

Juhász Sándor

## Eredeti és másolat

■ Alphons Silbermann német művészetszociológus szerint elsősorban a befogadási folyamat elemzésével lehet lényegeset mondani a műalkotás társadalmi funkciójáról. A téma számtalan aspektusból vizsgálható, most csak az eredeti és másolt képzőművészeti alkotások kérdéséről ejtenék néhány szót, ideértve a hamisítványt, mely néha nagyon közeli fogalom a másolattal, és gyakran csak keletkezésük erkölcsi indítéka különbözteti meg őket egymástól.

Majd egy évvel ezelőtt nyílt meg a németalföldi Hieronymus Bosch halálának 500. évfordulójára rendezett nagyszabású tárlat a mester holland szülővárosának múzeumában. A londoni *The Guardian* kritikusa által az évszázad kiállításának nevezett esemény a festő szinte teljes életművét felvonultatta. Egyik legismertebb alkotását, a *Gyönyörök kertjét* azonban csak másolat képviselte, mert a Prado nem volt hajlandó a művet állandó tárlatából kivenni. Érdekes volt figyelni az emberek reakcióját, amikor szembesültek ezzel a ténnyel, pedig valóban jó minőségű, korai munka függött a falon Bosch követőjének a kezétől. A látogatók számára azonban mégis hiányzott valami: a sajátkezesítés, mely az eredeti műalkotás elválaszthatatlan kelléke, és a befogadást alapvetően befolyásoló tényező. Ez nemcsak napjainkban, hanem már a céhrendszer korában így volt, amikor teljesen természetesnek számított, hogy segédek és tanítványok festették meg a mester képeinek bizonyos részét vagy egészét. Rubens antwerpeni műhelyében hasonló volt a helyzet, számos alkalmazott dolgozott a megrendelések kivitelezésén. A vastag bukszájú kliensek azonban ragaszkodtak a saját kezű munkához. Ők nemcsak kiváló minőségű egyedi képet, de a festő „személyiségének” egy darabját is birtokolni akarták. Így volt ezzel az angol diplomata műgyűjtő, Sir Dudley Carleton, aki csereüzletet kötött Rubensszel: antik szoborgyűjteményét adta a festő képeiért. Fennmaradt levelezésükből kiderül, Rubens biztosította a gyűjtőt, hogy a felajánlott képek a saját mun-

kái, vagy ha más kezdte el, ő azokat teljesen átdolgozta, hogy eredetinek számítsanak. „Nem teszek semmilyen megjegyzést az árakra vonatkozóan – írta válaszában Carleton –, megfelelőknek találom őket, minthogy olyan képekről van szó, amelyeket teljesen Uraságod festett, kizárva a másolatokat és a műhelymunkákat.”\* Hát, ilyen szerepet tulajdonított a sajátkezesítésnek művész és vásárló már 1618-ban, a levélváltás idején.

A képzőművészet történetében gyakran előfordul, hogy a művész „keze nyoma” kifejezés nem teljes mértékben, hanem csak részben, vagy eszmeileg értendő. Ez leginkább a sokszorosított grafikai lapok tekintetében mondható el, ahol az alkotó eredetisége az eszme és a stílus sajátosságában, a kreativitásban nyilvánul meg. A grafikai technikák, főleg a fa- és rézmetszés speciális tudást és gyakorlatot igényelnek, ezért egészen a XIX. század végéig az volt a jellemző, hogy az alapvetően festő képzettségű művész csak a rajzot készítette el, amelynek alapján szakember munkálta meg a dűcot vagy a nyomólemezt. Id. Pieter Brueghel kompozícióit Philips Galle és mások vésték rézbe, Dürer fametszeteinek dűcait az 1510-es években már nem ő készítette, rábízták műhelye fametszőire. De ettől még a metszet Brueghel vagy Dürer alkotói szellemiségét hordozza. Persze a múltban is voltak peintre-graveur művészek, akik elsajátították a metszés, a karcolás technikáit, és közvetlenül munkáltak meg a nyomtatáshoz használt anyagot. Az Amszterdami Kabinet Mester néven ismert művész a Dürer előtti német grafika egyik legjelentősebb alakja volt a XV. század második felében. Sokszorosított grafikai lapjait hidegtű-technikával készítette, mely eleve csak tucatnyi levonatot tesz lehetővé. Nyolcvankilenc fennmaradt hidegtű-alkotása közül hetvennek csak egyetlen példánya ismert. Az alkalmazott technika miatt azonban ezek a lapok sem minősülnek egyedi alkotásnak, csak unikálisnak. Azonos műalkotásnak tekintünk minden lapot, amely ugyanarról a lemezről, dűcről kerül lehúzásra. Ezek a nyomtatás

