



FARKAS ZSUZSA

## „Mostantól a festészet halott”

„À partir d'aujourd'hui la peinture est morte.” A tanulmány választott teorémája, mely egyesek számára talán blaszfémianak minősül, Paul Delaroche-nak (1797–1856), a francia festőnek tulajdonítható. A hagyomány szerint az elismert festőművész így reagált, amikor meglátta az első dagerrotípiát 1839-ben. A művészt ma már kevesen ismerik, hiszen a nyájas stílusú akadémiai festészet történelmi ágára a feledés homálya borult. A művészcsaládból induló festő 1822-ben mutatkozott be a először a párizsi Szalonban. 1824-ben *Jean d'Arc* című művét Stendhal méltatta mint kiváló művet.<sup>1</sup> Egy Walter Scott novellát elevenített meg az *Erzsébet angol királynő halála* című nagy történelmi képével 1828-ban, melynek nyomán a legdivatosabb mesterek közé emelkedett.<sup>2</sup> Számos történelmi képe közül a *Herceg a Towerben* címűt Shakespeare III. Richardja ihlette. *Cromwell I. Károly koporsójánál* képéhez Francois-René Chateaubriand történetét használta fel. 1832-ben a francia művészeti Akadémia tagjává választották, bár még csak harmincöt éves volt, de már a vezető mesterek közé tartozott. Mivel 1833-tól az École des Beaux-Arts tanára, véleménye nagy hatást gyakorolt a korabeli közvéleményre. A hírneves francia festő, Horace Vernet (1789–1863) az apósa volt, együtt próbálkoztak a kiállításokra való bejutás, vagyis a zsűrizés reformjával, hogy a fiatal festők is bemutatkozhasanak a Szalonban.<sup>3</sup> 1843-ban nyitotta meg műtermét, ahol a következő generáció jelentős fényképészeit nevelte. Ezek közé tartozott Gustave le Gray, Henri Le Seq, Charles Nègre és az angol Roger Fenton is. Természetesen Delaroche életműve is folytatódott a „festészet halála” jóslat után, hiszen fő műve, a *Hémicycle des Beaux-Arts* című freskó, mely a művészet hetvenöt nagy alakját ábrázolja, az École des Beaux-Arts-ban 1842-ben készült el. A huszonhét méter hosszú freskó az iskola hivatalos amfiteátruma volt, amely a régi görögöktől Nicolas Poussinig minden kor művészeit felvonultatta. Párizs nevezetességei közé tartozott, 1855-ben ugyan megsérült egy tűzvészben, de maga a művész restaurálta alakjait.

A legújabb kutatások szerint így hangzott a mondat: „*La peinture est morte, à dater de ce jour!*” (Angolul pedig: *From this day painting is dead!*) Első említése Gaston Tissandier: *Les Merveilles de la photographie* című, 1874-ban megjelent kötetében történt.<sup>4</sup> Ez teremtette meg a máig élő mítoszt. Egy kortárs író állításával állunk tehát szemben.<sup>5</sup> Tissandier

<sup>1</sup> Bann, Stephen: *Paul Delaroche. History painted.* London, 1997. 10.

<sup>2</sup> olaj, vászon, 422×343 cm Musée du Louvre, Paris

<sup>3</sup> Bann, Stephen: *Parallel Lines. Printmakers and Photographers in Nineteenth-Century France.* London – New-Haven, 2011.

<sup>4</sup> „Les artistes sont saisis d'étonnement et d'admiration: Paul Delaroche a vu Daguerre, il lui a arraché des mains un plaque impressionnée plaque la lumière. Il la montre partout en s'écriant: »La peinture est morte à dater de ce jour«!» Tissandier, Gaston: *Les Merveille de la Photographie.* Paris, 1874. 64. (újra kiadás BiblioBazár 2010.)

<sup>5</sup> Tissandier: *Les Merveille de la Photographie*, 331. Hachette et vie

szerint Delaroche megkérdezte François Arago fizikust (1786–1853) – aki bejelentette a daguerrotípija felfedezését 1839. augusztus 19-én –, hogyan hasznosítható a daguerrotípija felfedezése, és milyen művészi lehetőségeket rejt magában. Delaroche emlékirataiban mindennek nem található nyoma, ezt már többen megvizsgálták és konstatálták. Egy komoly fotóművészeti lexikon szócikk kapcsán részletesen kifejtette véleményét Stephen Bann, Delaroche mai monográfusa.<sup>6</sup> Bann azt állítja, hogy valójában csak Tissandier adta Delaroche szájába ezt a frázist,<sup>7</sup> és Helmut Gernsheim volt az, aki 1955-ben saját fotótörténetében mindezt újra felidézte, s a festő megállapítását hisztérikus kirohanásnak bélyegezte.<sup>8</sup> Gernsheim 1839 augusztusához, a daguerrotípija hivatalos, akadémiai bemutatójához kötötte a történetet, Bann szerint viszont mindez semmilyen realitással nem bír, primer forrás nem található ennek bizonyítására.<sup>9</sup> A források hiánya azonban nem jelenti azt, hogy nem hangozhatott el ez a mondat, vagy hogy azt pusztán Tissandier agyafúrt feltevésének kellene minősíteni. Az író gondolatmenetét úgy folytatja, hogy Raffaello és Michelangelo művészete nem halt meg, csak a nagy felfedezések inspirációi és maga a tudomány ért el a művészethez. Tissandier részéről ugyanannyi érvet sorakoztathatunk fel a gondolat mellett, mint ellene. Feltételezhetően a „levegőben lógott” e gondola, és különféle beszélgetések során számos vita folyt e témában.

A híres mondat „eredetiségének” vizsgálata már 1996-ban megkezdődött. Anne McCauley nevezetes könyvében megemlítette, hogy már 1839 elején is rendeztek egy daguerrotípiabemutatót.<sup>10</sup> Ekkor elismerő szavak hangzottak el Delaroche-tól, amit két forrással is lehet bizonyítani. Ha valaki a daguerrotípija első bemutatója alkalmával bizonyítottan pozitívan nyilatkozott a felfedezésről, miért változtatta meg radikálisan véleményét a második bemutató után? Ha ez a bátor megállapítás elhangzott a festészet végéről, akkor azt miért csak huszonöt évvel később jegyezték le? A fentiek miatt kulcskérdéssé vált, hogy vajon mikor látott először Delaroche daguerrotípiát. A festő érdeklődése és kapcsolata a fényképezéssel bizonyítható, hiszen Jean-Baptist Biot (1774–1862) francia fizikus társaságában ellátogatott Daguerre 1839 januárjában tartott első bemutatójára az Akadémiára. Erről Biot William Henry Fox Talbothoz (1800–1877) – a negatív eljárás felfedezőjéhez – írt leveleiből ismerünk meg részleteket. A szobájában, ahol a „fotogenikus” képek előtt álltak, Biot hallotta, hogy azt mondják, hogy olyan nagy festők, mint Paul Delaroche és Horace Vernet szerint végtelen sokat lehet tanulni a képektől, a művészek például a fény és árnyék megoszlásának tanulmányozását, a tárgyak pontos bemutatását.<sup>11</sup> Mindez bizonyítja, hogy a művész élénk érdeklődéssel fordult az új medium felé, bár ő maga soha nem fényképezett.<sup>12</sup> Delaroche szavai egy kortárs fizikus levelében maradtak fenn, de egy 1839. január 11-én kelt újságcikk szinte ugyanezt közölte. A festő François Aragoval való január 7-i beszélgeté-

<sup>6</sup> Bann, Stephen: *Delaroche*. In: Hannavy, John: *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New York, 2008. Vol. 1. A-I. 406-407.

