

PAP ISTVÁN

LEHET-E MŰVÉSZET AZ EMBEREVÉS?

Barangolás a művészet határán



...a Forrás című alkotásnak éppen az a lényege, hogy annak ellenére, hogy az csak egy piszoár, a *Dávid* és a *Pietà* pedig szobrok, ugyanúgy fel lehet ruházni művészi jelentéstartalmakkal, mint a szobrokat, amelyek eleve műalkotásnak készültek.

Elméleti kiindulópont

■ Mivel már az elméletben és a gyakorlatban is eljutott a kortárs művészet odáig, hogy mindenki művész, de legalábbis mindenki az lehet, ráadásul nincs már a művészetnek még akárcsak hozzávetőlegesen is elkülöníthető formája, joggal merül fel a címben megfogalmazott kérdés, illetve az, hogy ilyen körülmények között végül is lehet-e még különbséget tenni művészet és nem művészet között. Egy lehetséges különbség-tétel felvázolható a következő állításból kiindulva: a művészet egy jelentéskonstituáló emberi aktus, melynek során a külső, azaz referenciális világban differenciális jelentések képződnek. A referenciális világ az maga a valóság, amelyre vonatkoztatva az emberi nyelv kialakulásakor szavaink, a jelölők a jelentéseiket nyerték. Ebben a világban a jelölt és a jelölő társításából lesz a jelentés, ellentétben a posztstrukturalista szemlélettel, melyben a nyelv a külső valóságtól, sőt az embertől is teljesen független entitás, melyet autonóm diskurzusok és jeljátékok során előálló jelentésgenerálás jellemez. A posztstrukturalista gondolkodásban a valóságtól teljesen függetlenített nyelv a mindenható rendezőelv. Ennek azonban az a messzemenő következménye, hogy ki kell iktatódjon a külső, referenciális világ, amelynek konkrét elemei folyamatosan aláásnák a referenciális világtól elválasztott, ezáltal differenciálissá váló jelentésrendszernek az elméleti alapjait. A posztstrukturalizmusban semmi sem rögzíti a létezőket az empirikus,

megtapasztalható valósághoz, ennek folyományaképpen a művészetben, ebben a *par excellenncce* differenciális jelentéskonstituáló közegben bármi műalkotássá válhat. A kérdés tehát az, hogy a művészet valóban olyan közeg-e, amelyben a referenciális jelentéstől teljesen el lehet vonatkoztatni a differenciális jelentéskonstitúció által.