során fokozatosan kopnak, ezért a levonatok minősége változik. A korai és a későbbi nyomatok csak esztétikai státuszukban és nem eredetiségükben különböznek egymástól. Vannak olyan nyomólemezek, amelyek hosszabb időn, esetleg évszázadokon keresztül használatban voltak, mint például Rembrandt néhány rézkarcolt lemeze, amelyekről a XVIII. században, sőt később is készültek levonatok. Ezek azonban elég jól elkülöníthetők a XVII. századiaktól, mivel a nyomólemez folyamatos kopása szükségessé teszi a felújítását, ami megváltoztatja az eredeti kompozíciót. A változásokat fázisok névvel jelölik, ezzel különböztetve meg a variációkat. Az első és a második fázis lapjait már nem tekintjük azonos műalkotásnak, még akkor sem, ha a változtatást maga a művész végezte el, és az eltérés csak minimális. Mivel nem pontosan ugyanarról a lemezről történik a sokszorosítás, két különböző műalkotásról van szó, amely más és más eredetiséget hordoz. A sokszorosított grafikai műveknél nem beszélhetünk a szó klasszikus értelmében vett sajátkezeségről, a modern lapoknál maximum a művész autográf szignatúrája származik közvetlenül az alkotó kezétől.

A műhelymunkák többségénél szintén a mester kreativitása jelenik meg a kompozícióban, melyet tanítványai vagy segédei kiviteleznek. A művészettörténet mindig igyekezett különbséget tenni eredeti, műhelymunka és másolat tekintetében. A múlt produktumait a fenti kategóriákba tudjuk sorolni – fenntartva az átjárhatóság lehetőségét –, de mit kezdünk a jelennel? Ha azt gondol-

juk, hogy a Rubens-típusú „festőgyárakban” készült műhelymunkák időszakát már rég magunk mögött hagytuk, nagyon tévedünk. A középkorhoz képest ugyan marginálisan, de kicsiben vagy nagyban napjainkig jelen van ez a gyakorlat a képzőművészetben. Vehetünk példát a magyar művészet közelmúltjából, ahol Belányi Viktor és Záhonyi Géza egyre-másra festették az Iványi Grünwald Béla képeket, amelyeket azután Iványi csak átjavított és szignált, ezzel jó nagy fejtörést okozva az életművével később foglalkozó szakembereknek. Ennél nyíltabban folytatja tevékenységét a kortárs képzőművészet egyik sztárja, az angol Damien Hirst, aki Andy Warholhoz hasonlóan nem szívesen készíti saját kezűleg műveit, arra hivatkozva, hogy a régi mesterek legtöbb alkotását is tanítványai, alkalmazottaik festették – a műhelymunkák és a mester saját kezű képei közötti műkereskedelmi árkülönbségről persze bölcsen hallgat. Több műhelyt üzemeltet, híres spot (petty) festményeit – több tucatot adott el belőlük – bémunkásokkal festette, ő maga hamar beleunt a munkába. „Csak nem fogom ilyen hülyeségre pazarolni az időmet. Nem a kivitelezés tesz valamit művészetté, hanem a koncepció” – válaszolt a fanyalgóknak. De még a koncepcióval is baj volt, mivel az említett petty festményekhez nagyon hasonló műveket készített a svájci John Armleder már az 1970-es években, jóval megelőzve angol kollégáját. Hirst azzal rázta le a plágiumvádakat, hogy művészek évszázadok óta kölcsönzik, lopják egymástól az ideákat, és ő is ezt teszi, csak sikeresebben, mint mások. Most akkor minek minősülnek ezek a festmények? A műkereskedelem csattanós választ adott a kérdésre, amikor a képek hatalmas összegért keltek el. A marketing és a spekuláció mindent felülírt.

