésével - és ezzel párhuzamosan az emberi közreműködés háttérbeszorulásával - a dezindividuálissá váló reprodukciók létrehozásában, mint amilyen például egy műalkotásról készült fénykép. George Kubler szerint azok a replikák, amelyeket emberi kéz alkotott, szükségszerűen eltérnek bizonyos mértékben az eredetitől, s ez egyfajta eltávolodást eredményez a kópia és az „archetípus” között. A tárgyakban immanensen benne lévő reprodukciós erő következtében a másolás kulturális tevékenységgé vált, amely a konvenció megőrzését biztosítja,³⁵ s amelyre története során a muzeális intézmények is alkalmat kínáltak a művészek számára. A másolatok létezése, közelsége történetileg adott számunkra, mégis a mai napig fenntartással kezeljük őket. Gadamer szerint a technikai sokszorosítás termékei (hanglemezek, festményekről készült fényképek) olyan reprodukciók, amelyek nélkülözik az értelmezést, így üressé válnak. A műalkotás a kifejlésben jut el létehez, a kifejlés pedig maga az értelmezés.³⁶ A másolat tehát ezekben az esetekben nem ad alkalmat az értelmezésre. Ha a hasonmások ugyanúgy néznek ki, esetleg - mint a Veronese-kép esetében - rekontextualizálva, eredeti rendeltetési helyükön, vagy, mint a Van Gogh hasonmások esetében, a múzeum falai között vannak kiállítva, netán az elpusztult eredeti helyett állnak, szükségképpen alkalmat adhatnak a (kvázi-)autopsziára, és így alkalmat kínálnak az értelmezésre is.³⁷ Ez pedig a különböző modern digitalizációs eljárásokkal és 3D nyomtatókkal létrehozott reprodukciók státuszának változását jelenti. Ha az értelmezés lehetősége magasabb státuszra emeli az eredeti művet, úgy az új reprodukciók és az eredeti mű között az értelmezés lehetőségén³⁸ alapuló hierarchikus megkülönböztetés érvényét vesztheti. Úgy tűnik tehát, hogy a mű történetisége marad továbbra is az a kritérium, amelyet nem tudunk számon kérni a hasonmásoktól sem. A Van Gogh képek esetében a hátoldalon feltüntetett információk, amelyek az

³³ Benjamin 1969, p. 305

³⁴ Benjamin 1969, pp. 305- 306

³⁵ Radnóti 1995, p. 106

³⁶ Gadamer 1994, p. 257-258

³⁷ Megkockáztatom, hogy az egyre tökéletesebbé válóhasonmások akár az auratikus élmény kiváltására is képesek lehetnek.

³⁸ Azért beszélek csak lehetőségről, mert az értelmezésért nem kizárólag a mű eredetisége, saját szemmel való látása kezkesedik. Mindig kérdéses, hogy megtörténik-e az értelmezés, és nagyban függ a mindenkori befogadó kondíciójától, s függhet a konvenciók és a hagyomány ismeretétől, történeti előképzettségünktől.

eredeti festmények bemutatásának időpontjairól és helyeiről szólnak, csupán egy komponense a mű saját történetének. A hasonmások – bármennyire is hűek az eredetihez – nem rendelkezhetnek azzal a tanúságtétellel, amely az eredetire ráakadó időbeli rétegek évszázados sajátja. Az őskori Chavuet-barlang másolata és a benne őrzött barlangrajzok pontos reprodukciói megóvják az eredeti barlangot, s lehetőséget nyújtanak arra, hogy pillantásunkat közös kultúránk legkorábbi képi ábrázolása-ira vessük, de bármennyire is igyekezzenek, nem fogják tudni magukra venni azt, hogy falait valaha ősemberek érintették és díszítették, mert ez egyedül csak az eredeti barlang sajátja lehet.

A virtualitás, a digitalizáció hozzá tartozik a kortárs tapasztalathoz, a jelen szövevébe ágyazódva átjárja az élet különböző területeit, a kommunikációtól kezdve a tudományos kutatásig, a művészettől a kultúrafogyasztásig. Ma két világ lakói vagyunk – citizenek és netizenek – egyszerre, a valóság mellett felépülő online és digitális világban a valós értékek mellett megjelentek a virtuális javak, a valós jelenlét mellett a közvetítettség tapasztalata, a technikai reprodukció mellett a digitális. A művészet egy ideje bármilyen formát ölthet, s úgy tűnik, hogy ez a megállapítás kulturális emlékezetünkre és a megőrzés, a bemutatás formáira is igazgá válhat az egyre tökéletesedő technológia előretörésével.

Irodalomjegyzék

- Abt, Jeffrey. 2012. „A nyilvános múzeum előtörténete.” Ford. Beck András. In *A gyakorlattól a diskurzusig*. 4-23. Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem.
- Benjamin, Walter. 1969. „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában.” Ford. Barlay László. In *Kommentár és prófécia*. 301-334. Budapest: Gondolat.
- Dragon Zoltán. 2011. „Frissül a humán tudományok szoftvere, avagy bölcsészet 2.0” [<http://magazin.apertura.hu/media/frissul-a-human-tudomanyok-szoftvere-avagy-%E2%80%9Ebolcseszett-2-0%E2%80%9D/1074/>] (2019.04.23.)
- Gadamer, Hans -G. 1994. Szó és kép – „így igaz, így létező” Ford. Schein Gábor. In *A szép aktualitása*. 227-266. Budapest: T-Twins.
- Gálosi Adrienne. 2017. „A tökéletes helyettes.” In *Művészet mindenk dacára*. 117-129. Pécs: Kronosz.
- Gilbert, Katherine E. – Kuhn, Helmut. 1966. *Az esztétika története*. Budapest: Gondolat.
- György Péter. 2003. „Pluralizmus és Disneyworld.” In *Az eltörölt hely – a Múzeum*. 121-145. Budapest: Magvető.
- GörgyPéter. 2013. „A (múzeumi) egyetemes történelem.” In *Múzeum – A tanulóház. Múzeumelméleti esettanulmányok*. 22-37. Budapest: Múzeumcafé könyvek.
- Panofsky, Erwin. 1984. „A művészettörténet mint humanista tudomány.” Ford. Telér Gyula. In *A jelentés a vizuális művészetekben*, 262-83. Budapest: Gondolat.
- Platón. 1984. „Theaitétosz.” Ford. Kárpáty Csilla. In *Platón összes művei*. 2 kötet. 895-1071. Budapest: Európa.
- Radnóti Sándor. 1995. Művészi és referenciális reprodukció. In *Hamisítás*. 106-113. Budapest: Magvető.
- Radnóti Sándor. 2005. „Az eredetiség Winckelmann-nál” [<http://www.holmi.org/2005/02/radnoti-sandor-az-eredetiseg-winckelmann-nal>] (2019.04.23.)
- Radnóti Sándor. 2010. „Autopszia.” In *Jöjj és láss!*, 93-211. Budapest: Atlantisz.
- Waidacher, Friedrich. 2011. „Mezomuzeális korszak.” Ford. Mélyi József. In *Az általános muzeológia kézikönyve*. 49-60. Budapest: ELTE BTK Művészettörténeti Intézet.

Winckelmann, Johann J. 1978. „A műalkotásokban levő gráciáról.” Ford. Rajnai László-Tímár Árpád. In *Művészeti írások*. 75-89. Budapest: Magyar Helikon.

Winckelmann, Johann J. 1978. „A római belvederei torzó leírása” Ford. Rajnai László-Tímár Árpád. In *Művészeti írások*. 89-105. Budapest: Magyar Helikon.