<sup>7</sup> Tissandier: *Les Merveille de la Photographie*, 62.

<sup>8</sup> Gernsheim, Helmut: *The Origins of Photography*. Cleveland–London, 1955. 40.

<sup>9</sup> Bann, Stephen: *Photographie et reproduction gravée. L'économie visuelle au XIXe siècle*. In: *Études photographiques*, 9. 2001. május, 22–43. [En ligne], mis en ligne le 09 février 2005. <http://etudesphotographiques.revues.org/241>. Letöltve 2014. ápr. 5.

<sup>10</sup> McCauley, Elizabeth Anne: *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848–1870*. New Haven – London, 1994. 14.

<sup>11</sup> Biot levele Talbothoz 1839. február 13. National Media Museum (Bradford) Collection number 1937. 4834

<sup>12</sup> Bann: *Photographie et reproduction gravée*, 22–43.

se után elismerően nyilatkozott Daguerre felfedezéséről. „Még a legtehetségesebb festő számára is hasznos tanulságokat adhat [a daguerrotípiát] ahhoz, hogyan lehet a fény és árnyékkal nemcsak a tárgyak körvonalát, hanem a helyi színeket is kifejezni” – idézte mondatait az újság.<sup>13</sup> Bann végül arra a következtetésre jutott, hogy Delaroche nem ellenséget látott az új felfedezésben, hanem szövetségest.

E furcsa feltevésnek százhetvenöt évnyi ismétlése, magyarázata mára óriási méretű (szak)irodalmat eredményezett. Ennek csak igen vázlatos összegzésére van mód, kiemelve néhány speciális elemzést. Minden végelmélet kiindulópontja a filozófiai megközelítés, alaptéziseinek az a feladata, hogy megkérdőjelezze bizonyos elméletek érvényességét.

Immanuel Kant *A filozófiában újabban meghonosodott előkelő hangnem* (1796) című, kevésbé ismert írásában ír a filozófia haláláról.<sup>14</sup> Kant a misztagógok<sup>15</sup> elleni replikája után említi a filozófia végét vagy a halálára való várakozást, a filozófia teste fölötti virrasztást. Számos apokaliptikus írás, ahol a végnek, a végső határának, az utolsó közelgésének kimondásáról van szó, Kantra utal vissza. Ő indította útjára ezt a diszkurzust azzal, hogy egy bizonyos típusú metafizika végét mondta ki.

A történelem írói a filozófusokhoz hasonlóan közel kétszáz éve emlegetik tudományuk halálát. Augustin Thierry már 1820-ban megállapította, hogy új módon kell történelmet írni.<sup>16</sup> A szélesen hömpölygő tudománytörténeti megközelítések közül példaként két modern könyv szolgál alapvetésül. Mindkettő hozzáférhető magyarul, nagy hatást gyakorolnak a szélesebb közönségre is. Talán nem annyira speciálisak, mint a történész folyóiratokban található pontosabb taglалások. A vizsgálat tárgyát az idő, az események képezik, amelyek zsákutcába futhatnak, a vége felé közeledhetnek.<sup>17</sup>

Nézzünk néhány irodalmi példát. Heinrich Heine 1832-ben, Johann Wolfgang von Goethe halálakor a Goethe nevével fémjelzett régi, „arisztokratikus” művészeti korszak végét jósolta. Szerinte új, demokratikus irodalmi periódus kezdődik – a romantika.<sup>18</sup> Azóta több hullámban is felvetődött a halál és a vég képzete, sok nagy író hagyott maga után ilyen nyomokat. Az irodalmi nézőpont értékelésére csak egy mai példát említünk. A princetoni egyetem professzor emeritusa, Alvin Kernan egy egész kötetet szentelt az irodalom halála gondolat taglалására.<sup>19</sup> Megállapítja, hogy a tradicionális értékek, az emberiség fontosságának megkérdőjelezése nyomán az irodalom válságon ment keresztül. Azokat a pontokat keresi, amelyek az irodalom hanyatlását idézték elő. Azon gondolkodik, hogyan lehetne visz-

<sup>13</sup> Le National, 11. janvier 1839. (2. oldal)

<sup>14</sup> Derrida, Jacques – Kant, Immanuel: *Minden dolgok vége*. Ford. Angyalosi Gergely, Mesterházi Miklós, Nyizsánszky Ferenc. Budapest, 1993. 9–34.

<sup>15</sup> A misztatóg vagy a beavatott pap funkciója az, hogy beléptesse a jelentkezőket a misztériumba.

<sup>16</sup> Augustin Thierry: *Dix ans d'études historiques*. Paris, 1834. 11.

<sup>17</sup> Vö. Simon Zoltán Boldizsár: *A történelemelmélet öngigazolása*. Aetas, 26. évf. (2011) 4. sz. 174–184.; Erős Vilmos: *Az angol történetírás a huszadik században*. Aetas, 27. évf. (2012) 3. sz. 139–154.; Noiriel, Gérard: *A történetírás „válsága”. Elméletek, irányzatok és viták a történelemről, tudományválságtól napjainkig*. Ford. Czoch Gábor. Budapest, 2001.; White, Hayden: *A történelem terhe*. Ford. Berényi Gábor et al. Budapest, 1997.

<sup>18</sup> Heinrich Heine: *Essays I. Über Deutschland. Erstes Buch*. In: Werke und Briefe in zehn Bände. Band 5. Berlin und Weimar, 1972. 175–216. „Die meisten glauben, mit dem Tode Goethes beginne in Deutschland eine neue literarische Periode, mit ihm sei auch das alte Deutschland zu Grabe gegangen, die aristokratische Zeit der Literatur sei zu Ende, die demokratische beginne oder, wie sich ein französischer Journalist jüngst ausdrückte, »der Geist der einzelnen habe aufgehört, der Geist aller habe angefangen.«”

<sup>19</sup> Kernan, Alvin: *The Death of Literature*. New Haven, 1992.

szaállítani az irodalom életképességét a 20. századi kultúra megváltozott körülményei között. Más kritikusok (E. D. Hirsch, Allan Bloom) azt kutatták, hogyan növekszik a kulturális írástudatlanság a modern társadalomban. A technológiai forradalom a nyomtatott formát elektronikus kultúrára deriválta, az írott szó autoritása helyére a televízió, a film, a számítertechnika autoritása lépett. Fordulat következett be az irodalmi kritikákban is a tradicionális irodalom dekonstruálása és a jelentés semmivé nyilvánítása miatt, s felgyorsította a korábbi kánon szétesését az ideológiai elfogultság is. A művészet politikai befolyásoltsága, a plágium, az újabb szerzői jogi viták azt eredményezték, hogy a régi, romantikus alkotóművész és a mű mint tökéletes és változatlan ikon megszűnt létezni.