A konvenciók elsajátítása szempontból a másolás nélkülözhetetlen eleme a művészetnek. Ezek többsége tanulmányi vagy ismeretterjesztési céllal készül, de sokszor kultúrtörténeti szerepet is betölt, hiszen mennyivel kevesebbet tudnánk például az ókori görög szobrászatról, ha számos mű nem maradt volna ránk római kori kópiában. A másolatnak ugyanúgy történeti és történelmi háttere van, mint az eredetinek, mivel mind a másoló korát, mind az eredeti műalkotáshoz való viszony változásának történetét tükrözi. Még a saját kezű, vagy egyidejű másolat is eltérő háttérrel hordoz az eredetihez képest, bármilyen közel álljanak is egymáshoz. A korabeli másolatok gyakran állítják nehéz helyzet elé a szakértőket. Mesterdarab vagy másolat? – tette fel a kérdést a rotterdami Museum Boijmans Van Beuningen, amikor a gyűjteményében lévő Anthony van Dyck *Szent Jeromosa* mellett kiállította a stockholmi Nationalmuseumból érkezett,

előző kompozícióval megegyező festményt. Az 1620 körül készült művek már régóta ismertek voltak a szakma és a közönség előtt, de mindeddig nem született egyértelmű válasz azokra az alapkérdésekre, hogy melyiket festette a művész saját kezűleg, és amennyiben mindkét kép a mester munkája, melyik volt a korábbi. Művészettörténészek és technikai szakemberek több hónapos kutatómunkája alapján végre válasz született a feltett kérdésekre. A festékanalízis azonos pigmentekből kevert színeket mutatott ki, melyek alapján megállapítható, mindkét festmény van Dyck antwerpeni műhelyében készült, ahol gyakran festettek másolatokat a mester munkáiról. A különböző átvilágítási eljárások apróbb kompozíciós változtatásokat fedtek fel a rotterdami példányon. Mivel a stockholmi képen ilyenek nem láthatók, ezt tekintik az előző másolatának. A minőség, az ecsetkezelés és egyéb tényezők alapján mindkét festmény van Dyck saját kezű munkájának bizonyult, de a másolat elkészítésében a műhely valamelyik tagja is részt vállalt.

Ennél sokkal érdekesebb története van a Pradóban lévő *Mona Lisa* másolatának, mely pár évvel ezelőtt került az érdeklődés középpontjába. A kép a Prado alapítása óta (1819) a múzeum tulajdonában van, korábban a spanyol királyi gyűjteménybe tartozott, de nem tudni, mikor és honnan került oda. Talán azonos azzal a Leonardónak tulajdonított női portréval, mely az Alcázar 1666-os leltárában szerepel. Miguel Falomir Faus, a Prado itáliai festészet osztályának vezetője szerint nagyon valószínű, hogy már a XVII. század elejétől Spanyolországban volt. A festmény majd kétszáz évig szerényen húzódott meg a múzeum gyűjteményében, mivel a portré mögötti tájat valaki lefestette feketére. A kémiai elemzés szerint ez valamikor 1750 után történhetett. Az átfestés magyarázata lehet, hogy a kép olyan enteriőrbe került, ahol a többi portré háttere eleve fekete volt, és az új „jövendőnek” alkalmazkodnia kellett a környezethez. A kép nem keltette fel a művészettörténészek érdeklődését, mivel tucatszám maradtak fenn XVI. és XVII. századi *Mona Lisa*-replikák. A festményt ismeretlen alkotó XVI. század első negyedéből való másolataként katalogizálták. A falemez anyagát tölgyfának gondolták, melyet leginkább Európa északi részén használtak a művészek, ezért többen flamand munkának tartották. A mostani vizsgálat az anyagot diófára módosította, amely Leonardo korában ugyanolyan gyakori táblaképalap volt Itáliában, mint a nyárfá, melyre az eredeti festmény készült. Méretében is hasonlóságot mutat a két alkotás, a Louvre remekműve 77 x 53, a madridi másolat 76 x 57 cm. A festményt minden lehetséges módszerrel átvilágították, majd megkez-