A referenciális kiiktatása

■ A lett Arthur Berzinsh azt gondolhatja, hogy igen, el lehet vonatkoztatni. Ő volt az, aki egy galériában rendezett performansz keretében megetette két emberrel saját húsvék egy-egy kis darabját. Meg is ideologizálta a műsort – ez volt a differenciális jelentéskonstitúció –, mondván, hogy az *Eszkatológia* című performansz a fogyasztói társadalomban élő ember önmaga-felfalását szimbolizálta, és tiltakozott az ellen a vád ellen, hogy a kannibalizmust promoválta volna, ugyanakkor sérelmezte azt, hogy az emberek szó szerint értelmezték alkotását. De ha művészetként kezeljük ezt a produkciót, akkor lényegében azzal sem kellene legyen semmiféle gondunk, ha annak az *Embrevés* címet adta volna, hiszen az embrevés a művészi performanszban, pusztán a differenciális jelentéskonstituálás szintjén ugyanolyan metaforikus jelentéssel bír, mint az eszkatológia. Csakhogy éppen ebben rejlik a csapda: amikor a művész áltál érzi felmentve magát, hogy az embrevésnek egy egészen más jelentést adott, így szerinte az az akció mintegy eltörölte, átlényegítette a konkrét performansz eseményeit. Az én olvasatomban a művész azt gondolta, hogy a differenciális jelentéskonstituálás után nem egy többletjelentés jön létre, hanem a referenciális jelentés kioltódik, vagy átlényegül a differenciális jelentéssé. Tanulságos az is, hogy a művész csak akkor érezte volna magát bűnösnek, ha a valóságban lezajlott embrevésnek a műalkotás keretében is az embrevés jelentést tulajdonította volna, mert ez azt jelzi, hogy számára a differenciális jelentéskonstitúció határozta meg a referenciális jelentést, mely utóbbit akár meg is szüntetheti pusztán azért, mert az akciót egy művészi aktusként prezentálták. Ha azonban performanszának az *Embrevés* címet adta volna, akkor az esemény a művész olvasatában is a szó szerinti értelmet jelentette volna abban az eseményben, tehát a referenciális és a differenciális jelentés mintegy találkozott volna, és egy valóságvisszatükröző reprezentációként lehetett volna értelmezni, amely koncepció immár nem a művészet sajátja. Vagyis ahhoz, hogy ne lehessen vádolható reprezentációval, Berzinsh kénytelen volt kerülni az *Embrevés* címet, így viszont nem egy a mai művészetet jellemző sajátos és szabad jeljátékokat teremtett meg, hanem egy kényszerpályán mozogva megpróbálta kiiktatni a jeljátékból a valóságos akció referenciális jelentését. Berzinsh akciója tökéletes példája annak, hova vezet, ha a jelentéskonstitúciót elvonatkoztatjuk a referenciális valóságtól, ha a differenciális jelentéskonstitúciót nem a referenciális jelentés *többletének*, hanem a referenciális világot kiiktathatónak tekintjük. A jel és a valóság különbségtételének a hiánya, a jelentéseit önmagából generáló nyelv alapján felfogott valóság ugyan valóban megszüntetné a művészet és az életvilág minden más jelensége közötti különbségeket, de úgy, hogy gyakorlatilag a valóság minden megnyilvánulása szabadon interpretálható jeljátékká válna. Az indokolatlan vagy jóvátehetlen kár azonban gátat szab ennek a referenciálisból differenciálisba átmenő jeljátéknak, és az ellenkező jelentésmódosulás történik meg: a károközásban a referenciális jelentés oltja ki a differenciális jelentést, mint történt az Berzinsh akciójában,

ugyanis a károkozás olyan a referenciális világban rögzített jelentést hordozó cselekedet, ami nem ad módot a művészetet megteremtő szabad alkotói és befogadói jeljátékra, egy ilyen tett referenciális jelentése ellenáll a művészi szándékú differenciális jelentéskonstitúciónak. A továbbiakban az iménti megállapítást igyekszem igazolni elképzelt és konkrét példák segítségével.

A károkozás mint a differenciális jelentéskonstitúció gátja

■ A károkozás képezi a határvonalat a művészet differenciális jelentéskonstitúciója számára. A kár a *Magyar értelmező szótár* szerint a legáltalánosabban fogalmazva valakinek a tulajdonában, vagyonában, vagy testi, szellemi lelki állapotában beállt veszteség, hátrányos változás. A károkozás tehát alapvetően a referenciális világhoz köthető, érzéki tapasztalást rögzítő fogalom. Ha azonban a posztstrukturalizmus eszmerendszere által kidolgozott, a művészetben alkalmazható differenciális jelentésképződést kiterjesztjük a teljes valóság leírására, akkor a kár mint empirikus tapasztalás egy relatív, dekonstruálható fogalommá válna. A művészi jelentésalkotásnak is éppen az az egyik sajátossága, ami elkülöníti más emberi aktusoktól, hogy jelentéskonstitúciója függetleníthető a referenciális jelentéshordozóktól, de nem abban az értelemben, hogy nem vesz tudomást róla, vagy egyenesen tagadja azt, hanem abban az értelemben, hogy képes a külső referenciális jelentésre egy differenciális, művészi jelentést is ráruházni. De ez a ráruházás nem szünteti meg a külső referencialitást, *ha megszünteti, az a károkozás*. A művészi differenciális jelentéskonstituálás során csupán elvonatkoztatni lehet a referenciális jelentéstől, de nem lehet kiiktatni, megszüntetni magát a külső referenst, mert a valóságban a jelentés a referenshez kötött. Mindemelllett a művészet csupán a jelentéseket függetleníti a referenciális világtól, nem pedig a jelentést létrehozó aktust magát, ami a referenciális világban, nem pedig a jelentések viszonyának differenciális közegében történik. Tehát a külső referenst nem lehet *kiiktatni*, nem lehet módosítani, csak *bevonni* lehet egy művészi jelentéskonstituáló játékba. A referenciális és differenciális jelentés elválaszthatatlanságára, a referenciális jelentéshez társuló differenciális többletjelentésre, referenciális jelentés és differenciális jeljáték viszonyára épül Marcel Duchamp munkássága. Ő azáltal forradalmasította a művészet fogalmának *referenciális* jelentését, hogy eladdig, de mindmáig is a referenciális valóságban közönségesnek tekintett tárgyakat, piszoárt, palackszáritót, hólapátot, stb. el tudott látni egy művészi jelentéstöbblettel, és a konkrét, közönséges tárgy és felvett, művészi jelentés közötti – azaz referenciális és differenciális jelentés közötti – feszültség képezi Duchamp alkotó munkájának művészi erejét.