Tovább lépünk a kultúra kérdésfelvetései felé. Hans Belting egy önálló kötetben vizionálta a „művészettörténet vége”-t, ami a 20. század utolsó éveiben hozta lázba a szakmát.<sup>20</sup> A valaminek a végéről való beszéd a tárgy megközelítésének és kérdésessé tételének módja. Belting jelszava: változtassuk meg a beszédmódot azért, hogy csak bizonyos artefaktumoknak és ne az egésznek legyen vége.<sup>21</sup> A művészettörténet értelmezése változatokra tagolódik, amelyek versenyre kelnek egymással, hogy megszerezhesék a művészet értelmező monopóliumát.<sup>22</sup> „Lehet, hogy tényleg fogyóban vannak az alternatívák a saját kultúránk határain belül, de megtalálhatjuk őket máshol, ott, ahol eddig nem is gondoltuk” – zárja gondolatait igen sejtelmesen.<sup>23</sup> Beltinget sok támadás érte *A művészettörténet vége* című kötetének hangzatos címe miatt. A 2002-ben Chicagóban megjelent angol fordításban *Művészettörténet a modernség után* címet adta a könyvnek a kiadó, melyet – újragondolva a történeteket – a szerző maga is találónak minősített.<sup>24</sup>

A véget nem érő vég része a modernség mítoszának, amely a művészet mítosza. Valójában a művészetnek nem lehet „véget vetni”, mert nincs alternatívája, legfeljebb kritikusokban viszonyulhatunk hozzá – mint ajánlja Belting<sup>25</sup> –, vagy arra kényszerülhetünk, hogy kitágítsuk a fogalmat, és mindig újradefiniáljuk. A valaminek a végéről való beszéd valószínűleg azért is érdekel bennünket, mert a történelem, a kultúra, a művészet végcélját folyton félreértjük, és mivel erről nincsenek tisztázott fogalmaink, ellentmondásokba bonyolódnak. A művészet filozófiai definíciója folyamatosan változik, mára a legsajátosabb természetévé vált az, hogy minden eleme paradoxonokkal telített.

A művészet fejlődésének elmélete az ember biológiájából eredhet. Northrop Frye kanadai filozófus (és sokan mások is) úgy véli, hogy az emberi élet az útjának felén (harmincöt évesen) válságba jut, mert felismeri, hogy egy körforgás foglya, és megkezdődik a hanyatlás.<sup>26</sup> Arisztotelész *Poetikájában* vázolta fel a tragédia fejlődésének menetét (kezdet, közép és vég), ez szolgált a művészetek általános fejlődésének paradigmájával.<sup>27</sup> A görög filozófus a fejlődést a mozgás egyik nemének tekintette, a tudomány feladatát ennek okainak feltá-

<sup>20</sup> Hans, Belting: *A művészettörténet vége. Az első kiadás újragondolt változata – tíz év után*. Ford. Teller Katalin. Budapest, 2006.

<sup>21</sup> Belting: *A művészettörténet vége*, 8–9.

<sup>22</sup> Belting: *A művészettörténet vége*, 283.

<sup>23</sup> Hans Belting: *A művészettörténet vége és napjaink kultúrája*. In: Perneczky Géza (szerk.): *A művészet vége. Európai füzetek első szám* 1999. 51–66. Ford. Kiss Zsuzsanna. Internetelérés: [mek.oszk.hu/01600/01654/01654.htm](http://mek.oszk.hu/01600/01654/01654.htm) (2014. december 10.)

<sup>24</sup> Belting: *A művészettörténet vége*, 2006. *Utószó a második kiadáshoz*. 283.

<sup>25</sup> Belting: *A művészettörténet vége*, 18.

<sup>26</sup> Northrop Frye' s *Notebooks and Lectures on the Bible and other Religious Texts*. Ed. by Robert, D. Denham. Toronto, 2003. 59.

<sup>27</sup> Arisztotelesz: *Poetika*. Ford. Sarkady János. Budapest, 1997.

rásában jelölte meg. Minden fejlődés célt előfeltételez, aminek négy okát jelöli meg: formai, cél, ható, anyagi.<sup>28</sup> A művészet fejlődése nem a végcél felé tartó állandó haladásként írható le, a végcél felé tartó végtelen haladás képzelete Kanté.<sup>29</sup> A 18-19. század határozottan a haladáselmélet mellett foglalt állást. A művészettörténetben Johann Winkelmann (1755) az antik hagyományból merített haladás- és hanyatláselmélete Ernst H. Gombrich elméletén (1971) keresztül posztulálódott.<sup>30</sup> Erről olvashatunk bővebben *Művészet és fejlődés* című kötetében, amely magyarul 1987-ben jelent meg. „A haladás vége – hogy modern kifejezéssel éljek – nyitott” – írta Gombrich.<sup>31</sup>

Úgy tűnik, amikor elérkezik egy-egy képzőművészeti műfaj haláláról való beszéd, akkor hirtelen minden átrendeződik. Amikor kiderül, hogy például a festészetet és fényképészetet meghatározó definíciók nem relevánsok többé, mert elavultak, megszólal egy-egy filozófus, esztéta vagy művész, és megalkotja a megváltozott kánont. Egy-egy elavulási folyamatban metamorfózis is lejátszódik, amely miatt nem a képek megnyilvánulási formáinak végére érkezőnk, hanem mindig újabb változat rajzolódik ki.<sup>32</sup> Jelen korunkban tanúi voltunk annak, hogy előtérbe került a képi fordulatok rendszere, amely a képek változó helyzetét, átalakuló szerepét elemzi szélesebb mederben. Ma az elméletek is gyorsan elavulnak, ezért fontos kérdés az is, hogy kik jogosultak a kötelező interpretációk megadására. Létrejöhet egy zárt társadalmi csoport értelmezési monopóliuma, amely erősen védelmezi – akár szankciókkal is – pozícióit.

A történelem és benne a kultúra fölötti halálos ítéletet sokan, sokszor kimondták, de senki sem volt hajlandó végrehajtani. Az 1960-as, 1970-es években az *Artforum*-ban,<sup>33</sup> mely egy New Yorkban megjelenő vezető művészeti periodika, számosan megjósolták a festmények végső bukását, majd kis idő múlva tanúságot tettek arról, hogy a festészet újjászületett.<sup>34</sup> Mindig új definíciók és tervek születtek. Ha a festmény-fénykép, fénykép-mozgó kép, fénykép és digitális kép létrejöttének menetét állítjuk párhuzamba, a legszembetűnőbb a találmányok mögött húzódó lényegi aspektus: a felgyorsulási processzus felismerése, és nem a vég és a halál. Mindez azt üzeni, hogy egy-egy korszak dinamikája változik meg, ami minden átalakulás mozgatórugója.

Pernecky Géza 1993-ban az akkor induló magyar *Balkon* művészeti havi lap első számában ezt kérdezte: „...napjainkban a legfőbb trend a művészet öngyilkossága?”<sup>35</sup> A művészet öngyilkosságának teóriája szerint a jó művészet a piac és a giccs elől menekülve az önlebontás és hallgatás útját választja. A cikk megjelenése óta eltelt húsz év, és ma a festészet és a fényképészet is él és virágzik, az egymás utáni képi fordulatoknak köszönhetően kivételes remekművek születnek folyamatosan. Időnként jelentős filozófusok, történészek és írók, sőt egyes képzőművészek is megjósolják halálukat vagy végüket, de ezek csak az újtól

<sup>28</sup> Arisztotelesz: *Metafizika*. Ford. Halasy-Nagy József. Szeged, 2002. (3. javított kiadás)

<sup>29</sup> Kant, Immanuel: *Minden dolgok vége*. In: Derrida–Kant: *Minden dolgok vége*, 105.