dődött a háttér fedő festék eltávolítása, és fokozatosan kibontakozott a Leonardo-képről jól ismert fantasztikus táj. Az igazi szenzációt a festmény feldolgozására indított projekt eredményét összefoglaló tanulmány jelentette, mely elsősorban az eredeti és a másolat részletes összehasonlítására, az elvégzett technikai vizsgálatokra és történeti kutatásokra támaszkodott. Ennek lényege, hogy a Madridban őrzött másolat Leonardo műhelyében készült, párhuzamosan az eredeti festménnyel. Ennek bizonyosságául a képen található alárajzolást említik. (Az alárajzolás a képet hordozó vászon vagy falemez alapozó festékrétegére történik, melyre a művész felvázolja a készülő kompozíciót.) Egy befejezett festmény másolója szabad szemmel nem láthatja a mű készülése közben történt kompozíciós változtatásokat, mivel a festékréteg azt teljesen elfedi – ez csak speciális átvilágítással tehető láthatóvá. A konkrét esetben pont arról van szó, hogy a másoló az alárajzolásban követi mestere változtatásait. Ez pedig csak úgy képzelhető el, ha egymás mellett dolgoztak. Ez az eljárás teljesen szokatlan, másolat általában kész műről készül. Mi lehetett a cél? Az egyik magyarázat szerint egy tanítvány oly módon akarta megismerni mestere munkamódszerét, hogy lépésről lépésre követte a kompozíció kialakulását. Amennyiben így van, nagyon meglepő az olyan drága anyagok használata, mint a dió-

fa tábla és a kék lapis lazuli pigment. A másik elképzelés szerint Leonardo egy stúdiómásolatot akart készíttetni egyik fontos ügyfele számára. A leggyorsabb megoldást a párhuzamos munka eredményezi, mivel mindkét kép azonos időben készül el. Bármi volt is az ok, az 1503-ban elkezdett két festmény csak évek múlva lett befejezve. A Louvre szerint az eredeti Leonardo 1503–1506 körül, a Prado szerint a másolat 1503–1516 körül készült. Bruno Mottin, a Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France vezető restaurátora szerint Leonardo két kedvenc tanítványának egyike festhette a másolatot: Andrea Salai, aki 1490-ben, vagy Francesco Melzi, aki 1506 körül lépett be a műhelybe.

Napjaink digitális technológiája meghökkentő hűségű kópiák előállítására képes. Nora Al-Badri és Jan Nikolai Nelles fényképek sokaságából létrehozta a berlini múzeumban található egyiptomi Nefertiti királynő büsztjének digitális változatát, amelynek 3D nyomtatott másolatát kiállították a kairói Amerikai Egyetemen. De hiába a milliméterre való azonosság, az eredetiség, mely Radnóti Sándor megfogalmazása szerint a történelmi hitelesség (ezen a mű fizikai történetét és tradíciók sokaságát érti), nem másolható semmilyen eljárással. A művek által hordozott komplexitás talán jobban tetten érhető, amikor egy másolatnak tartott műről kiderül, hogy eredeti. 2016. novemberi hír, hogy Manet *Reggeli a szabadban* (*Le Déjeuner sur l'herbe*) című híres festményének londoni másolata mégis a mester kezétől származhat. Idáig úgy gondolták, hogy a párizsi Musée d'Orsay épületében