Referenciális és differenciális jelentés a színházi előadásban

■ Képzeld el azt, hogy egy színházi előadás keretében valakik eljátsszák Raszkolnyikov történetét. Ebben az esetben maga a játék lesz a referenciális aktus és a referenciális jelentés is, miközben Raszkolnyikov történetének a megjelenítése lesz a differenciális jelentéskonstitúció, ami megjelenik a játékban. Az világos, hogy Dosztojevszkij regényében jelentéskonstituáló jellege van annak, hogy Raszkolnyikov baltával agyonveri az uzsorásnőt és a lányát, viszont ha egy a *Bűn és bűnhődés* színre vivő előadásban estéről estére meg is gyilkolnak egy idős és egy fiatal nőt, itt a művészi jelentéskonstituálástól egészen eltérő, tragi-

kus esemény történik. Ha pusztán a szemiológia szintjén vizsgáljuk mindkét esetet, *ugyanaz* a jelentése a gyilkosságnak, de míg a regényben a jelentések a nyelven, a jelölők közötti játékmezőben, a referenciális külvilágtól független közegben, a képzeletben jönnek létre, addig az általam elképzelt előadásban a jelentés nem a kijelentésben, nem a jelek közötti viszonyban, hanem magában az atrocitás lezajlásában születik meg, így a közönség a látottakat nem egy már megírt mű (*Bűn és bűnhődés*) performatív reprezentációjaként, sem pedig jelek pusztá játékaként értelmezi, hanem a referenciális világba való durva beavatkozásként, ami által kioltódik bármiféle nyelvkonstruált, jeljátékos jelentés. A valóságban rögzül egymáshoz a jel és a külső referens közötti kapcsolat, ami a differenciális jelentéskonstitúcióban nem történik meg akkor sem, ha a differenciális és a referenciális jelentés egyébként megegyezik, lévén, hogy a differenciális jelentéskonstitúció jelölők jeljátéka nyomán születik meg, a referenciális világban pedig a jelentés a jel és a referens közötti kapcsolat eredménye. Vagyis a gyilkosság elkövetésének referenciális jelentése megszünteti a gyilkosság differenciális jelentéstöbbletét, hiszen egy jeljáték helyett egy valóságos tett zajlott le, mert a jelenet nem a jelölőknek az egymáshoz viszonyított helyük különbözőségének relatív azonosságából, hanem a referenciális világban lezajlott atrocitás nem interpretálható aktusától kapta jelentését. A referenciális jelölt megszüntetheti a differenciális jelentést, a differenciális jelentés viszont nem szüntetheti meg a referenciális jelentést, hiszen a színpadon nem egy jelentéskonstitúció jön létre, hanem egy tett zajlik le, amelynek rögzült jelentése van a referenciális világban.