<sup>30</sup> Winkelmann, Johann: *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban*. (Drezda, 1755) In: Marosi Ernő (szerk.): *Emlék márványból vagy homokkőből*. Ford. Marosi Ernő. Budapest, 1976. 215–237.; Gombrich, Ernst H.: *Művészet és fejlődés*. Ford. G. Beke Margit, Falvy Mihály. Budapest, 1987. 30.

<sup>31</sup> Gombrich: *Művészet és fejlődés*, 62.

<sup>32</sup> Bredekamp, Horst: *Fordulópontok. Az iconic turn ismertetőjelei és igényei*. In: Nagy Edina (szerk.): *A kép a médiaművészet korában*. Ford. Kékesi László. Budapest, 2006. 20.

<sup>33</sup> 1962-től jelent meg, nemrégiben ünnepelte ötvenedik születésnapját.

<sup>34</sup> Crimp, Douglas: *The End of Painting*. Octorber, vol 16. (Spring, 1981) 69–86.

<sup>35</sup> Pernecky Géza: *A patkánykirály kora*. *Balkon*, 1. évf. (1993) 1. sz. 16–21.

való idegenkedés szülőttei, a megszokotthoz való ragaszkodásból fakadnak. A festészet és a fényképészet halálát vizionáló hatásos kommentárokat felidézünk, majd számúzhetjük is, mert nem teljesegett be jóslatuk. Cinikusabban úgy vélhetjük, hogy az apokaliptikus jövendölések pusztán jó szövegek, a figyelemfelkeltés bravúros eszközei. A folyton megújuló festmények és fényképek reprodukciókban, digitális változatban, de tárgyi mivoltukban is itt vannak körülöttünk, ezáltal az örökkévalóság és tartósság képzetét keltik. Egyre több és átláthatatlanabb a számuk, ami egy hangsúlyos, egyre táguló kép-korszak eljöveteletét prognosztizálja.

Perneckzy Géza remek cikkei és könyvei igen részletesen taglalják a vég érzetének folyamatait, például egy tanulmánykötet előszava 1999-ben, amely a *Művészet vége* címet viseli.<sup>36</sup> Ezzel párhuzamosan megismerhettük Perneckzy fordításai jóvoltából Belting, Danto, Vattimo elképzeléseit is. Perneckzy Danto szövegeinek hatásáról ír megnyerően, akinek jövendölése szerint a művészet végét a filozófiai kisémmizés jelenti.<sup>37</sup> Hegel: *Esztétikai előadások* (1827) előszavára utalva (amely kimondja, hogy a művészet halott) Danto azt vallja, hogy a művészet saját öntudatába ment át, vagyis önmagára reflektál. Nem foglalkozhat többé mással, mint saját ontológiai természetének elemzésével: „...a művészet léte nem szűnt meg, tehát nem egyszerűen halott, hanem csupán a végéhez érkezett el, amennyiben mássá alakult át – nevezetesen filozófiává.”<sup>38</sup>

Danto a fejlődő diszciplinaként felfogott művészet végéről beszél. A művészet a művészet filozófiájának eljöveteletével ért véget, amikor a művészet feloldódik az önmagára vonatkozó tiszta gondolatban, s csak saját elméleti tudatosságának tárgyaként őrződik meg „valami” belőle.<sup>39</sup> A folyamat úgy zajlik, hogy a műértők újra és újra fölteszik a kérdést a művészet mibenlétéről, a kérdések segítenek körvonalazni az indokok diszkurzusát, amelyet a művészet intézményes elmélete igyekszik megragadni. A műveket értékelő és konstituáló művészeti világ lényege az indokok diszkurzusa, amely megállapítja, hogy mi művészet és mi nem, mi értékes és mi nem. Így áll össze és válik elfogadottá a kánon, majd manifesztumokban következik be annak magyarázata.

E kánonnal kapcsolatban Márkus György filozófus (1934–) egy további paradoxonra hívja fel a figyelmet. Hogy egy műalkotás eléri-e szándékolt határát, betölti-e tervezett funkcióját, átadja-e kitzűött jelentését, nemcsak és elsősorban nem is belső minőségétől függ, hanem attól, hogy talál-e magának e célokra hangolt közönséget.<sup>40</sup>

Kant a filozófia halálát, Hegel a művészet halálát jövendölte meg. Hegel kijelentése a modern művészetről szóló viták megújuló toposzává vált, mert problémává emelte a művész problematikus helyzetét, társadalmi relevanciáját és kulturális teljesítményét övező tisztázatlanságot és bizonytalanságot. Hegel szerint a szó empirikus értelmében vett művészet virágozhat és fejlődhet azután is, hogy filozófiailag releváns értelmében véget érne.<sup>41</sup> Belting és Danto azért revidiálja folyamatosan nézeteit, mert a művészeti folyamatok hatnak a véglméletekre. A filozófusok a modern kor végét diagnosztizálták, és egyúttal a ha-

<sup>36</sup> Perneckzy Géza: *A „művészet vége” – baleset vagy elmélet*. In: Perneckzy Géza (szerk.): *A művészet vége?* Európai füzetek 1999. Első szám 7–49.

<sup>37</sup> Danto, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet*. Ford. Babarczy Eszter. Budapest, 1997.

<sup>38</sup> Danto, Arthur C.: *Történetek a művészet végéről*. In: Perneckzy (szerk.): *A művészet vége?* 67–81.

<sup>39</sup> Danto: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet*, 125.

<sup>40</sup> Márkus György: *Hegel és a művészet vége*. In: Márkus György: *Metafizika – mi végre?* Tanulmányok. Ford. Farkas János László. Budapest, 1998. 217.

<sup>41</sup> Elemzésében ezt hangsúlyozza Márkus: *Hegel és a művészet vége*, 208.

gyományos értelemben vett művészet elmúlásáról is beszélnek. A művészet gyengülésével, illetve végével foglalkozó vita az 1990-es években játszott fontos szerepet. Belting folyamatosan átírta írásait, és nyilván a jövőben is így tesz, nyitva hagyva a kapukat. A diszkurzus nem zárult le teljesen, mert nem születtek új érvek, amelyek érvénytelenítették volna Danto és társai észrevételeit.<sup>42</sup> Azt is gondolhatnánk, hogy a modernség válsága a nyugati racionalizmus válsága, a nyugati kultúra céljának az elhomályosulásával egyenlő.

Az 1960-as évekre a festészetben a teljes absztrakció diadala következett be, a kísérletezés maximumát érték el. A filozófusok számára ebből az következett, hogy a művészet fejlődése befejeződött. Véget ért a logikus jelentésű művészettörténet is. A fejlődés lezajlott, ezután minden stílus és lehetőség egyvelegének szinkretizmusa következik el, amelyet „*post-histoire*”-nak nevezett el

Arnold Gehlen 1965-ben.<sup>43</sup> Ő nem hitt sem a festészet, sem a művészet halálában, hiszen szerinte az utolsó pillanatban a művészet szerkezete elvált korábbi lelki alapjától. Az új művészetfogalomhoz szorosan hozzátartozik a konnotáció, ami a szemlélő részéről műveltséget igényel. Jósolata szerint a csináld magad mozgalom a műveltség bomlásához vezet.<sup>44</sup>

A korszakot, amelyben élünk, úgy is fel lehet fogni, mint kilábalást a végből, a *post-histoire* állapotból. Pernecky Géza szerint a történelem hálószerűen szétterülő szerkezete, amely minden irányban haladva terjed. Ebben a hálóban a művészet helyzete kritikussá vált, hiszen hosszú ideig a történelmi dimenziókba kivetített linearitás gondolatát igyekezett megőrizni a technikai evolúció adaptálásával.<sup>45</sup> „Ha a történelem fogalmán nem értünk mást, csak az idő, a linearitás és az okság fonalainak az összefonódását, akkor még mindig nagyon világos ezeknek az elemeknek a jelenléte és közös szerepe a mai világban is, különösen, ha az idáig megtett útra tekintünk vissza, és nem akarunk mindenáron jóslatokba bocsátkozni a jövőre nézve.”<sup>46</sup> Pernecky szerint nem „*post-histoire*” helyzet ez, egyáltalán nem az út vége, hanem inkább a történelem mellé épített otthon képze, vagyis „*histoire parallèle*”.