látható eredeti festménynek pár évvel későbbi, kisebb méretű másolata, apró kompozíciós eltérésekkel. A Royal Academy of Arts kiállításán is így szerepelt 2013-ban. A művet birtokló Courtauld Gallery restaurátorai és kurátora mostani állítása szerint a festmény sokkal inkább előkészítő tanulmánymunka, mint későbbi másolat. A sajátkezűség és a kép történetében bekövetkező változás alapjaiban értékeli át a befogadást. Ha szigorúan csak formai esztétizmus oldaláról vizsgáljuk a kérdést, akkor a mű élvezetében az eredetiség nem játszik szerepet, de a történelmi látószög elvetése az alkotás egyik lényeges elemének negligálását jelenti.

A jóhízemű másolatok, vagy stílus tanulmányok keletkezésének körülményei egy idő után feledésbe mennek, és üzleti ügyesség folytán eredeti művekként kerülhetnek forgalomba, pedig nem ezzel a szándékkal készültek. A hamisítvány viszont már eleve az eredetiség látszatát akarja kelteni. A hamisítók egyik kedvenc fogása, hogy egy művész különböző képein megfestett motívumokból raknak össze egy új kompozíciót. Nagyjából 8-10 évvel ezelőtt forgott a hazai utcai műkereskedésben egy hamis Csontváry-kép, amely a mester *Tengerparti sétalovaglás* című alkotására épült. A háttér, az öböl és a két szélén lévő hegyoldal megegyezett az eredeti festménnyel, sőt az előtér lovasai is Csontváry figuráinak variációja. Akkurátus munka, a hamisító semmi lazaságot nem engedett meg, minden lónak négy lába van (az eredetin bizony van háromlábú is). De mit ér egy Csontváry-kép cédrus nélkül? Nosza, került egy rögvest a *Zarándoklás a cédrushoz* festményből, annak ellenére, hogy ez a fafajta nem igazán otthonos a tengerparton. Ezt valahol érezhette a hamisító, ezért a Taorminából vett görög színház romjának részletével próbálta a malórt ellensúlyozni. Szó mi szó, jól mutatott a cédrus mellett. A megbillent kép egyensúlyát az olaszországi tájból kölcsönzött virágzó mandulafával tette helyre az ismeretlen festő. Egy kis lila a felhőkre – és már kész is a legismertebb motívumokból válogatott „Best of Csontváry”. Minden igyekezete ellenére csak azokat tudta megtevéstetni, akik még nem

néztek meg alaposabban egy eredeti Csontváry-alkotást. Esetében egyértelmű, hogy busás összeg reményében ragadott ecsetet. Az ilyen primitív munkák készítőit leszámítva, általában nem a pénz az elsődleges motivációja a hamisítónak. Többségük megtört művészi karrierje miatt akart bosszút állni a szakmán és a kritikusokon. Hamisítvánnyal bizonyítani saját tehetségét és az úgynevezett szakértők alkalmatlanságát. Az így szerzett pénz csak hab a tortán. „A rossz művész másol, a jó művész lop” – mondta Picasso, és ez a hamisítókra is igaz. Ellopni egy művész szellemiségét: ez az igazi feladat egy jó hamisító számára. A műtárgy elkészítése már csak technikai tudás és anyagismeret kérdése. Persze ezen is el lehet bukni, de a modern műszeres vizsgálatok nagy részét csak a XX. század második felétől alkalmazzák műtárgyakra. Napjaink hamisítói már erre is próbálnak felkészülni. Kínában komoly tradíciója van régi tárgyak, köztük kerámiaák másolásának, melyek több évszázados technikával készülnek napjainkban is, nemegyszer hamisítás céljából. A kerámiaák kormeghatározásának legjobb módja a termolumineszcens (TL) vizsgálat, melyet úgy vernek át, hogy radioaktív anyagot fecskendeznek az alapanyagba. A hamisítók fantáziája kimeríthetetlen. A londoni Eric Hebborn volt az egyik legtehetségesebb, aki az 1950-es évek és halála (1996) közötti időszakban több mint ezer képet készített különböző korszakokból, de a régi rajzok voltak az igazi specialitásai. Egyik trükkjeként tanulmányrajzokat készített létező ismert festményekhez. Ezek egyike a Van Dyck stílusában rajzolt előkép a művész Pradóban őrzött *Töviskorona* című festményéhez, melyet a British Museum szerzett meg. Micsoda öröm egy kutató számára megtalálni egy addig ismeretlen rajzot, mely kapcsolódik egy létező festményhez, ezzel kölcsönösen erősítve egymás eredetiségét. A hamisító pont arra számít, hogy a felfedezés izgalma csökkenti a lebukás veszélyét, hiszen a szakértő azt látja, amit látni akar. A lebukott hamisítók többsége enyhe ítéllettel megússza a dolgot, és jó páran megkapják azt, amire a lelki mélyén vágnak: a hírnevet és a reflektorfényt. Hebborn nagy sikerű kézikönyvet írt a hamisításról (*The Art Forger's Handbook*), Tom Keating angol televíziós show-műsorok sztárja lett. Ő szinte kereste a lebukás lehetőségét, mivel számos munkájában „időbombát” rejtett el, például egy XVII. századnak tűnő festménybe egy csak később létező tárgyat helyezett. A Hoffmann Albert Elemér néven, Budapesten született Elmyr de Horynak is bőven kijutott a dicsfényből, a festőről Orson Welles készített dokumentarista jellegű filmet 1974-ben, *H mint Hamis* címmel. Németország második világháború utáni legnagyobb