Referenciális és differenciális jelentés a képzőművészetben

■ A referenciális világ jelentéshordozóját nem lehet megszüntetni, pusztán elvonatkoztatni lehet tőle egy nem referenciális, ha úgy tetszik, poétikai nyelvközegben. A művészi jelentéskonstitúció során a külső referensek nem *felcserélik* külső jelentésüket a művészi, differenciális jelentéssel, hanem referenciális valóságukat *megőrizve* kapnak egy differenciális jelentést is. Marcel Duchamp *Forrása* éppen azért zseniális, mert bebizonyította, hogy bármiféle referenciális jelentéshordozót fel lehet ruházni művészi, tehát differenciális jelentéssel is, de ha a jelentésfelruházással egy időben megszüntetné a tárgy referenciális jelentését, azzal éppen ez a művészi jelentéskonstitúció szűnne meg, és a piszoárt nem ready-made-nek, hanem szobornak kellene tekinteni. De a *Forrás* című alkotásnak éppen az a lényege, hogy *annak ellenére*, hogy az csak egy piszoár, a *Dávid* és a *Pietà* pedig szobrok, ugyanúgy fel lehet ruházni művészi jelentéstartalmakkal, mint a szobrokat, amelyek eleve műalkotásnak készültek. Nem jelentéscsere, hanem jelentésátvitel történik meg tehát.

De vannak helyzetek, amikor meg sem történik effajta jelentésátvitel. Képzünk el Wim Delvoye *Kloáka*-gépét egy nairobi vagy egy lagosi nyomortelepen kiállítva és működésbe hozva a szegény nyomorgók előtt, akik kénytelenek lennének azt látni, hogy miközben ők éheznek, addig valaki valami gépet etet életmentő eledellel. Azok az emberek nem tudnák művészetként felfogni azt a gépet, ami máshol híres műalkotásnak számít, és nem azért, mert butábbak, tanulatlanabbak lennének, mint bárki más a világon, hanem mert az étel referenciális világbeli jelentősége sokkal nagyobb, mint az azt pusztán jelként alkalmazó, annak művészi jelentést konstituálni szándékozó művészé, vagyis az éhezők

iszonyatos károkozásként fognák fel azt a gépet, amire a New-York-i, párizsi, londoni galériák jómódú látogatói mint zseniális műalkotásra tekintenek.

A károkozás vonatkozásában érdekes dilemmát vet fel a műkincshamisítók esete. Hírhedt úgy a Han van Meegerené, aki mások becsapásának a szándékával hamisított Vermeer-festményeket. Lehet mondani, hogy egy tudatosan hamisító kárt okoz, csakhogy Van Meegeren történetének utólagos jelentéskonstitúciója nyomán azok a hamisítványok úgymond önálló életre keltek, és saját értékkel bírnak. Ennek következményeként pedig megszűnt a hamisítás okozta károkozás, hiszen azok, akik azt hitték, hogy Vermeert vásároltak, most egy Van Meegerent birtokolnak, ami immár szintén értéket képvisel. Tehát úgymond a művészet megtérítette a kárt. Ez a történet rávilágít arra is, hogy a teremtés is okozhat indokolatlan kárt, helyrehozhatatlan kárt azonban nem, hiszen a referenciális világban megteremtett dolgok, legyenek azok akár még Van Meegeren hamisítványai is, bármikor kulturális értéké válhatnak, tehát a pozitív teremtés esetén sosem lehetünk biztosak abban, hogy a károkozás eredménye mikor válik értéké.