Delaroche szerint állítólag a festészet meghalt 1839-ben, de a legtöbb 20. századi teoretikus az absztrakt festészet megjelenésével azonosítja ezt a jelentős pillanatot, vagyis hetven évvel későbbre helyezi. Sőt még azon túl is vizionálnak hasonlót, hiszen egyes teoretikusok újabb ötven év múlva egy újabb halál képzetét rajzolják meg. Yve-Alain Bois *A festészet mint modell* című könyvében (1990) a *Festészet – a gyász feladata* című részben azt állítja, hogy a festészet halála az absztrakció kezdetének pillanatában, illetve a második világháború utáni absztrakt festészetben következett be.<sup>47</sup> Ha igaza van, és újra bekövetkezett a festészet halála, akkor vajon az a festészet, ami ezután jött, a gyász aktusát dolgozta-e ki, vagy inkább a hisztérikus ismétlés formáit, melyek melankóliához, a veszteség tudomásul

<sup>42</sup> Ezt a tanulmányt (Zárt és nyitott utópiák) 2003-ban írta. Pernecky Géza: *Művészet az ezredfordulón – tanulmányok a művészet végéről és a művészettörténet újrakezdéséről*. Budapest, 2006. 321.

<sup>43</sup> Gehlen, Arnold: *Kor-képek. A modern festészet szociológiája és esztétikája*. Ford. Bendl Júlia. Budapest, 1987. (eredetileg 1965)

<sup>44</sup> Gehlen: *Kor-képek*, 359.

<sup>45</sup> Pernecky: *Művészet az ezredfordulón*, 278.

<sup>46</sup> Pernecky: *Művészet az ezredfordulón*, 279.

<sup>47</sup> Bois, Yve-Alain: *Painting as model*. London, 1993. Az Abstraction I. fejezetben a De Stijl csoport (1917–1932) elméletét, míg az Abstraction II. részben Barnett Newman és Robert Ryman munkáit vizsgálta. 101–122., 186–226.

vételéhez vagy elutasításához vezetnek.<sup>48</sup> Robert Ryman (1930–) festőművész felületkezelésének és játékelméletének tanulságait vizsgálja Bois, mert a matematika és politika keresztvezési pontjától várja a modernista festészet kérdéseinek megoldását. A szerző annak az ontológiai rejtélynek a megfejtését tűzte ki célul, hogy a festészet feltételezett halála után miként folytatódhatott tovább a művészet az 1980-as években. Az autonómmá vált művészet megszabadult minden tartalom kényszerétől, függetlenedett a témák és stílusok hierarchiájától, sőt a rendeltetését jelentő, előre adott, szilárd funkció alól is emancipálta magát. Ryman munkássága azonban igen kifinomult, de nem alkalmas a festészet halála kapcsán felvetett kérdés generális megválaszolására.

A festészet tehát legalább háromszor meghalt. Az első halált a fénykép felfedezése, a másodikat a 20. század elejének absztrakt törekvései, például Piet Mondrian (1912–1944) metafizikus realizmusa jelentik. Az aranymetszés szabályait alkalmazó geometrikus elemek egynemű színeivel a végsőkig való letisztultsághoz vezették a mestert. A harmadik halált az 1945 utáni amerikai absztrakt festészet idézte elő, például Jackson Pollock (1912–1958) tasiszta felfogása. A csurgatással, fröcsköléssel létrehozott gesztusképei a teremtés aktusát emelték művészi rangra. Pollock minden előzetes elgondolás kikapcsolásával alkotott. A művek mint véletlenszerűen létrejövő alakzatok egy újabb, nehezen átléphető határt vagy „véget” jelentettek az érzékenyebb lelkű alkotótársai számára.

Egy újabb, magyar példa is adódott. „*A festészet vége?*” címmel ugyanis a Magyar Festők Társasága 2003-ban kiállítást szervezett. Az egyik hazai művészettörténész a Műcsarnokban a milleniumra (2000) összeállított nagy festészeti terepszemle akalmával egy anketon megállapította: „*A világ nem a festészeztől szól.*”<sup>49</sup> A festészet a múlté, nem időszzerű műfaj. A média a jelen, az időszzerű alkotási mód. Ennek a továbbgondolásából adódott a régi kérdés újrafelvetése, amikor 2003-ban az Olof Palme Házban nyolcvan meghívott magyar festőből hatvankettő válaszolt a maga sajátos módján a kérdésre: egy festett alkotással. Így érthetően sokféle válasz érkezett, melyek tanulmányozhatók a katalógusban.

Említhetünk egy végső példát is 2014-ből: A Németországban alakult *End Art* művészcsoport sajátos képviselője volt Ladislav Galeta (1947–2014) horvát művész. Számára az *End Art* a Vég Művészete és a Művészet Vége egyszerre, hiszen az angol nyelv megengedi mindkét értelmezést. Galeta kivonult egy Zágráb közeli faluba, és gazdálkodni kezdett. Világvége projektjét számos kiállításon bemutatta, a pusztulási folyamatokat vizsgáló akciója nagyszabású volt. Beke László művészettörténész Galeta személyében bemutatott egy végelmélettel foglalkozó koncept művészt, saját hitvallásával pedig a művészetelmélet lehetséges haladási irányait határozza meg:

„Haladunk a végkifejlet, a pusztulás, az enyészet felé, vagy haladunk a megváltás felé?

A megfigyelő Én bevallja, hogy a folyamatok lényegét nem lehet leírni.

Ez Én én vagyok, aki e sorokat írja, de az igazi megfigyelő Én Galeta, a művész, az aktor.

Ezen a ponton a leírás eszkatalogikussá, teológiaiává vagy üdvtörténetivé válik, vagy ennek tagadása következik be, filozófiai síkon.

Számomra az üdvtörténet bizonyosság, a filozófia viszont metafora, metonímia, és egyéb nyelvi játék.”<sup>50</sup>

<sup>48</sup> A kérdést felteszi Saltzman, Lisa: *Lilith fiai – a gyász és allegória – trauma és festészet*. Enigma, vol. 10. (2003) 37–38. sz. 167.

<sup>49</sup> Tatai Erzsébet ominózus mondatát idézi: Kováts Albert: „*A világ nem a festészeztől szól.*” In: *A festészet vége?* Olof Palme Ház. Budapest, 2003. 3–4.

<sup>50</sup> Beke László: *Az utolsó paradicsom*. Új Művészet, 25. évf. (2014) 4. sz. 24–26.