festményhamisítási ügyéhez kapcsolódik Wolfgang Beltracchi neve, akit 2011 őszén ítéltek hat év börtönre Max Ernst, Fernand Léger, Heinrich Campendonk, André Derain, Max Pechstein művek hamisításáért. Ő szintén híres ember lett, és kiadták életrajzi könyvét.

A hamisítványoknak falazó közvetítőket, kereskedőket, művészettörténészeket és múzeumokat a büszkeség, a presztízs vagy szimplán az anyagi érdek motiválja, mely időnként felülír minden szakmaiságot. A *New York Times Magazine* 2001-ben szellőztette meg Nicholas Turner kurátor történetét, aki a kaliforniai J. Paul Getty Museum gyűjteményében figyelt fel hat gyanús rajzra. A Raffaello, Fra Bartolomeo és más hasonló régi mestereknek tulajdonított munkákat Hebborn által készített hamisítványoknak tartotta. A művészettörténész részletes érvekkel támasztotta alá gyanúját, és kérte a múzeum vezetőségének engedélyét egy mélyreható tudományos vizsgálat elvégzéséhez. Nem kapta meg. A múzeum nem kockáztatta, hogy a közel egymillió dollárért vásárolt rajzok esetleg hamisítványnak bizonyuljanak, és ezzel nevetségessé tegyék az intézményt. A szomorú az, hogy nem ez az egyetlen ilyen történet. A műkereskedelemben évente dollármilliárdok cserélnek gazdát. Néhány kereskedő számára túl nagy a csábítás a gyors pénzkeresetre, ezért szemet hunynak hamisítványok felett. Ez vezetett a New York-i Knoedler Gallery bezáráshoz 2011 őszén. Az 1857-ben alapított patinás kereskedés hamis Jackson Pollock, Mark Rothko és hasonló kaliberű művészek nevével ellátott képek eladásával okozott veszteséget gyanútlan ügyfeleinek. A sort hosszan lehetne folytatni, mivel a hamisítás szinte egyidejű a művészettel, és művelői elismerés, vagy anyagi haszon reményében készakarva tévesztenek meg másokat. Az átlagember védtelen ezekkel szemben, kénytelen szakemberek és intézmények véleményére hallgatni, melyek a fenti példák alapján nem tűnnek mindig bombabiztosnak, a tévedés lehetősége bőven benne van a pakliban.

#### JEGYZETEK

- \* GARAS Klára: *Kortársak a németalföldi festőművészetről*. Bp., Gondolat, 1967, 79.