Ezen a ponton érdemes tárgyalni azt, amikor maga a károkozás képezi a jelentéskonstituáló aktust, amire nagyszerű példát nyújt Rauschenberg *Erased De Kooning* című alkotása. Azt lehet mondani, hogy a kitörölt műalkotással együtt egy helyrehozhatatlan kár keletkezett, hiszen elveszett az eredeti mű. És ez így is lenne, ha Rauschenberg nem működött volna együtt De Kooninggal, akivel közösen választották ki a letörlésre szánt művet. Ezzel ugyanis De Kooning is tett egy jelentéskonstituáló gesztust, nem csak Rauschenberg: azt, hogy a munka nincs befejezve. Hiába volt, vagy hitte azt korábban, hogy be van fejezve, mert azáltal, hogy beleegyezett Rauschenberg jelentéskonstituáló aktusába, ő maga is folytatta a saját művét, aminek egy másik jelentést adott. Mindazonáltal míg a *Kitörölni egy De Kooniget* lehet műalkotás, de egy *Kitörölni egy Rebrandtot*, az már pusztán károkozás, mert a Rembrandt -ép kulturális értékéként a referenciális világ konkrétumává vált, ebben az esetben pedig a kitörlés nem egy differenciális jelentéshordozó aktus, hanem a referenciális világban elkövetett rongálás lenne. Egy mai művésznek semmi sem adhat felhatalmazást arra, hogy saját jelentéskonstitúciójával tönkretégye egy másik művész jelentéskonstitúcióját, és ezáltal megfossa a befogadókat is egy másik művész alkotásával való találkozás lehetőségétől. Kivételt képez az, amikor a két művész meg egyezéseként születik meg az akció, mint Rauschenberg és De Kooning esetében. Azt nem lehet meghatározni, hogy egy mű mikor készült el, és mikor nem, mindenesetre a művésznek meglehetősen szabadsága van abban, hogy ezt eldöntse. Cy Twombly például elhíresült arról, hogy miután már eladta egy-egy festményét, felkereste a vásárlót, és továbbfestette, bővítette az alkotást, akár a tulajdonos tudta és beleegyezése nélkül is. Ezzel nem keletkezett kár, hanem Twombly egyszerűen folytatta a saját művének jelentéskonstitúcióját, amely bár külső, referenciális formájában változást szenvedett, mindazonáltal a művész érezheti, gondolhatja úgy, hogy még nem rögzült teljesen az alkotáshoz a differenciális jelentés úgy, mint például egy Rembrandt-festményhez.

Referenciális és differenciális jelentés a performanszban

■ Vegyük Rirkrit Tiravanija művészi gesztusát: egy New York-i galériában megvendégelte vacsorával az odalátogató közönséget. Ez művészi alkotás volt, annak ellenére, hogy a művész differenciális jelentéskonstitúciója során a vacsora

a referenciális világban nem szűnt meg vacsorának lenni. Ennek az aktusnak lehettek pozitív és negatív következményei is. Az esetleges negatív hatások közé tartozhat az, ha voltak, akik esetleg gyomorrontást kaptak. Ez esetben arról beszélhetünk, hogy Rirkrit Tiravanija rossz minőségű alkotást hozott létre, hiszen nem készítette el megfelelő módon a művet, és a megromlott étel felszolgálása a nem minőségi, az elhibázott műalkotás kategóriájába süllyesztette volna a gesztust. Így a referenciális világban létrejött rossz következmény – a gyomorrontás –, bár minőségileg lerontotta az alkotást, de nem szüntette meg annak művészi jelentéskonstituálódását, mert a műalkotásokkal való találkozásokból fakadó bármiféle következmény nem írható a differenciális jelentéskonstitúció számlájára. Az esetleges negatív következmények nem a differenciális jelentésre, hanem a referenciális világban lezajló cselekményre vonatkoznak, így Rirkrit Tiravanijának is viselnie kellene a jogi következményeit annak, ha a gyomorrontást kapott emberek beperelnék, ettől függetlenül nem lehetne eltagadni gesztusának művészi jelentéskonstituáló jellegét. De képzeljük el azt, hogy mi lenne akkor, ha a művész mérget fecskendezett volna a felszolgált eledelbe, vagy ha lopta volna az elkészített ételek hozzávalóit! Ez azt jelentette volna, hogy a referenciális világban olyan indokolatlan károk okozásával készítette elő műalkotását, ami lehetetlenné tesz mindenféle differenciális jelentéskonstituálást, így a szóban forgó vacsora sem funkcionálhatna műalkotásként, hanem pusztán bűncselekményként, hiszen az említett cselekedetek sehogy sem illeszthetők bele a megvendégelés differenciális jelentéskonstitúciójába, a közönség pedig a saját testi épségének veszélyeztetését aligha illeszthette volna bele egy interpretációs jeljátékba.