A fényképezés kapcsán is felmerült már legalább kétszer a halál és megsemmisülés gondolata, ezek is fontos fordulópontokhoz köthetők. W. J. Mitchel (1944–2010) mutatott rá: ahogyan százötven éve a festészet meghalt, úgy 1989-ben a fényképezés került sorra.<sup>51</sup> Ez utóbbi halál egy következő radikális átrendeződést eredményezett. A fényképezés végének pillanatában a komputertechnika kezdete van jelen. A fotográfia agóniájához jutottunk a technikai fejlődés, majd robbanás miatt, mely egyúttal egy sokadik új utat hozott. Az úgynevezett kémiai fényképezés ugyanis véget ért, és egy nem tradicionális anyagú képleképezés lépett a helyére. A digitális forradalom kezdetein ilyen gondolatok születtek: „*Photography dies but the photographic is born*”<sup>52</sup> – (a szövicc pikantériája a lefordíthatatlanságában rejlik), vagyis a fényképezés meghalt, de a fényképezeti megszületett. A fényképezés molekulárisrá vált, vélte a W. J. Mitchel gondolatát továbbfejlesztő, a szöviccet gyártó Jorge Ribalta. Ő a fotográfiai realizmust az analóg, a molekuláris dokumentációt a digitális képekkel azonosította.

2012-ben újabb vízió tárul elénk, amelyet az *Overgram* alkalmazás (app) grafikai reklámja a következőképpen összegzett:<sup>53</sup> A fotográfia halott? című reklámszövegen különféle beragasztott betűkből montázszerűen kialakított idő-vonalon a fényképezés születése, 1826 – az első színes fénykép, 1861 – a Kodak kamera megjelenése, 1880 sorjázik. Nagyon lépve az időben az első digitális fénykép a holdról, dátuma 1960, majd a kereskedelmi digitális kamerák 1981-es megjelenéséhez ugrunk. A beillesztett diagram szerint az analóg fényképek hanyatlása 2003-ban kezdődött, és számuk 2011-re visszaesett az 1960-as évekbeli szintre. A következő nagy robbanást a *Facebook* jelenti, amely mint közösségi oldal lépett fel, de felületének 70%-át fényképek alkotják. Az *Overgram* adatai szerint ma 300 millió fényképet töltenek fel rá naponta.<sup>54</sup> Elérkezve a mához a mobil telefonnal való képkészítéshez jutunk, amelyet mint feltörekvő művészeti formát határoznak meg. 741 millió olyan mobil telefon működik a világon, amely rendelkezik fényképező funkcióval. Az új szlogen igen hamar szállóige lett: „A jó kamera az, amelyik mindig veled van.” Az időutazás végén a *Photo Apping* tűnik fel, amely a Photoshop mellett az egyik lehetőség arra, hogy manipuláljuk a mobil telefonnal készített képeket – a megjelenés előtt. Egyszerű műveletekkel feliratozhatjuk, beleírhatunk, szűrőkkel torzíthatjuk. Az *Overgram* végkövetkeztetése pozitív: „A fényképezés nem halt meg. Csináld magad.”

„Csináld magad” mozgalmat hirdetnek a történettudomány és az irodalom modern irányzatai is. Az internet-felhasználók ugyanis saját maguk írják történeti értelmezéseiket. Ennek jogosultságát erősíti az a nézet, amely minden tény és értelmezés egyenrangú értékét hirdeti.

Az *Overgram* hirdetése 2012. december 5-én tovább parodizálja a vég gondolatot – egy 19. századi faszerkezetű fényképezőgépre ráírták: „*Photography never dies.*”

„A festészet halott” kijelentést úgy is értékelhetjük, mint kiváló prófécia, amely megrengette a világot. Rámutat arra, hogy mai értelmezési nehézségeink gyökerei már a múltban is

<sup>51</sup> Mitchel, W. J.: *The reconfigured Eye. Visual truth in the Post-photographic era.* London, 1994. 20. (A szerző nem azonos a híres William J. Thomas Mitchellel (1942–), aki a chicagói egyetemen tanít.)

<sup>52</sup> Ribalta, Jorge: *Molecular Documents.* In: Kelsey, Robin – Stomson, Blake (eds.): *The Meaning of Photography.* Massachusetts, 2008. 178–186.

<sup>53</sup> App Store now / Getovergarm.com

<sup>54</sup> 2012-ben a Facebook megvásárolta az Instagram-ot (1,01 milliárd dollárért), melynek 7,3 millió felhasználója volt.

léteztek, de a 19. század közepi esztétikai rendszer nem reagált olvasható formában erre az elméleti problémára. Mi is volt a helyzet? 1839-től gyorsan nyilvánossá vált a fényképezés technikai mikéntje, azonnal hatást gyakorolt a kultúrára. A dagerrotípiát közvetlenül hatott a képzőművészetre is, de ennek filozófiai megfogalmazására csak jóval később került sor. A mindennapi életben, a képzőművészeti műhelyekben egyszerűen a művészek fejében, majd ennek következményeként a kezükben zajlott a változás, melynek hatására a művek több lépcsőben átalakulásra kényszerültek. Mindez azt eredményezte, hogy rövidesen új kánon született, és új szakértők léptek színre. A félelmet hordozó megállapítás, miszerint a festészet halott, franciául hangzott el, és százharminc évvel később címadója lett egy angliai kiállításnak is. A „*From today painting is dead*” (*Beginnings of Photography*) című bemutatót a Victoria and Albert Museum rendezte Londonban 1972-ben. A kiállítással e mondat egyenértékűvé vált a fotográfia kezdeteinek vizsgálatával, a korai évek történetének bemutatásával, a ki nem érlelt gondolatok zűrzavaros keringésével. Az első esztétikai benyomások leglényegesebb eleme az, hogy egészen 1900-ig a fénykép művészi megjelenésében festmények akart látszani.

Mennyire tűnik Delarocoe állítása blaszfémianak? A dagerrotípiát mint médiumot a meg-lévőhöz, az elfogadotthoz hasonlítva definiálta és legitimálta magát. Igyekezett saját lehetőségeit mérlegelve felismerni, egy-egy pillanatra megtalálni saját helyét. A felmerülő első, általános kérdés az, hogy hol a fénykép helye.<sup>55</sup> Az új médium a régi mellé helyezte magát, egyúttal újragondolásra kényszerítette az átszabott területeket. Ez a médium alapmozgásának elfogadott elmélete. Köztudott, hogy a fénykép kezdetben a festészetre támaszkodva igyekezett legitimálni magát, miközben a festésztől – főleg a portréktól – hódított el területeket, s heves ellenállást váltott ki a festészet táborában.<sup>56</sup> A fénykép a festményre akart hasonlítani, átvéve tőle a kanonizált szabályrendszert.

Charles Baudelaire híres soraihoz jutunk, melyeket 1859-ben fogalmazott meg:<sup>57</sup> Kétféle megközelítés létezett: az egyik örömmel búcsúztatta a régit, a másik annak védelmére szólított fel. A költő deklaráta, hogy a fénykép nem festmény, vagyis nem független, nem egyszeri, és az ezzel járó csodálatot nem váltja ki. Szerinte a festmény indifferenssé, vagyis látszattá vált, ezért egy-egy irodalmi téma segítségével próbálta a fontosság látszatát kelteni. A költő beágyazta ezt a problémát a festészet változásának felgyorsult folyamatába, hiszen szerinte a festő igazra irányuló kizárólagos törekvése elnyomta és megfojtotta a szép iránti érzékét. A közönség a szép helyett a valódit kereste, és Baudelaire szerint e gyászos napokban született meg a fényképezés. Ez a mesterség új credóval lép fel: „Hiszem, hogy a művészet célja a természet pontos lemásolása, és hogy nem is lehet más célja [...] az az ipar lesz a tökéletes művészet, amelynek terméke azonos a természettel.”<sup>58</sup>

Baudelaire megállapításai ingerültek, hiszen úgy gondolta: egy bosszúálló isten meghallgatta a sokaság imáját, és Daguerre-t küldte a földre messiásként. Értelmezése szerint a tömeg azért ismerte el a fényképezést művészetnek, mert az teljesen garantálta az óhajtott pontosságot. A költő ismerte és érezte persze a kialakult korszellemet is, a pozitívizmus fel-erősödésével a dokumentumok értéke növekedett, a valóság összegyűjtése alapvető prog-

<sup>55</sup> Royoux, Jean-Christophe: *Mi a mozi?* In: Kékesi Zoltán – Peternák Miklós (szerk.): *Pillanatgépek*. Ford. Nagy Edina. Budapest, 2009. 125–136.

<sup>56</sup> Farkas Zsuzsa: *A fénykép a rendszerben*. In: Kerny Teréz – Tüskés Anna (szerk.): *Omnis creatura significans*. Budapest, 2009. 327–333.

<sup>57</sup> Baudelaire, Charles: *A modern közönség és a fotográfia*. Ford. Csorba Géza. In uó: *Művészeti kuriózumok*. Kiadta: Jules Cain. Budapest, 1988. 99–107.

<sup>58</sup> Baudelaire: *A modern közönség és a fotográfia*, 110.

rammá vált. A korszakot meghatározó összegyűjtő–analizáló szemlélet a kultúra egészét befolyásolta.

Rövid írásában Baudelaire vádol: az új ipar a „napimádókat” szolgálta, hiszen a tömeget saját hú képükkel ajándékozta meg, amelyet bálványozni lehetett. A „szennyes” tömeg saját undok képében gyönyörködött. Baudelaire jósol: a fennkölt művészet, az isteni festészet véget ért. Ha az ipar betör a művészet birodalmába, a művészet legádázabb ellensége lesz. A divat hatására a művészek rákényszerülnek arra, hogy azt ábrázolják, amit látnak, és nem azt, amit megálmodtak. „Meri-e még valaki meggyőződéssel állítani, hogy a fotográfia elterjedésének s ennek az egész ipari örületnek semmi köze sincs e siralmas hanyatláshoz?”<sup>59</sup> A költő az éteri, a megfoghatatlan dolgokban való szépség hitének elvesztése miatt siránkozott. Szerinte boldogság álmodni, és nagy dicsőség kifejezni azt, amit álmodunk. Súlyos szavak ezek a világhírű mestertől, melyek nagy hatást gyakoroltak a következő negyven évben az irodalmárookra és esztétákra, ahogy az elitista közhangulatra is.

Ma ezt a lejátszódott képi fordulatot élesen érzékeljük, de nem véljük botránynosnak. Nem gondoljuk, hogy írásunk címadó mondata a képzőművészet ellen irányuló szentségtörés lenne. Mint sokkoló kijelentés fontos kezdőpontnak számít, amely képes volt elgondolkodtatni, kétségbe ejteni az egykori és a mai közvéleményt is.

Kinek mit jelenhet ez a tétel, hogyan értékelhető? Leegyszerűsítve különös, költői képzelgésnek minősíthetjük, mely kérdések özönét generálja. Ez a legfőbb feladata. Delaroché a fényképet mint gyilkos fegyvert manifesztálja, de vajon a fénykép születése tördőfésként értelmezhető? Megölte vagy csak hibernálta a képzőművészetet? E mondat indikálja a jövőre vonatkozóan azt a fontos kérdést is, hogy vajon mi lesz a kép további útja. Miként befolyásolja a festészet halála az évszázados hagyományt? Mi történik a kialakult és intézményesült kanonizációval? A vég emlegetésekor egy-egy korszak kánonja ér véget. Visszapillantva a korra jól kirajzolódik, hogy a képzőművészet csak a tetszhalál stádiumáig jutott. A látszólagos halotti dermedtségéből hamar kilábal, hiszen a festészeti naturalizmus is egyfajta válasz volt a sokkra, a fénykép által felvetett kérdésekre. Az impresszionizmus pedig egy következő, igen jelentős kísérletté vált a festészet megújulásában. Ez a kísérletező művészeti mozgalom sokáig erős takarásban volt, hiszen a középpontban a hivatalos, könnyen érthető ál-művészet állt, mely az akadémikus normákat fűszerezte naturalisztikus elemekkel. A festészetnek ez a könnyen emészthető, reprezentációt szolgáló része halott maradt. Míg a festészet másik (újabb, jobb?) része feltámadt az impresszionizmusban, és számos komoly megpróbáltatást túlélve, folyamatosan átalakulva máig életben van.

A művészinél elnevezett fényképek sokáig követték a festmények akadémiai normatíváit, amelyek szerint az előírt évszázados szabályok szerint kell felépíteni a képek valóságát. Ez a rendszer ma már kényszeredett hazugságnak mutatkozik, de saját korában az egyik követhető és követésre méltó művészi attitűd volt. A létrehozandó fényképi műnek hasonlítani kellett az eszmei értéket jelentő megjelenéshez, ezért fontos volt, hogy eltüntessék a véletlenszerű esetlegességet. A fényképező műtermekben való megjelenés, a viszonylag tiszta, steril környezet megteremtése mind ezt szolgálta. Ez a formai oldal, de mi is történt valójában? A fényképezéssel egyszerűen elkezdődött az arcok és az embert körülvevő világ tárgyiasítása, azok gyűjtése és albumokban való összegzése. A folyton változó világ és benne az irányító: az ember szempontjából a fénykép sajátos dimenzió, a vissza nem térés dimenziója. A megmentett idővel kialakult egy új nemzeti és egyéni vizuális emlékezet. A fénykép új képi világot teremtő, modern médium, amely lehetővé tette a világ megkettőzését. Kialakult egy virtuális másodvilág, amely tele van esendő, szép és csúnya emberek ol-

<sup>59</sup> Baudelaire: *A modern közönség és a fotográfia*, 112.

csó képmásaival. Furcsa helyek és események képein keresztül kitágult a világ, megismerhetővé váltak a föld népei, helyei, öltözékei, szokásai. A tájképek ezrei az egyszerű emberekben is kialakítottak a körülöttünk lévő világról egy virtuális másod-világot. A „csodálatos világ”: a föld anélkül vált ismerőssé, hogy utaztak, hajóztak volna rajta. A fényképészek nagy utazási sorozatai nem a való élet dokumentumai, hanem pusztán kiválasztott, kivételesen szép és steril részletek a világból. Ez az attitűd emelte művészi szintre vagy legalábbis az eladhatóság szintjére a világot mint képi látványt. A kisméretű (vizitkártya) képek létrejöttével, gyártásával, gyűjtésével teljesen és mélyen átalakult a kultúra.