Ha nem tennénk különbséget a referenciális valóság és a művészet között, ebben az esetben ugyanúgy műalkotásnak kellene tekinteni Chris Burden *Deadman* (*Halott ember*) című alkotását, ahogy az lezajlott, és úgy is, ha a művész halálos baleset áldozatává vált volna. 1972. november 12-én este a Los Angeles-i La Cienega sugárúton vitorlavászonnal letakarva Burden lefeküdt az útra egy autó mellé, ugyanakkor villanófény figyelmeztette az arra hajtó autósokat. A rendőrség még az akció vége előtt a helyszínre érkezett, és őrizetbe vette a művészt. Háromnapos mérlegelés után a Beverly Hills-i bíróságon az esküdtek nem tudtak döntést hozni, így a bíró ejtette az ügyet. A *Deadman* csak addig a pillanattig működik műalkotásként, míg tudjuk, hogy a művész, azaz az autópályán letakart ember ezt a jelentést akarja megteremteni, ezzel szemben, ha egy autó elütötte volna az autópályán fekvő embert, akkor nem a művész teremtette volna meg ezt a jelentést egy művészi aktus során, hanem az megteremtődött volna a balesettel együtt, és ettől a referenciális jelentéstől immár nem lehetne elvonatkoztatni. Elvégre abszurdum lenne a „halott ember” differenciális jelentést akként értelmezni, ami a címbe bennefoglalatik addig, amíg a performansznak szerencsés a végkimenetele, és egy halott ember csak reprezentációként jelenik meg a performanszban, ezzel szemben elvonatkoztatni ettől a jelentéstől akkor, amikor az egy baleset nyomán a halál konkrét beálltával megteremtődött volna a referenciális világban. A művészi jelentés kioltódik, a *Deadman* című akció során bekövetkező tragédia során az okozott vagy keletkező kár a referenciális világ konkrétumává, tényévé változtatta volna a differenciális jelentést, amely megszűnt volna differenciális jelentésként funkcionálni, éppen azért, hogy a jeljáték szintjén, differenciálisan megkonstituálni kívánt jelentés – a halott ember – a referenciális jelentés szintjén valósult meg. Az a kérdés is felmerül, hogy

lehet-e a műalkotás lényegét nem érintő balesetnek tekinteni ugyanúgy azt, ha Burdent elüti az autó a *Deadman* performanszban, és azt, ha Da Vinci mondjuk megkarcolta volna a vásznat, miközben festi a Mona Lisát? Utóbbi esetben beszélhetnénk nem tökéletes műalkotásról, előbbi esetben a műalkotásnak szánt performansz egy végzetes kimenetelű kísérletté válik, amelynek művészi jelentéskonstituáló gesztusa, ereje és szándéka megsemmisül, felszívódik, eltűnik a tragédiában, illetve annak konkrét jelentésében.

Konklúziók

■ A valóság virtualizálódásával a valóság számos mozzanatát immár nem közvetlenül, hanem különböző közvetítő közegeken keresztül hozzánk eljutó jelzések alapján érzékeljük. És nem csak a legmodernebb információs technológiákra gondolok, ugyanis a nyelv is egy ilyen jelzőeszköz. A posztstrukturalizmus eszmerendszere elméleti megalapozását kívánja nyújtani a valóság virtualizálódásának, de a művészet az érzékeléshez kötődő emberi kifejezési forma, az érzékelés pedig nem virtuális, ezért a műalkotásoknak a jeljátékban megteremtődő differenciális, ha úgy tetszik, virtuális vagy virtualizálható jelentése nem szakítható el a referenciális világ diktálta jelentésektől. A valóság a kár keletkezése és okozása nyomán áll ellen a művészet virtualizáló tendenciáinak, melyek nem a művészetet, hanem a valóságot kívánják virtualizálni, méghozzá éppen a művészet által. Ez az ördögi kör azt a veszélyt hordozza magában, hogy a művészet vagy önmagát számolja fel beleolvadva a valóságba, vagy a valóságot oldja fel a művészet virtuális jelentéseiben. Az indokolatlan vagy jóvátehető kár okozása, illetve keletkezése az a pont, amely megszakítja a fentebb említett ördögi kört, mert a károkozásban a differenciális jelentéskonstituáló aktus nem ichtathatja ki, nem hatolhat át a valóságpercepciókon úgy, hogy elvonatkoztathassunk a valóságtól a művészi alkotás differenciális jelentéseinek a hatására, még ha pszichológiailag ezek a hatások meg is téveszthetnek egyes embereket.