Kissé leegyszerűsítve a problémákat erre a pontra jutottam, amikor megjelent François Soulages *A fotográfia esztétikája* című műve magyarul. E kötetben ő is felidézte a nevezetes mondatot, ezért érdemes a fenti gondolatok megerősítése érdekében még egyszer neki-futni az értelmezésnek az ő rendszere segítségével. Elfogadott megállapítás, hogy a festészet a fényképészet esztétikai felettes énje volt. Soulages szerint sokan ostobának tartják „a festészet halott” gondolatot, de szerinte nem az.<sup>60</sup> A filozófus ott idézi fel Delaroche-t, ahol a referenciát vizsgálja, azokat a kapcsolatokat, amikor a fénykép szolgál referenciaként más művészetek számára és fordítva. A fénykép mint a többi művészet referenciája a vizsgálódások sorában kezdőlépés. Delaroche kérdése nyomán Soulages azt kérdezi, hogy a festészet halálát jósolta-e meg vagy csak egy bizonyos fajta festészetét. Következtetése az, hogy a festészetnek másként kellett végiggondolni a látható jelenségek imitációjának kérdését, és „néha át kellett alakulnia”.<sup>61</sup> A fényképészet olyan hatalommá vált, amely transzformálódásra kényszerítette a festészetet, amikor azzal a veszéllyel nézett szembe, hogy megsemmisül.

Soulages konstatálja, hogy a festők a fénykép felfedezése után is festettek, de figyelembe vették a fényképészetet és a belőle fakadó követelményeket: „A fotográfia az egyik olyan elem, amely megváltoztatja a festészetet; eltéríti és előre lendíti a művészettörténetet” – írja.<sup>62</sup> Oda jutunk, hogy a fénykép szabadságot jelent a festészet számára, mert bizonyos nehézségek (episztemikus és esztétikai) körülményektől megszabadítja. Soulages professzor kötetének magyar megjelenése alkalmából tartott előadásán mindezt úgy fogalmazta át, hogy abban a pillanatban a festészet halott volt, de ez valami újnak a kezdetét is jelentette.<sup>63</sup>

A fénykép normaként funkcionál a festészet számára. A realizmus, amely ennek hatására kialakul, nem egységes, hiszen minden festő sajátosan, a maga nyelvén dolgozza fel a fényképet mint referenciát. „A nem művészi fotográfia referenciaként szolgált és szolgál sok művész – [...] – számára, akik elképzeléseiknek megfelelően hasznosították; a fotográfia egyedi irányt is adott művészetének: már nem csupán egyszerű nyersanyag, vagy eszköz, hanem egy alkotás vektora, sőt struktúrája.”<sup>64</sup>

Mint láthatjuk, a Delaroche által megfogalmazott „a festészet halott” teoréma kérdések sorát indikálta, és számos különleges választ eredményezett. „...a várakozással ellentétben sem a történelem, sem a művészettörténet, sem a művészet nem ért véget. Valami egészen más történt. A vég ért véget” – állapította meg Peternák Miklós.<sup>65</sup>

<sup>60</sup> Soulages, François: *A fotográfia esztétikája. Ami elvész és ami megmarad.* Ford. Ádám Anikó. Budapest, 2011. (Spatium sorozat 13.) 51., 111.

<sup>61</sup> Soulages: *A fotográfia esztétikája*, 292.

<sup>62</sup> Soulages: *A fotográfia esztétikája*, 293.

<sup>63</sup> Francia Intézet, Budapest, 2012. június 14.

<sup>64</sup> Soulages: *A fotográfia esztétikája*, 300.

<sup>65</sup> Peternák Miklós: *Itt az idő.* (1999) In: Peternák Miklós: *Képfárhomszög.* Budapest, 2007. 204.

A művészet a mindenkori társadalom látásmódját tolmácsolja, a különféle művészeti technikák (litográfia, fénykép, film) az érzékelés megváltozását tükrözik. Amikor az újabb művészi technikákkal elkészített művek a közönség elé kerülnek, optikai elsajátításuk lehetővé, majd később megszokottá válik. A litográfia esetében ez a folyamat úgy zajlott, hogy a felfedezés után (1810) a korábban alkalmazott rézmetszés népszerűsége hátráltatta a gyors kibontakozást.<sup>66</sup> A változás Magyarországon az 1840-es években jött el. Az új könyvnyomtatásnak köszönhetően az 1850-es években további gyors iramú fejlődés következett. Az 1870-es években a technika fokozatosan elhalt, ezért alkalmas ez a felfedezéstől az elavulásig tartó folyamat vizsgálatára. Ezt Gerszi Teréz kiváló lista összeállításával meg is tette a magyar anyagban.<sup>67</sup> Az új technológia megjelenése nem okozott stílusváltozást, de a kifejezési eszközök bővülése hatott a többi médium használati módjára. Időnként a művészeti változás elkerülhetetlenné válik, de ez nem egyenlő a fejlődéssel, sőt talán nem feltétlenül fejlődés.

Delaroche egyszer úgy nyilatkozott, hogy a fényképek finom ábrázolási módja minden elképzelést felülmúló tökéletességet mutat.<sup>68</sup> Másik kijelentése szerint a fénykép „hatalmas szívesség a művészeteknek”.<sup>69</sup> Delaroche és a fénykép kapcsolata a művész halála után is szoros maradt. 1856-ban Adolphe Goupil (1806–1893) publikálta életművét, a kötet szövegét Jules Goddé, az előszavát pedig Henri Delaborde írta, a kötet fényképeit Robert Jefferson Bingham (1824–1870) készítette.<sup>70</sup> Így vált széles körben ismertté ez a festészeti életmű Corot, Rude, Delacroix, Courbet és Ingres, neves francia festők életművéhez hasonlóan. Bingham több mint ötven reprodukcióját Delaroche kommemoratív kiállításán mutatták be az École des Beaux-Arts-ban 1857-ben. A reprodukció kiállításról a nevezetes *L'Artiste* is méltatás jelent meg.<sup>71</sup>

Ezek a reprodukciós fényképek segítenek megérteni azt, hogy a művész festészete és általában a festészet nem halt meg. Minden nap születnek új tudományos és alkotói eredmények (tanulmányok és művek), melyek újabb végelméleteket generálhatnak. Ezek elkerülése érdekében folyamatosan újra kellene strukturálni az eddig felhalmozott tudást. Vizionálhatunk olyan ismeretbővülési vonalat, amely mindig a jelenben ér tetőpontjára. Mindehhez új stratégiára van szükségünk, amelynek lényege, hogy elfogadjuk a folyamatos változást. Minden eredmény értelmezése rugalmasságot igényel. Ha valami a múltban axióma volt, az idővel átértékelődik, de ez a folyamat nem egyenlő a véggel és a hanyatlással vagy az efelé tartó haladással. A láncolatot táguló tudásszint biztosítja, amely főleg a múltat képes gyorsan átértékelni. A jövő pedig újabb remekműveket és tudományos elméleteket hoz számunkra.

<sup>66</sup> Gerszi Teréz: *A magyar kőrajzolás története a XIX. században*. Budapest, 1960. 7–8.

<sup>67</sup> Gerszi: *A magyar kőrajzolás története a XIX. században*, 116–253.

<sup>68</sup> Hevesy Iván: *A magyar fotóművészet története*. Budapest, 1958. 29. Forrás megjelölése nélkül.

<sup>69</sup> Aubenais, Sylvie: *L'Art du nu au XIX. siècle*. Paris, 1987. 10. Forrás megjelölése nélkül.

<sup>70</sup> *Catalogue raisonné de l'oeuvre de Paul Delaroche*. Paris, 1857.

<sup>71</sup> Gautier: *Oeuvre de Paul Delaroche photographié*. *L'Artiste*, 1858. March. 7. 153–155.